

УДК 82.111(091)(092)("18")

РЕАЛИЗМ? НЕОРОМАНТИЗМ? МОДЕРНИЗМ? ВЗГЛЯД НА РОМАН ДЖ.КОНРАДА «ЛОРД ДЖИМ»¹

Борис Михайлович Проскурнин

профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614068. г. Пермь, ул. Коммунистическая, д. 119. кв. 33; bproskurnin@yandex.ru

В статье анализируется роман Джозефа Конрада «Лорд Джим» с точки зрения сложного взаимодействия реалистической, неоромантической и модернистской художественных парадигм. В полемике с устоявшимися представлениями о характере художественного мира писателя доказывается, что творчество Конрада после 1900 г. открывает новые характерологические и повествовательные перспективы, в литературе XX века ставшие традицией.

Ключевые слова: Джозеф Конрад; роман; английская литература; модернизм; неоромантизм; реализм; художественный психологизм; рубеж XIX-XX вв.

Творчество Джозефа Конрада (Joseph Conrad; 1857-1924) приходится на период решительных по историко-литературному значению перемен. Более того, он самым непосредственным образом способствовал им: невозможно не заметить вклад писателя в изменение самой сущности литературного героя, в эволюцию характерологии, в динамику повествования, весьма близкого изобразительной манере художников-импрессионистов, его новый, отличный от предшествующего столетия, подход к сюжетостроению литературного произведения, где внутреннее доминирует над внешним. Примечательно, что Ф.Р.Ливис в пионерской работе «Великая традиция» (1948), размышляя о том, с какой традицией английская литература вошла в XX в., и называя тех художников слова, которые, по его мнению, с одной стороны, обобщили накопленный предшественниками опыт, а с другой – открыли новые горизонты для нее, называет имя Джозефа Конрада, именно ему посвятив последнюю концептуальную главу книги [Leavis 1962].

В работах Конрада мы отчетливо видим, как писатель трудно, но успешно преодолевает издержки реалистического детерминизма, равно как и романтического «половодья чувств», пытаясь в сопряжении субъективных повествовательных модусов обнаружить новый способ прямого изображения мира и человека в нем, заставляющего читателя не столько отождествлять себя с персонажем (пусть даже если он и «один из нас»), сколько размышлять о нем. В предисловии к роману «Негр с “Нарцисса”» (1897) Конрад полагает одной из главных задач всякого писателя «выхватить из безжалостного движения вре-

мени отрезок жизни», задержать его «перед всеми взорами в свете неподдельного настроения», «показать его трепет, его цвет, его форму»; через его движение «обнажить его истинную суть – открыть его воодушевляющую тайну; напряжение и страсть, лежащие в основе каждого впечатляющего мгновенья» [Конрад 1978: 209]. По его мнению, это должно пробудить «в сердцах зрителей то чувство неизбежной солидарности – солидарности в загадочности появления на свет, в труде, в радости, в надежде, в неопределенности судьбы, – которое привязывает людей друг к другу и все человечество к окружающему миру» [там же]. При этом писатель полагает, что именно в этом истинное призвание всякого художника, что эти устремления непреходящи, «а все эти Реализм, Романтизм, Натурализм, даже непризнанный сентиментализм (от которого, как от нищего, исключительно трудно отделаться), – все эти идола после непродолжительной дружбы должны оставить художника <...> во власти его нравственных сомнений и явного осознания трудностей своей работы» [там же]. Совершенно отчетливо стремление художника встать над литературными стереотипами, очевиден его поиск нового, того, что наиболее соответствовало задачам изображения не только мира, а человека, причем не «внешней его оболочки» (характера), а внутренней сути – сознания, эмоционального строя, а то и еще больших глубин. А это уже полемика не столько с викторианцами, сколько с излишне прямолинейно и слишком однозначно понимаемым реализмом.

