

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ТРИЛЛЕР ДЖОЗЕФА КОНРАДА: РАЗМЫШЛЕНИЯ О РАССКАЗЕ «ТАЙНЫЙ СООБЩНИК»

Произведение Дж. Конрада анализируется в аспекте особенностей художественного мира писателя, основывающегося на романтических, реалистических, импрессионистских и модернистских традициях и новациях, и как аналитико-психологический рассказ с доминантой внутренней драмы героя «на перепутьи». Для создания психологического напряжения писатель использует мотив двойничества. Подчеркивается новаторский подход Конрада к проблеме героя-рассказчика, ведущего рассказ не только о Другом, но и о самом себе и становящегося субъектом и объектом повествования.

Ключевые слова: Джозеф Конрад; рассказ; художественный психологизм; рассказчик; повествование; триллер; писатель-маринист.

Творчество Джозефа Конрада (*Joseph Conrad*; 1857–1924) приходится на период решительных по историко-литературному значению перемен. Более того, писатель непосредственным образом способствовал им: невозможно не заметить вклад Конрада в изменения самой сущности литературного героя, в эволюцию характерологии, в повествование, весьма близкое изобразительной манере художников-импрессионистов, его новый, отличный от существовавших в предшествующем столетии, подход к сюжетостроению литературного произведения, где внутреннее доминирует над внешним. Примечательно, что один из величайших английских литературных критиков XX в. Ф.Р. Ливис в пионерской работе «Великая традиция» (1948), размышляя о том, с какой традицией английская литература вошла в XX в., и перечисляя имена тех художников слова, которые, по его мнению, с одной стороны, обобщили накопленный предшественниками опыт, а с другой – открыли для литературы новые горизонты, называет имя Джозефа Конрада, именно ему посвящая последнюю концептуальную главу книги [1].

Если попытаться обобщить впечатление от творчества Конрада, то нельзя не отметить, как трудно – но успешно – преодолевает писатель издержки реалистического детерминизма, равно как и романтического «половодья чувств», в сопряжении субъективных повествовательных модусов пытается обнаружить новый способ прямого изображения мира и человека в нем, заставляющий читателя не столько отождествлять себя с персонажем (как преимущественно было в викторианской английской прозе: вспомним Диккенса, Теккерея, Дж. Элиот), сколько *размышлять* о нем. В предисловии к роману «Негр с “Нарцисса”» («*The Nigger from the ‘Narcissus’*»; 1897) Конрад полагал одной из главных задач всякого писателя «выхватить из безжалостного движения времени 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» [2. С. 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 при-

вязывает людей друг к другу и все человечество к окружающему миру» [Там же]. Именно в этом писатель видит истинное призвание всякого художника слова, полагая, что такие устремления непреходящи, «а все эти Реализм, Романтизм, Натурализм, даже непризнанный сентиментализм (от которого, как от нищего, исключительно трудно отделаться), – все эти идолы после непродолжительной дружбы должны оставить художника... во власти его нравственных сомнений и явного осознания трудностей своей работы» [Там же]. Совершенно отчетливо стремление писателя встать над литературными стереотипами, очевиден его поиск того, что наиболее соответствовало задачам изображения 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 мировидения и миротворчества («...сотворение мира – нелегкое предприятие для кого угодно...», – говорил Конрад в эссе «Книги» [2. С. 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. [3]. Мы не должны при этом забывать, что в ранних произведениях – «Капризе Олмейера» («*Almayer's Folly*»; 1895), «Негре с “Нарцисса”» – Конрад еще выступает и как импрессионист, о чем справедливо пишет Э. Фаулер [4. С. 318], подчеркивая, что Конрад был очень озабочен достижением такого повествовательного эффекта, чтобы читатель мог «видеть» и «слышать» то, о чем повествуется.

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» [2. С. 221]. А она заключается не в особом внимании к необычным событиям, даже если они происходят в экзотической обстановке Сиама, Конго или Кордильер, и даже не во внимании к событиям вообще, а во внимании к «их воздействию на персонажей» [Там же. С. 220]. Конрада более всего