Эти размышления примечательны для понимания творчества Конрада и специфики его ми-

ровидения и миротворчества («...сотворение мира – нелегкое предприятие для кого угодно...») – говорил Конрад в эссе «Книги» [цит. по: Конрад 1978: 210], имея в виду литературное творчество в целом). В нашем литературоведении долгое время о Конраде говорили преимущественно как о неоромантике, или как о неоромантике, в зрелом творчестве которого доминирующими становятся элементы поэтики критического реализма в его варианте начала XX в. [Бельский 1980]. Мы не должны при этом забывать, что в ранних произведениях – «Капризе Олмейера» (1895), «Негре с “Нарцисса”» – Конрад еще выступает и как импрессионист, о чем справедливо пишет Э.Фаулер [Fowler 1990: 318], подчеркивая, что Конрад был очень озабочен достижением такого повествовательного эффекта, чтобы читатель мог «видеть» и «слышать» то, о чем повествуется.

В предисловии к сборнику рассказов «Приливы и отливы» Конрад говорил не о романтизме в литературе его времени (и в собственных произведениях), а о романтическом отношении к жизни, о том, что романтическое восприятие действительности является его врожденным качеством. Вот почему Конрад настойчиво отделял себя от «чистых» маринистов, пытался освободиться «от этого проклятого хвоста кораблей», когда необычность тем, характеров, обстоятельств «рискует заслонить собой сущность самих книг» [Конрад 1978: 221]. А она заключается не в особом внимании к необычным событиям, даже если они происходят в экзотической обстановке Борнео, Конго или Кордильер, и даже не во внимании к событиям вообще, а во внимании к «их воздействию на персонажей» [там же: 220]. Конрада более всего интересует внутренняя жизнь личности, мысленно «перебирающей» свою жизнь и ее осмысляющей; именно такая личность в соответствии с требованиями поэтики литературы рождающегося XX в. становится не только объектом, но и субъектом повествования. Поэтому писатель экспериментально моделирует те или иные обстоятельства, в которых эта личность испытывается на «фактор человеческий»; отсюда его тяга к изображению островов, одиноко плывущих кораблей или стран, отделенных горными хребтами от основного материка. Его как писателя нового века прежде всего интересует собственно внутренний мир личности, обнаженной в ее сложности, противоречивости, он обращает читателя к внутреннему состоянию человека на изломе личностной трагедии, чем и объясняется в первую очередь наличие исключительных обстоятельств в произведениях писателя и в чем нередко видится основное влияние романтизма на творчество Конрада. При этом не-

возможно не подчеркнуть, что герой Конрада – это не некий особый персонаж, а герой, который определенно – один из нас. И здесь начинает работать уже модернистский принцип: в единичном и даже заурядном дать всеобобщающий пример, т.е. своеобразная предтеча джойсовского Блума или вулфовских миссис Рэмзи и Якоба Фландерса.

Вместе с тем нельзя не заметить, что в прозе своего великого французского современника Марселя Пруста Конрада, по его словам, более всего поражали «ее неуловимость» и удивительное сочетание полноты жизни с отсутствием нарочитой задумчивости, с явной иронией, со стремлением избегать излишней эмоциональности. Конрад говорил: «Она (проза Пруста. – Б.П.) вызывает к нашему изумлению и завоевывает наше одобрение завуалированным величием» [Конрад 1978: 207]. Пристрастность к манере Пруста не кажется неожиданной: главным кумиром и учителем Конрада по праву считается Гюстав Флобер, «предтеча» основоположника французского модернизма. К авторитету Флобера Конрад обращался постоянно, в письмах и эссе неизменно называя его «Французом»: от «Француза» пришли в прозу Конрада и углубленный психологизм, и стилевое изящество тонких наблюдений (здесь очевидно также влияние Тургенева, которым Конрад восхищался, как и Чеховым). Но в данном случае мы говорим прежде всего о знаменитой флюберовской имперсональности повествования, которую подхватят и разовьют до предела модернисты, продолжив флюберовское «изъятие» автора, совмещение автора и читателя и другие поиски как можно более объективного и прямого по изображению повествования, воспроизводящего непосредственное впечатление персонажа во всей его текучести. Как известно, такое видение мира и такой способ его литературного моделирования особенно восхитили в Конраде Ф.М.Форда – одного из интереснейших писателей-модернистов Англии [см. Дьяконова, Яковлева 2010: 46-47].

От Пруста в прозу Конрада, несомненно, пришел и укрепился как некая сюжетно-повествовательная доминанта, очевидная в творчестве английских и американских писателей эпохи сложного диалога модернизма и реализма (Вулф, Д.Ричардсон, Мэнсфилд, Лоуренс, Форстер, Хемингуэй, Фолкнер, Фитцджеральд и др.), синтез внешней бесстрастности и внутренней напряженности, особенно восхитавший Конрада, например, в Мопассане, который тоже был его литературным кумиром и которого он высоко ценил за органическое сочетание формы и содержания, когда каждое слово, каждая частица

рассказа неуклонно движет повествование вперед, без нужды не замедляя и не расширяя его. Не случайно в творчестве Голсуорси, писателя, хотя и открывшего миру Конрада, но достаточно далекого по своей манере от него, например, автора «Лорда Джима» восхитил «сдержанный стиль» в соединении с «безжалостной иронией» [Конрад 1959, 2: 643]. Принципиальным для Конрада становится восхищение «замечательной способностью (Голсуорси. – Б.П.) иронического проникновения в сущность вещей» [там же: 642]. Отметим, что писатель, поляк по происхождению (не случайно Э.Гарнетт, издатель, писатель, литературный критик, настойчиво подчеркивал его славянское происхождение), очень плотно вошел в одну из замечательных традиций английской литературы: традицию иронии, открывающую многим английским писателям возможность не прямолинейного, но объемно-пластичного и объективного воспроизведения действительности. Ироническая дистанция способствовала повышению уровня аналитического миропонимания. У Конрада она связана с осознанием единственно ценного в этом мире – внутренней жизни человека. Именно поэтому писатель, повторим, рисовал героя, находящегося в драматической, а то и в трагической ситуации выбора, реализующегося в произведении в ряде внутренних дилемм, порою нарочито экзистенциальных, т.е. значимых прежде всего для индивида и на них замыкающегося, хотя и наполненных высоким гуманистическим нравственным содержанием. Герой Конрада, ставя эксперимент над самим собою – прямой или косвенный («Сердце тьмы» (1902); «Негр с "Нарцисса"»; «Лорд Джим» (1900); «Ностромо» (1904); «Секретный агент» (1907) и др.), – стремится прежде всего идентифицировать себя в мире, порою сопротивляющемся этому. Здесь и кроется источник главных художественных достижений писателя.

Однако Конрад, безусловно, видел, что внутренняя жизнь человека подвергается значительной социальной и нравственной коррозии. Вот почему одним из проявлений иронического миропонимания Конрада становится столкновение материального (*matter*) и духовного (*spirit*), реального и идеального, рисуемых не упрощенно. Достаточно обратиться к идейно-художественному противостоянию, но одновременно и слиянию Марлоу и Джима («Лорд Джим»), Гулда и Монигэна («Ностромо»), Верлока и миссис Верлок («Секретный агент»), Курца и Марлоу («Сердце тьмы») и т.д. Обратим внимание на неслучайное упоминание одним из героев «Ностромо» знаменитого романа Сервантеса и двуеди-

ного образа Дон Кихота и Санчо Панса, когда материальное и идеальное сливается в нечто обобщающее, гениально открывающее «метафизику» бытия человека. Герои Конрада нередко соединяют в себе «донкихотовское» и «санчопансовское» (Марлоу, например, в «Лорде Джиме» или Мак Вир в «Тайфуне» (1902)).