интересует внутреннее состояние 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 от основного материка горными хребтами. Более того, присутствие того самого «проклятого хвоста кораблей», а точнее – моря, становится во многих ранних произведениях писателя совершенно обязательным не столько в силу экзотики, сколько в силу того, что эта грозная стихия нужна Конраду для обострения всей сюжетной ситуации и главного предмета его повествований – внутренней драмы героя. Трудно не согласиться с Д. Бендером, который пишет: «Море – это символ во многих романах Конрада в том смысле, что используется как средство испытания индивидуума» [5]. Этим же можно объяснить его манеру повествовательно концентрироваться на самоанализе героя (чаще всего – еще и рассказчика), который в конечном счете есть не что иное, как самопознание. Конрада как писателя нового XX в. прежде всего интересует собственно внутренний мир личности, обнаженной в ее сложности, противоречивости, он приобщает читателя к внутреннему состоянию человека на изломе личностной драмы, а то и трагедии, чем и объясняется в первую очередь наличие исключительных обстоятельств в произведениях писателя и в чем нередко видится основное влияние романтизма на его творчество. Одновременно невозможно 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 всеобщий, обобщающий пример. Здесь видится своеобразная предтеча Блума Дж. Джойса или миссис Рэмзи и Якоба Фландерса В. Вулфа.

В художественном мире Конрада очевидна «текучесть персонажа», т.е. подвижность и изменчивость его внутреннего мира. Она подается как напряженная драма преодоления чего-то, мешающего герою реализовать себя полностью; причем это «что-то» не поддается объяснению и осознанию героем, тревожит и даже порою страшит его; только читатель с иронической дистанции, тщательно выстроенной писателем, способен на отграничение этого «чего-то». Как отмечала А.В. Разинцева, в произведениях Дж. Конрада герой по преимуществу представлен глазами рассказчика, пытающегося постичь его (героя. – Б.П.) как загадку» [6. С. 3]. Добавим к сказанному, что нередко в произведениях писателя («Лорд Джим» («*Lord Jim*»; 1900) и «Сердце тьмы» («*The Heart of Darkness*»; 1902) с их рассказчиком капитаном Марлоу, например) повествователь, разгадывая тайну души героя, познает и себя: оба – и герой, и тот, кто о нем ведет рассказ, – оказываются на авансцене повествования; А.В. Разинцева права, когда видит одно из достижений Конрада в подобном «перемещении» рассказчика

с периферии повествования [Там же. С. 7]: во многих романах, повестях и рассказах писателя психологическая драма героя рождает (параллельно или контрапунктно) внутренние драмы тех, кто о них повествует (все тот же Марлоу, например).

Произведением, где многое из того, что обозначается как своеобразие художественного мира Конрада, проявляется на уровне целостности, является рассказ «Тайный сообщник» («*The Secret Sharer*»; 1912), который традиционно относится исследователями к произведениям психолого-аналитическим с глубокой символикой (см.: [7. С. 15]). Сам писатель очень гордился этим рассказом, полагая его одним из наиболее художественно завершенных своих созданий (см. об этом: [8. С. 168]). Известный конрадовед Томас Мозер вообще считает рассказ «Тайный сообщник» последним произведением «зрелого Конрада» [9. С. 2]. И действительно, лишь «Случай» («*Chance*»), произведение 1913 г., еще может быть отнесен к произведениям, где очевидна рука большого мастера; дальнейшее творчество Конрада критики и исследователи дружно считают художественно уступающим произведениям 1890–1910-х гг.

Рассказ «Тайный сообщник» в самом деле может быть оценен как проявление едва ли не всего своеобразия творчества Конрада, но в особенности – его нежелания (да и неумения) замыкаться в пределах какой-то одной манеры и в рамках синтеза жесткой психологической определенности развития характера в предложенных сюжетом и необычайно концентрированных обстоятельствах. Рассказ демонстрирует доминирование импрессионистской по сути манеры воспроизведения ощущений и «перцепций» героев, модернистской имманентности внутреннего по отношению к внешнему и игры повествовательных ритмов, символики всей сюжетной ситуации и большинства перипетий ее развития. Словом, «Тайный сообщник» дает блестящую возможность увидеть, как обманчива простота произведений Конрада, и понять, насколько не прав был М.В. Урнов, когда обвинял писателя в «гримасах сложности», за которыми якобы ничего не стоит [10. С. 405]. Достаточно посмотреть на то, как «работает» Конрад с сознанием рассказчика, который сам себя исследует, как его внутренний мир становится одновременно и объектом, и субъектом повествования, трудно и через значительные терзания обретает изначально отсутствующее внутреннее единство. Это не только крепко вписывает Конрада в сюжетно-повествовательную традицию прозы XX в., но и ярко демонстрирует его своеобразие как художника, работающего на полутонах и подтекстах. Примечательно метафорическое замечание Н.А. Анастасьева по поводу мировидения писателя: «Вообще-то герои Конрада неловко чувствуют себя при ярком ровном свете – гораздо свободнее им в тени, где черты рассеиваются, скрадываются» [11. С. 120].

Рассказ «Тайный сообщник» – это ретроспективное (и, конечно, интроспективное одновременно) повествование капитана торгового флота на морях Юго-Восточной Азии о начале карьеры шкипера, о невероятно драматическом моменте в его жизни, совпавшем с инициацией – не только профессиональной, но и

человеческой, когда ему пришлось тайно спасти жизнь своему коллеге – молодому шкиперу, совершившему тяжкое преступление в состоянии аффекта. Принципиально важно с точки зрения литературной традиции времени, что для заострения внутренней драмы героя, предъявляющего весьма высокие требования прежде всего к самому себе и поэтому подвергающего себя суровому внутреннему суду, Конрад избирает мотив двойничества, «расщепления» и словесно-образной «материализации» сути героя на две составляющие его духовного мира – со знаком «плюс» и со знаком «минус» (при всей относительности плюсовости и минусовости).

Хорошо известно, что в английской литературе конца XIX – начала XX в. этот мотив не был новым: достаточно вспомнить стивенсоновских доктора Джекилла и мистера Хайда («Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда» – *«The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde»*; 1886) или уайльдовских Дориана Грея и его портрет («Портрет Дориана Грея» – *«The Picture of Dorian Gray»*; 1890). Именно они, но в первую очередь Стивенсон, прибегая к хорошо известной в истории английской литературы теме двойничества (У. Блейк в «Пророческих книгах», Ч. Метюрин в «Мельмоте-скитальце», М. Льюис в «Монахе», Дж.Г.Г. Байрон в «Каине», Ч. Диккенс в «Тайне Эдварда Друда»), «довели внутренние противоречия до внешнего, физического выражения» [12. С. 113]. Именно этот принцип лег в основу жанра психологического триллера в кино, основателем которого справедливо считается Адльфред Хичкок и эстетика которого очень сильно повлияла на современную литературу [14]. Но если Стивенсон для демонстрации двойственности человеческой природы, синтеза в ней дурного и хорошего, плоти и духа прибегает к помощи научно-фантастической условности, а Уайльд с этой же целью – к условности сказочно-фантастической, то Конрад психологически совершенно реалистичен: в ситуации, в которой оказывается рассказчик накануне своего первого самостоятельного плавания в качестве капитана, нет ничего, выходящего за рамки стечения жизненных обстоятельств моряка, часто рискующего жизнью. Кроме того, Конрад не проводит однозначной черты между дурным и противоположным ему началами в душе человека, поставленного в экстремальные условия испытания духа; наоборот, он как раз и строит повествование исходя из прозрачности этой границы, а то и из сомнения в ее наличии. Здесь сказывается тот принцип, который лежал в основе истории молодого шкипера Джима в романе «Лорд Джим», когда Конрад сделал лейтмотивом читательского восприятия всех испытаний героя сентенцию «Он один из нас». Этим, с одной стороны, он не отвергал экзотичности рисуемых обстоятельств, а с другой – всячески подчеркивал и обосновывал реалистичность (в том числе и не обязательно продиктованных морскими обстоятельствами) терзаний нравственного человека, однажды совершившего бесчестный поступок, а затем всю жизнь пытающегося искупить вину и себя очистить [13]. Только в «Тайном сообщнике» речь идет не о безнравственном поступке, а о сомнениях в собственных силах молодого

капитана перед взятием на себя ответственности за жизнь корабля и его команды, о его предвидении меры свободы и ответственности, власти и подчинения, равно как и многих нравственных издержек и испытаний, которые могут лечь на плечи человека, решившегося стать капитаном судна, т.е., по Конраду, – властителем маленького мира, каким для него является корабль.

При прочтении рассказа в глаза бросаются два момента: абсолютная топографическая реалистичность и выверенность деталей в воспроизведении места событий и намеренное подчеркивание двойничества героев.

Однако если вчитываться в пейзажные зарисовки, с которых начинается рассказ, а самое главное – в импрессионистически окрашенные комментарии к ним рассказчика, то очевидна символика всеобщности, некой замершей и застывшей вечности, кануна очень важных и даже судьбоносных событий. С одной стороны, даны четкие географические ориентиры – Сиамский залив, устье реки Мейнам с его многочисленными каменными островками разной высоты и размера, кущи тропических деревьев на берегах, Пакнамская пагода. С другой – некие «мазки» впечатлений, ощущений, чувствований. Так, например, море кажется рассказчику не только спокойным, но и неподвижным, а полоса света от заходящего солнца предстает лишенной «тех живых отсветов, какие бывают при едва заметной ряби» [15. С. 461]. «Насколько охватывал глаз, нигде не видно было признаков человеческого жилья...», – читаем мы в самом начале рассказа [Там же]. Рассказчик продолжает: «На пороге долгого плавания судно неподвижно застыло в окружающей нас необъятной тишине; тени его мачт в лучах заходящего солнца тянулись далеко на восток. Я был один на палубе. На судне – ни единого звука, и вокруг – ни жизни, ни движения... <...> В течение этой мертвой паузы в преддверии долгого пути мы, я и мое судно, казалось, измеряли свою приспособленность к длительному и тяжелому испытанию, к труду, какой предназначено было выполнять нам обоим там, где ни один взгляд людской нас не достигал, только небо и море были свидетелями и судьями» [Там же. С. 462].