Исследователи [Jameson 1996: 117] говорят об обязательной двучастной структуре произведений писателя, отлаженной в композиции сюжета произведения («Лорд Джим») или осязаемой в подтексте произведения («Тайфун», «На взгляд Запада» (1911)), когда вторая часть становится своего рода метафизическим аналитическим комментарием, осмыслением событий и фактов первой. Справедливыми представляются размышления Дж.Палмера о том, что «Нарцисс» и «Патна» (корабли, на которых разворачивается действие двух романов писателя) «помещают человека скорее в метафизические, нежели социальные обстоятельства» [Palmer 1968: 96], которые, как это всегда бывает у Конрада, испытывают героев на нравственный стоицизм, верность общечеловеческим императивам. В предисловии к «Коротким рассказам» писатель подчеркивал: «В них (рассказах. – Б.П.) говорится о чувствах, имеющих универсальный смысл...» [Конрад 1978: 276].

Конрад – очень концептуальный писатель, и уровень интеллектуальной напряженности его прозы весьма высок. Таким концептуальным и во многом программным произведением является роман «Лорд Джим» («Lord Jim»), одно из самых «глубоко психологических эмоционально-лирических повествований, проникнутых интеллектуальной аналитичностью» [Кругляк 1967: 229], рисующих борьбу одинокого человека за самого себя – борьбу с внешней случайностью и стихийностью, но в то же время – с глубинной, метафизической закономерностью обстоятельств, а самое главное – с самим собою, с той бездной («тьмой сердца»), которая может открыться, как полагал Конрад, во всяком человеке.

За год до «Лорда Джима» Конрад публикует одну из самых известных своих новелл «Сердце тьмы», в которой метафорически и убедительно размышляет о глубине тьмы зла и антигуманности, которая сможет обнаружиться в сердце человека и поглотить его целиком. В новелле ведется речь о новом, современном Конраду белом «цивилизаторе», затерявшемся в джунглях Конго. Путешествие по реке в поисках этого белого человека становится для рассказчика, капитана Марлоу, путешествием в том числе внутрь себя. В известном смысле и роман «Лорд Джим» – это

тоже «путешествие» в и *извне* глубин тьмы и света, постоянно борющихся в человеческом сердце. Здесь писатель приближает к нам сердце героя и погружает нас в его чрезвычайно напряженный душевный и духовный мир, в котором главенствует «ужасный разрыв между намерением и поступком» [Tanner 1963: 58].

«Он один из нас...» Безусловно, трудно не обратить внимание на эту лейтмотивную фразу основного рассказчика в романе – все того же капитана Марлоу, характеризующую его (и читателей) отношение к герою романа, молодому шкиперу Джиму. Внутренний конфликт Джима становится основой сложной конфликтной системы романа, включающей в себя также коллизию прозаизма «старой доброй Англии» и романтики Востока. Джим, как известно, плавает в восточных морях, о которых он мечтал с детства. Но Конрад вряд ли специально разрабатывает это неоромантическое противостояние; оно не главное для него, а лишь своеобразный момент отталкивания для построения более важных и универсальных коллизий. И их художественное решение оказывается больше, чем просто неоромантическим.

Подчеркнуты в романе наивность и детскость Лорда Джима: «Он словно малое дитя», – говорит о нем один из персонажей романа [Конрад 1959, 1: 559]. Конрад, подчеркивая простоту Джима, отнюдь не акцентирует его исключительность, а видит – затем это будут делать многие из тех, кого мы называем модернистами, – в ситуации Джима драматическую, если не трагическую метафору человека в мире, жестко и жестоко противостоящем ему. При этом в силу имманентного одиночества, тоже ставшего «общим местом» в прозе начала XX в., автор заставляет своего героя искать глубинные источники нравственного стоицизма в борьбе с миром «один на один». Конрад говорил, что «произведение искусства очень редко ограничивается одним единственным смыслом» и что оно, если это настоящее произведение искусства, неизбежно «приобретает символический характер» [Конрад 1978: 220]. Как писатель XX в., Конрад не ограничивается анализом конкретной ситуации духовного самоутверждения личности, какой бы сложной и интересной она ни была. Он стремится выйти на более глубокий уровень обобщения. В полном смысле слова ситуация корабля «Патна» и острова Патюзан – это символы-обобщения состояния мира, и через них писатель сопоставляет героя с миром, проверяет его на адекватность последнему. Роман Конрада – это явно усложнившаяся в начале XX в. (особенно на фоне литературы XIX в.) «мысль о человеке» [Лейтес 1988: 119], а не