Корабль кажется абсолютно одиноким в этом застывшем в лучах заходящего солнца море, в окружении причудливых, как на восточной гравюре, деревьев, кустов, камней, скал, стемительно исчезающих во тьме южной ночи. Так и кажется, что вся жизнь сфокусировалась на судне, сконцентрировалась на нем, что, впрочем, недалеко от истины, так как именно это чувствует рассказчик – молодой капитан – накануне своей шкиперской инициации, т.е. первого самостоятельного плавания. Для него вся жизнь в этот момент – *«breathless pause»* [16]. Здесь очевидно как раз то самое обобщение корабля до целой жизни, до образа мира, до сгустка реальности, о чем убедительно писали М.В. Урнов [10. С. 403] и Н.А. Анастасьев [11. С. 118, 124].

Английский литературовед М. Мёрфи в статье «“Тайный сообщник”: конрадовский поворот якорной лебедки» («*The Secret Sharer*”: *Conrad’s Turn of the Winch*»), размышляя о рассказчике в этом произведе-

нии как о «ненадежном», видит главный просчет писателя в искусственности всей сюжетной ситуации, в недостаточной мотивированности и неубедительности начальных повествовательных позиций рассказчика – безмянного молодого капитана. По мнению Мёрфи, этот рассказчик до обидного сюжетно «не подкреплён» прошлым и настоящим, особенно в связи с тем, что весь рассказ ретроспективен и являет собой реконструкцию молодым капитаном событий уже далекой юности. Исследователь негативно воспринимает тот факт, что «история разворачивается в некоей пустоте», что у рассказчика нет «ни имени», «ни прошлого, ни будущего», что «он действительно пришел из ниоткуда, чтобы рассказать нам свою захватывающую забавную историю» («*yarn*» – в оригинале), «столь же странную и интересную, как и история Старого Морехода» [17. С. 194].

Однако очевидно, что Конрад нарочито идет на подобное «упущение», на самом деле таковым не являющееся: писатель как раз стремится подчеркнуть всеобщность (метафизичность) рассказанного, определенную вечность ситуации выбора и испытания входящего в жизнь на человечность. Не случайно Мёрфи ассоциирует в сторону знаменитой поэмы С.Т. Кольриджа «Сказание о Старом мореходе» («*The Rime of the Ancient Mariner*»; 1798), где морская «приписанность» героя и обстоятельств лишь подчеркивает общечеловеческий пафос произведения с его «ощущением зловещего состояния “Смерти и Жизни”, роковой обособленности от мира, скованности, замкнутости в самом себе, которую хотел бы, но не может нарушить человек» [18. С. 229], а самое главное – нравственную ответственность человека за когда-то совершенные поступки. Это еще раз заставляет вспомнить конрадовское «Он один из нас» – идею, лежащую в основе образов едва ли не всех протагонистов писателя. Высказанное соображение в равной степени относится и к герою-повествователю «Тайного сообщника». Мёрфи противопоставляет его образу самого известного конрадовского героя-рассказчика – капитана Марлоу, утверждая, что отсутствие точной приписанности героя-рассказчика «Тайного сообщника» к конкретным обстоятельствам и времени (в отличие, например, от рассказчика в «Линии тени» («*The Shadow Line*»; 1917), также не имеющего имени, но получающего подобную определенность благодаря наделяемому обстоятельством и временной «плотностью» адресату его повествования – капитану Жилу) сообщает всему произведению некую мистичность («*element of mystery*») [17. С. 195].

Представляется, что ученый не замечает этого общечеловеческого начала, связанного в том числе и с желанием Конрада не слыть только писателем-маринистом, освободиться от «проклятого хвоста кораблей». Не замечает исследователь и того, что Конраду интересна прежде всего драма человека, берущего на себя ответственность за жизнь других, а не просто захватывающая дух история морских приключений и испытаний. Именно поэтому он – вслед за Стивенсоном – выходит на тему двойничества, позволяющую сюжетно-повествовательно и художественно выразительно «материализовать» внутренние проти-

воречия героя-рассказчика. Здесь совершенно очевидна переключка с Ф.М. Достоевским и его традицией прибегать к поэтике двойничества при построении образа героя, художественной доминантой которого становится воспроизведение самосознания в ситуации кризиса, перелома, порога [19. С. 85].

Обыгрывание двойничества двух молодых персонажей временами выглядит даже назойливым, настолько писатель настойчив в стремлении убедить читателя в этом. То нам сообщается, что одинокий пловец, случайно поднявшийся на борт корабля, на котором предстоит командовать рассказчику, «последовал за мной, как мой двойник, на корму» [15. С. 468], а их «босые ноги ступали бесшумно» [Там же. С. 471]; то подчеркивается, что «затененная темная голова» беглеца-арестанта с «Сефоры», где он, будучи помощником капитана, в отчаянии и состоянии аффекта убил матроса, не подчинившегося его приказу, выглядела «похожей на мою» [Там же. С. 469], то рассказчик сообщает читателю: «С минуту я глядел на свое второе “я”...» [Там же. С. 477]. Порою рассказчик констатирует: «Открыв дверь [каюты] я увидел себя самого, разглядывающего карту» [Там же. С. 498]; более того, он уверен что «тот, кто осмелился бы приоткрыть ее (дверь каюты. – Б.П.), мог бы насладиться жутким зрелищем: капитан шепотом разговаривает со своим вторым “я”» [Там же. С. 473].

Ясно, что дело не только в том, что Легет (имя ночного «гостя» рассказчика; *Leggat* – в оригинале [16]) и молодой капитан почти одногодки, сходного телосложения и одеты одинаково (рассказчик одолжил нагому пловцу свою пижаму). Примечательна фраза рассказчика, обнажающая более глубокую, чем просто внешнее сходство, связь-близость двух молодых людей: «Казалось, я стою в ночи перед своим собственным отражением в глубине мрачного необъятного зеркала» [15. С. 469]. Этим «мрачным необъятным зеркалом» для героя становится его будущая жизнь шкипера, полная неизвестностей, противоречий и сложностей, причем нравственных, а не физических: неслучайно обстоятельство, что Легет приплыл к их кораблю, преодолев не одну милю, не вызывает у рассказчика никаких вопросов и комментариев, а воспринимается как должное. Примечательно, что действие рассказа начинается на закате и тропической ночью, когда ничто внешнее не вмешивается в общение персонажей, рассказчик напрямую «общается» со своей душой, а читатель не отвлекается на детали не психологического характера. Все наполнено напряжением внутренних миров – гонимого Легета и рискнувшего спасти его молодого капитана, к тому же – пока! – еще чужака на корабле, к командованию которым он только приступает. Когда Легет сообщает своему собеседнику, что был под арестом долгие недели, т.е. был один на один с самим собой и своей душой, рассказчик восклицает: «И я отчетливо мог себе представить напряженную работу его мысли за эти шесть недель – упорный, но не очень-то спокойный процесс, на какой я лично был бы совершенно неспособен» [Там же. С. 473]. Способность молодого капитана представить напряженную работу мысли Легета говорит как раз об обратном, о том, что он

столь же внутренне напряжен и сосредоточен, как и его ночной гость. Это как раз тот случай, о котором пишет Л.А. Ахмечет, когда говорит о том, что Конрад всегда ставит своих героев «в ситуации самоконтроля и проверки на недюжинное самообладание» [20].

Еще более примечателен итог, к которому приходит молодой капитан вскоре после появления на борту его корабля невольного убийцы, тайно им помещенного в собственную каюту: «Все это время двойная работа мозга доводила меня чуть ли не до помешательства. Я непрерывно следил за собой, а мое второе, тайное “я”, зависящее от моих поступков не меньше меня самого, спало в койке за той дверью, прямо против меня, когда я сидел во главе стола. Это состояние было близко к сумасшествию и ухудшалось еще тем, что я отчетливо его сознавал» [15. С. 479]. В какой-то момент рассказчик ловит себя на мысли: «Я был не совсем один со своей командой: там, в моей каюте был этот незнакомец. Или, вернее, я не был весь целиком с ней. Часть меня отсутствовала. Я чувствовал, что нахожусь одновременно в двух местах, и это пронизывало всю мою душу» [Там же. С. 488].