столько сам человек, входящий в мир, постигающий его, борющийся с ним или с ним сливающийся. Не случайно современный исследователь видит в повествовании «Лорда Джима» своего рода интеллектуальный детектив [Амусин 1984: 217]. Действительно, читатель вместе с рассказчиком пытается разгадать «загадку Джима» и его поступков. Однако герой «ушел, так до конца и не разгаданный» [Конрад 1959, 1: 590], – читаем мы в конце романа. Причем система образов произведения, как будто бы выстроенная для более глубокой обрисовки характера главного героя и нацеленная на «разгадку» Джима, на самом деле, существенно обогатив образ центрального героя и создав впечатление густо населенного и усложненного мира, отнюдь не поспособствовала достижению полного понимания нравственно-психологической сути героя. Возникает вопрос, ставил ли автор задачу окончательного постижения характера Джима и дано ли автору до конца «вычерпать» своего героя. Думается, что здесь мы как раз встречаемся с тем, что называется «движения романа от закрытой формы жизненного опыта к открытой, от внешнего напряжения к внутреннему» [Саруханян 2009: 29.] Оно очевидно на переходе от викторианского романа к современному (модернистскому) роману с его принципиальной необъясненностью и незавершенностью персонажа.

Явно отказываясь от позиции всезнающего автора, свойственной писателям-викторианцам, Конрад рисует изначально сложный и не адекватный внешнему постижению характер. Это усилено избранной формой повествования: только в первых четырех главах и начале последней рассказчиком выступает автор; главным же повествователем является капитан Марлоу, берущийся за тяжелый труд понять и объяснить Джима. Мы сталкиваемся с «двойным» психологизмом: читатель оказывается погруженным во внутренний мир Джима, как бы проживающего «про себя» все, что с ним происходит, но одновременно перед ним раскрывается духовный мир и внутренние ценностные ориентации рассказчика, который, пытаясь раскрыть источники и мотивы характера и поступков Джима, объясняет немало и в себе.

Конрад рисует психику и сознание героев в динамическом процессе, поэтому несовпадение мотивов и поступков не разрушает целостности характера и картины воспроизведенного внутреннего мира. Для изображения *процесса* внутренней жизни Конрад, помимо известных приемов психологического анализа: несобственно-прямой речи, разного рода параллелизмов и так называемых «прямых» (открытых) форм психо-

логизма, – использует и тайный, имплицитный психологизм, когда ничто не подается и не мотивируется иначе, как только изнутри², когда человек, внутренний мир которого становится объектом анализа, воспроизводится в ситуации «наедине с собою». Этот принцип особенно «работает» в эпизодах бегства Джима с терпящей бедствие «Патны» и в сценах с Брауном.

Автор не ограничивается голосами Джима и Марлоу, а дает возможность услышать голос и осознать точку зрения других персонажей, которые, интерпретируя поведение Джима, самим характером, формой и содержанием интерпретации раскрывают и собственный внутренний мир – Брайерли, Браун, Джюел, Корнелиус, Штейн. Это многоголосие сюжетно-композиционно скреплено процессом «внутреннего расследования» падения и воскресения главного героя. Конрад создает сплав эпически расширенного с точки зрения времени и пространства повествования и «солиптического» (замкнутого в субъективном сознании) рассказа-переживания героя. В этом отношении Конрад предвосхищает свойственный модернистской литературе, правда, возведенный ею в абсолют, солипсизм как явление новой литературы, как концентрированную повествовательно «вещь в себе».