Конрад психологически нагнетает атмосферу, т.е. создает столь необходимое для триллера напряжение (suspense), постоянно «пугая» читателя возможностью открытия членами команды корабля «тайны» молодого капитана (т.е. того факта, что он прячет у себя в каюте убийцу), но в большей степени – акцентируя раздвоенность рассказчика, а самое главное – болезненное осознание им этой раздвоенности, внутреннего разлада (Р. Андервуд говорит о поисках Дж. Конрадом адекватного названия своему рассказу: писатель «играл» с такими названиями, как «The Second Self» («Второе “Я”»), «The Secret Self» («Тайное “Я”»), «The Other Self» («Другое “Я”» [21. С. 2]), и, как следствие, двойничество молодых героев очевидно не столько по линии «сложения» двух противоположных начал и постепенного поглощения одного другим (как у Стивенсона и Уайльда), сколько по линии провидения рассказчиком в судьбе Легета своей возможной капитанской судьбы. «Он взывал ко мне, словно наш опыт был сходен так же, как и наши костюмы», – читаем мы в рассказе [Там же. С. 470]. На это «работает» даже то обстоятельство, что капитан «Сефоры», прибывший на корабль рассказчика узнать, не приплывал ли к ним Легет, столь же неприязненно, как и своего помощника, воспринял молодого капитана-рассказчика: «...что-то во мне напоминало ему человека, которого он искал; он видел таинственное сходство с тем, кому он не доверял и кого невзлюбил с первого же дня» [Там же. С. 484, 485]. Тайное пребывание Легета на корабле рассказчика и по сути материализованный через двойничество психологически напряженный самоанализ молодого капитана, который был явно усилен и ускорен его положением «тайного сообщника», привели его к тому, что он преодолел то, с чем вошел в повествование – «недостаток самопонимания» (по Андервуду) [21. С. 3].

Вот почему совершенно логичным становится вывод о духовном и нравственном единении со своим «двойником», к которому приходит молодой капитан: «Однако, когда я входил в свою каюту, я не чувство-

вал такого раздвоения» [15. С. 487]. Герой-рассказчик все время подчеркивает, насколько Легет опередил его в опыте существования в острейших психологических обстоятельствах, когда человек испытывается на моральную крепость, когда испытанием становятся природа и ощущение границы, за которой начинается тьма (физическая или нравственная – это специальный вопрос; из других произведений Конрада мы знаем, что тьма нравственная кажется ему гораздо более коварным врагом человека, чем тьма физическая, т.е. смерть и страх перед нею («Сердце тьмы» или «На взгляд Запада» – «*Under Western Eyes*»; 1910)). Не столько разделение одного на составляющие, сколько единение, нравственная близость, профессиональное братство, ощущение чуждости обоим среде, их окружающей, равно как и желание рассказчика (и необходимость) сохранить в тайне присутствие Легета, формально – убийцы и преступника, на корабле определяют развитие «сюжета двойничества» в этом рассказе Конрада. В какой-то момент молодой капитан в отчаянии обобщает: «Во всех остальных отношениях я себя чувствовал почти таким же чужим на борту, как и он. В настоящий момент это чувство особенно обострилось. Я знал, что в глазах судовой команды любой пустяк может сделать меня подозрительной личностью» [15. С. 476]. Поэтому не менее логичным становится очередной вывод рассказчика: «Стихия, люди – все было против нашего тайного сообщничества, даже время, ибо не могло же продолжаться так вечно?» [Там же. С. 487].

Конрад прибегает к параллелизму кульминационных моментов в историях Легета и рассказчика. В случае с Легетом – это шторм, грозивший кораблю гибелью, и трусливое поведение капитана Арчболда, ставшее главной причиной неповиновения того матроса, которого в припадке гнева убил Легет: «Всякий обезумел бы, слыша, как шкипер в разгар шквала причитает и хнычет. Меня это привело в бешенство. Я взял командование в свои руки и отошел от него. Во мне все кипело, и... Но к чему говорить вам? Вы знаете!.. Да разве можно было бы добиться послушания от матросов, если бы я сам не озверел? Или от боцмана? Само море обезумело. Казалось, настал конец мира. И так из дня в день... Я никого не виню. Я сам был не лучше остальных» [Там же. С. 488]. Принципиально важно для идеологии рассказа, что повествователь оправдывает Легета: «Та внутренняя сила, которая спасла жизнь двадцати четырех человек, сокрушила одного взбунтовавшегося и недостойного» [Там же]. Трудно не согласиться с М.В. Урновым, который писал о том, что основой двойничества в рассказе становится «стоицизм одиночки» [10. С. 403]. Исследователь в большей степени относил это к Легету. Однако и у рассказчика наступает момент, когда вопреки трусливой осторожности опытного первого помощника он проводит корабль между скал, тем самым доказывая не столько другим, сколько самому себе, что он настоящий шкипер, могущий брать на себя ответственность за принимаемые решения и совершаемые деяния. Необычайно важным для развития всего психологически заостренного сюжета рассказа становится тот факт, что провести корабль

между своеобразными Сциллой и Харибдой Сиам герою помогает белая шляпа, которую он отдал решившему выплыть в открытое море и там либо погибнуть, либо быть подобранным кораблем Легету, чтобы тропическое солнце не убило его своими лучами. Упав с головы Легета, она попала на стремнину морского течения, тем самым обозначая в ночной темноте глубокое и судопроходимое место, т.е. выступая своеобразным лоцманом для корабля героя-рассказчика способствовал как человеческой, так и профессиональной инициации молодого капитана.

Финальные поступки обоих главных персонажей, требующие мужества и внутренней целостности, все не свидетельствуют в пользу утверждения М.В. Урнова о том, что в рассказе доминирует противостояние «природной силы его героев» и их беспомощности перед реальностью [10. С. 402]. Этим высказыванием исследователь полностью «подминает» творчество Конрада под неоромантизм, тогда как нам кажется, что оно гораздо больше, чем только эта эстетическая система. Достаточно обратиться к сложному пафосу всего рассказа, но особенно – его концовки; он не просто «оптимистический», как преимуще-

ственно было у неоромантиков (см.: [21. С. 4]), а «действенный», ибо в поступке, в деянии во имя сохранения своей человечности видит смысл жизни герою Конрада. В связи с этим нельзя не обратить внимание, вслед за английским исследователем творчества Конрада А. Симмонсом, на символику имени «двойника» рассказчика – Leggatt: оно имеет очевидные коннотации со словом «legal» (законный). Рассказчик полагает, что Легет поступил совершенно в соответствии с законом моря, который для него – особенно накануне вступления в семью капитанов – главнее закона суши, по которому судят о поступке Легета остальные [8. С. 171]. Но, пожалуй, еще более важен для рассказчика суд Легета над самим собой, суд, который – в той или иной степени – проводит над собой и рассказчик в ситуации тайного сообщества с убийцей. Вот почему закономерно возникает вопрос по поводу названия рассказа: кто же здесь тайный сообщник – Легет или рассказчик?

Это еще один штрих к картине сложного двойничества в рассказе, так мощно драматизирующего психологическо-аналитический зачин в его художественной ткани, превращающий все повествование в настоящий триллер обретения себя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Leavis F.R. The Great Tradition. London : Penguin, 1962. 295 p.
2. Джозеф Конрад о литературе // Вопросы литературы. 1978. № 7. С. 205–280.
3. Бельский А.А. Неоромантизм и его место в английской литературе конца XIX в. // Из истории реализма в литературе Англии : межвуз. сб. науч. тр. Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 1980. С. 90–100.
4. Fowler A. The History of English Literature. Oxford : Oxford University Press, 1990. 547 p.
5. Bender D. «The Secret Sharer» // Readings on Joseph Conrad / ed. by D. Bender. San-Diego : Greenhaven Press, 1998. P. 79–100.
6. Разинцева А.В. Наследие Джозефа Конрада и американский роман 1920-х годов (Ф.С. Фицджералд и Э. Хемингуэй) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. : МГУ, 1986. 20 с.
7. Цыбульская В.В. Новеллистика Джозефа Конрада (проблематика и поэтика) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев : КГУ, 1982. 23 с.
8. Simmons A.H. Critical Issues: Joseph Conrad. Basingstoke, New York : Palgrave-Macmillan, 2006. 239 p.
9. Moser Th. Joseph Conrad: Achievement and Decline. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1957. 350 p.
10. Урнов М.В. На рубеже веков: Очерки английской литературы. М. : Наука, 1970. 432 с.
11. Анастасьев Н.А. Обновление традиции: Реализм XX века в противоборстве с модернизмом. М. : Советский писатель, 1984. 352 с.
12. Дьяконова Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX века. Л. : ЛГУ, 1984. 192 с.
13. Проксурнин Б.М. Реализм? Неоромантизм? Модернизм? Взгляд на роман Дж. Конрада «Лорд Джим» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 2(8). С. 119–125.
14. Трюффо Ф. Хичкок / пер., фильмография, прим. М. Ямпольского и Н. Цыркун. М. : Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 1996. 224 с.
15. Конрад Дж. Тайный сообщник / пер. А.В. Кривцовой // Конрад Дж. Избранное : в 2 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1959. Т. 2. С. 461–503.
16. Conrad Joseph. The Secret Sharer. URL: http://fiction.esever.org/novels/the_secret_sharer.html/view?searchterm=Conrad (дата обращения: 28.08.2013).
17. Murphy M. «The Secret Sharer»: Conrad's Turn of the Winch // Conradiana. 1986. № 18. P. 193–200.
18. Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. М. : Изд-во Академии наук, 1960. 506 с.
19. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М. : Советская Россия, 1979. 320 с.
20. Ачмечет Л.А. Художественное мастерство Джозефа Конрада (1895–1902) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. : МГУ, 1986. 24 с.
21. Underword R.M. Self Discovery in Joseph Conrad's *The Secret Sharer*. URL: http://www.homesaustin.com/Documents/JosephConrad_SecretSharer.pdf. 6 p. 2008 (дата обращения: 05.05.2014).
22. Луков В.А. Французский неоромантизм. М. : Моск. гуманит. ун-т, 2009. 145 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 14 июля 2014 г.