Роман «Лорд Джим» – обращение к сквозной для творчества Конрада теме одиночества человека, отнюдь не супер-героя или выдающейся личности, однако изображенного в нравственно, психологически и социально напряженной ситуации. Именно эта личность, ее внутренний мир – основной «рефрактор», фокус, преломляющий мир внешний, который практически не существует вне переживающего и проживающего его сознания. Мы видим, что писатель подошел к новому типу центрального персонажа в романе, превращающем его в *субъективный эпос*. Конрад был одним из первых, нашедших соответствующие повествовательные структуры, чтобы «проследить, как в глубинах внутренней жизни отыскиваются конфликты исторические, национальные, универсальные» [Жлуктенко 1988: 15]. Внутренний мир героя (в данном случае – Джима и Марлоу) выступает не только в качестве объекта художественного осмысления, как уже отмечалось, но и субъекта повествования и сюжетостроения. Именно поэтому роман Конрада обладает своеобразной динамичностью воспроизведения *процесса протекания*, непосредственного функционирования внутреннего мира, удвоенного особой объектно-субъектной организацией психологизма, что в известной мере предвосхищает достижения многих писателей XX в. – Джойса, Вулф, Фолкнера, Хемингуэя и др.

Многоголосие, использование принципа «точки зрения», теория и практика которого были разработаны Генри Джеймсом, безусловно способствовали одновременно и субъективизации повествования, и его полиголосию: каждый голос ценен, важен, сюжетно-композиционно выделен автором. Одновременно это способствовало своеобразной эпизации повествования: каждый рассказчик имеет свою развернутую или свернутую историю, свою позицию и отношение к миру. Конрад, виртуозно использующий непосредственно-прямую речь, благодаря которой мы напрямую, а не через рассказчика Марлоу, входим во внутреннее «я» Брауна, Штейна или французского лейтенанта, который участвовал в спасении брошенной Джимом и его командой «Патны» с паломниками на борту, не говоря уже о Джиме, акцентирует такую субъективную «эпичность».

Однако писатель еще и композиционно усложняет повествование, используя принцип концентричности, когда тот или иной факт постепенно вырастает в своей полноте перед читателем и рассказчиком, ведущими философско-этическое и нравственно-психологическое расследование. Автор погружает читателя в душевный «модус» того или иного персонажа, не нарушая пространственной, временной и психологической структуры этого модуса. Поэтому мы оказываемся то продвинутыми вперед по общему вектору времени и логики событий романа, то вновь погруженными в прошлое. Английские исследователи называют этот метод «смещенным повествованием» [Tanner 1963: II], уходящим далеко от последовательного хронологического рассказа викторианских писателей и возрождающим свободную повествовательную манеру Л.Стерна («Тристрам Шенди»). Крупнейший австрийский писатель XX в. Р.Музиль назвал такое повествование «бесконечно переплетенной субстанцией» [цит. по: Tanner 1963: II]. Она особенно ярко реализована у Джойса, Вулф, Фолкнера, самого Музиля, Арагона и др. И главный рассказчик романа Конрада Марлоу тоже не очень озабочен последовательностью своего повествования: мы узнаем о гибели Джима, например, задолго до того, как нам подробно расскажут о стоическом принятии смерти героем. Да и сам автор, в первых четырех главах начав рассказ о «Патне» и Джиме, затем передает повествование в руки Марлоу, и мы спустя лишь несколько глав узнаем, *что* произошло на корабле и почему Джим оказался единственным из экипажа, кто принял унижение служебного расследования, чтобы пройти до конца муки нравст-

венного суда над собой, чтобы воскреснуть, обретя себя в падении.

Такое повествование активизирует сознание читателя, заставляет его анализировать, сопоставлять, вырабатывать свою позицию; оно существенно интеллектуализирует роман. Этому способствуют уже упомянутое «двойничество» и символическая наполненность отдельных образов и сюжетных ходов. К примеру, символичным выглядит постоянное перемещение героя с Запада на Восток: Патюзан – самая восточная и последняя точка в «географии» романа. Герой все время движется на Восток, все дальше убегая от цивилизации и все больше приближаясь к смерти (По христианским представлениям, души умерших уходят на Восток, откуда они и приходят). Столь же символичен фонарь на мачте «Патны», уподобленный путеводной звезде Вифлеема: пока Джим его видит, он сохраняет в себе *Человека*. То же самое можно сказать о холмах в Патюзане, символизирующих выбор Джима между миром деспотизма и миром человеческого достоинства. Исследователи не раз обращали внимание на символически схожее звучание названий «Патны», корабля, где Джим потерпел нравственное фиаско, поддавшись животной страсти сохранения жизни, и Патюзана, страны, изолированной от цивилизации, постоянно напоминающей Джиму о его грехе, где герой воскрес ценою стоически принятой смерти во имя высшей справедливости и гармонии. Весьма символично и имя возлюбленной Джима Джюэл (от английского *jewel*, что в переводе означает «жемчужина»). Столь же символичны и занятия энтомологией Штейна, предложение которого о поездке в Патюзан встречено Джимом с надеждой обрести долгожданное воскресение. Штейн собирает бабочек; когда-то он, убив трех человек, больше волнений испытал, поймав на месте убийства экземпляр диковинной бабочки. Для него ситуация с Джимом – своего рода эксперимент, тем более что он чувствует родство с молодым человеком: оба они романтики. Штейн говорит о Джиме: «Он романтик... и это очень плохо... и очень хорошо» [Конрад 1959, 1: 429]. И Марлоу всячески подчеркивает романтическую жизнь и фигуры Штейна. Правда, последний – скорее романтик ума, подобно шекспировскому Просперо («Буря»), с которым его нередко сравнивают. Он не отягощен романтической жаждой славы, как Джим. И Джим – нечто вроде последней бабочки в штейновской коллекции удивительных жизней и приключений. И здесь вступает в силу общий иронический зачин романа: подобно Просперо, как будто обретшему вновь светскую власть, обеспечившему счастье своей

Миранды, но так и не изменившему природы дикаря Калибана, Штейну не удалось воплотить свой замысел до конца. Джим, воскреснув и придя к необходимости нравственной ответственности за свои поступки, гибнет, оставшись верным своей Судьбе, но тем самым обнаружив главенство Жизни, когда над ней хотят произвести эксперимент, заключить ее в заданную структуру, систему, модель.

Идеал как будто восторжествовал, «романтик» победил, но ценою смерти. Очевиден иронический пессимизм автора, и им объясняются ассоциации с Дон Кихотом, вечным образом героя-стоика, борющегося за идеалы в жестоком материальном мире, который его побеждает, но не разрушает полностью его идеалы. Практически, психологический роман об испытаниях молодого человека становится романом об универсальных закономерностях жизни, он поднимает сложные проблемы глубин и источников человеческого поведения, но одновременно является рассказом «об одном из нас». Поэтому Конрад создает экспериментальную ситуацию, нарочито изолируя героя от прямого воздействия случайностей и неожиданностей реальности. Однако его герой хотя и одинок, но это не одиночество романтического героя. Согласимся с английским литературоведом, чья работа стала началом современного этапа мировой «Конрадианы», Дагласом Хьюиттом, который полагал, что природа приближенного и увеличенного таким образом характера героя у Конрада вовсе не связана со специальной героизацией. Она доминирует над окружением прежде всего потому, что именно его внутренние проблемы концентрированно отражаются во внешних событиях, явлениях, воспроизводимых обстоятельствах [см.: Hewitt 1952: 11-13]. Вероятно, это наталкивало исследователей на размышления о неоромантизме Конрада, но вряд ли можно найти в анализируемых романах «художественное воспроизведение индивидуального характера как абсолютно самоценного и независимого от окружающих его жизненных обстоятельств» [Волков 1971: 48], что характерно для романтического искусства. Это необходимо сказать, даже имея в виду, что неоромантизм и классический романтизм – явления не абсолютно тождественные.

Как видим, романы Джозефа Конрада являют собой любопытнейшее «смещение» реализма, неоромантизма, литературного импрессионизма, модернистского солиптического повествования, построенного на глубоком психологическом анализе, на воспроизведении разверзнутого в противоречиях и мучительной нравственной борьбе с бессознательными импульсами сознания героя,

бесконечно вращающегося вокруг одного события или происшествия, всякий раз к нему вращающегося со все более обнаженным нравственным копанием в себе, похожим на самоистязание. Этот лирический и поэтический стиль – в том числе благодаря и Конраду – станет характеристикой повествовательных систем многих писателей, которых мы числим по списку модернистов. Совершенно очевидно, что Джозеф Конрад – фигура знаковая для осмысления всей сложности и непрерывности перехода мировой литературы от классического реализма XIX в. к литературе XX в.

¹ Исследование выполняется при поддержке Министерства образования и науки РФ, ЕЗН № 1.2.10. 2010 г. «Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков».

² Более подробно о динамике изображения внутреннего мира человека в литературе того времени см.: Проскурнин Б.М. Динамика художественного психологизма в мировой литературе на рубеже XIX-XX веков (постановка проблемы в свете исторической поэтики) // *Anglistica*. Сборник статей по литературе и культуре России и Великобритании. М.: МПГУ, 2005. С. 33-52.

Список литературы

Амусин М. Актуален ли Конрад? // Литературная учеба. 1984. № 5. С.215-225.

Бельский А.А. Неоромантизм и его место в английской литературе XIX в. // Из истории реализма в литературе Англии: межвуз. сб. науч. тр. Пермь: Пермский ун-т, 1980. С.90-100.

Волков И.Ф. Романтизм как творческий метод // Проблемы романтизма: сб. ст. М.: Наука, 1971. С.19-63.

Дьяконова Н.Я., Яковлева Г.В. Концепт «свой – чужой» в тетралогии Форда Мэдокса Форда «Конец парада» (1932) и метод импрессионистского романа // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии: материалы международной конф. Владимир: ВГУ, 2010. С.46-52.

Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман XX в. Киев: Высшая школа, 1988. 160 с.

Конрад Дж. Избранное: В 2 т. М.: Художественная литература, 1959, Т. 1, 2. 591 с.; 679 с.

Конрад Дж. О литературе // Вопросы литературы. 1978. № 7. С. 205-280.

Кругляк М.Т. Своеобразие реализма в романе Дж. Конрада «Лорд Джим» // Проблемы метода и стиля в прогрессивной литературе Запаदा XII-XX вв.: сб. научн. тр. Пермь, 1967. № 157. С.225-239.

Лейтес Н.С. Время конкретное, вечное, целостное (обновление традиций художественного времени в современном романе) // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX-XX вв.: межвуз. сб. научн. тр. Пермь: Пермский ун-т, 1988. С.119-129.

Саруханян А.П. Английская литература XIX века в зеркале XX века // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX. Проблема взаимодействия литературных эпох. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С.5-40.

Урнов М.В. Джозеф Конрад. М.: Наука, 1977. 127 с.

Fowler A. The History of English Literature. Forms and Kinds from the Middle Ages to the Present. L.: Penguin, 1990. 547 p.

Jameson F. Romance and Reification: Plot Construction and Ideological Closure in «Nostromo» // New Casebooks. Joseph Conrad. Contemporary Critical Essays / Ed. by Elaine Jordan. L.: Macmillan, 1996. P.116-127.

Hewitt D. Conrad: A Reassessment. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1952. 150 p.

Leavis F.R. The Great Tradition. L.: Penguin, 1962. 295 p.

Palmer J.A. Joseph Conrad's Fiction: A Study in Literary Growth. N.Y.: Ithaca Univ. Press, 1968. 267 p.

Tanner T. Conrad. Lord Jim. L.: Macmillan, 1963. 126 p.

REALISM? NEOROMANTICISM? MODERNISM? A VIEW ON JOSEPH CONRAD'S "LORD JIM"

Boris M. Proskurnin

Professor of World Literature and Culture Department
Perm State University

The novel of Joseph Conrad "Lord Jim" is under analysis. The author of the essay being in polemics with some Russian stereotypes of interpretation of Joseph Conrad's artistic world as pure neoromantic, shows how interestingly and innovatively realistic, romantic and modernist approaches to character and plot-making, to narrative and style are interweaved, and thus formed a new pattern of depicting a person and a world in literature.

Key words: novel; realism; neoromanticism; modernism; character; narrative; plot-making; Joseph Conrad; the verge of the XIX-XX centuries.