PSYCHOLOGICAL THRILLER OF JOSEPH CONRAD: THOUGHTS ON THE SHORT-STORY "THE SECRET SHARER"

Tomsk State University Journal. No. 385 (2014), 28-34. DOI: 10.17223/15617793/385/5

Proskurnin Boris M. Perm State University (Perm, Russian Federation). E-mail: bproskurnin@yandex.ru

Keywords: Joseph Conrad; short-story; psychological analysis; narrator; narrative; thriller; a marine writer.

A famous short-story of Joseph Conrad "The Secret Sharer" is under analysis which is not well thought of in Russian Anglistics. The short-story is looked at in the light of Conrad's artistic world making. It is argued that on the one hand, Conrad sums up many approaches to the depicting of a man in a developing society which were in the centre of interest of many writers of *fin de siècle*. On the other hand, Conrad invents and develops artistic peculiarities of representing in fiction a very much ambivalent and complicated

being of a person in the crucially changed world in the 20th century. Conrad is supposed to be one of the first writers who depicted any externality. The author of the essay shows what makes this short-story not just a marine narrative only, but a well-done psychological thriller, too. One the main ways to sharpen the psychological conflict of the story and to bring suspense, so common for any thriller, into it Conrad uses is the motif of 'the doubles'. His use of this motif is analyzed in comparison with the doubles in the artistic works of some of his predecessors and contemporaries. The author of the essay develops the idea of the ambivalence of the doubles in the story by Conrad, it is stressed that the doubles in the story are based on the effect of complementarity, but not on the unity of contrasts, which prevailed in the interpretation of the doubles before. Here Conrad is quite close to F.M. Dostoevsky no matter how much the English novelist of the Polish origin disliked the Russian writer. The author of the essay deals with the issues of the narrator in the stories by Conrad on the whole and in this short-story in particular. The author disputes the idea of some critics about 'unreliability' of the narrator in 'The Secret Sharer'; it is done on the grounds of a principal approach of Conrad to his narrator in this story as a representative of a human being in the situation of initiation in tote. It is shown in the essay that Joseph Conrad is an innovator when he constructs the image of his narrator: he turns this image into an active personage of the story who, when telling the thrilling narrative about the Other, speaks about himself thus acting both as a subject and an object of the narration. In the course of the analysis of the story it is shown how much complex is the ideology of the story: the narrator pulls himself together and gains the meaning of life as a result of the analysis of the dramatic events which are the basis of the psychologically tense plot.

REFERENCES

1. Leavis F.R. *The Great Tradition*. London: Penguin, 1962. 295 p.
2. Dzhozef Konrad o literature [Joseph Conrad on Literature]. *Voprosy Literatry*, 1978, no. 7, pp. 205-280.
3. Belskii A.A. [Neoromanticism and Its Place in the English Literature of the late XIX century]. *Iz istorii realizma v literature Anglii: Mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [On History of Realism in English Literature: Proceedings of Academic Essays]. Perm: Perm State University Publ., 1980, pp. 90-100. (In Russian).
4. Fowler A. *The History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990. 547 p.
5. Bender D. *The Secret Sharer*. In: Bender D. (ed.) *Readings on Joseph Conrad*. San-Diego: Greenhaven Press, 1998, pp. 79-100.
6. Ryazantseva A.V. *Nasledie Josepha Conrada i amerikanskii roman 1920-kh godov (F.S. Fitzesherald and E. Heminguei)*. Avtoref. diss. kand. filol.nauk [Joseph Conrad's heritage and the American Literature of the 1920s (F.S. Fitzgerald and E. Hemingway). Abstract of Philology Cand. Diss.]. Moscow State University Publ., 1986. 20 p.
7. Tsybul'skaya V.V. *Novellistika Josepha Conrada (problematika I poetika)*. Avtoref. diss. kand. filol.nauk [The Novellas by Joseph Conrad (problems and poetics). Abstract of Philology Cand. Diss.]. Kyiv: RSU Publ., 1982. 23 p.
8. Simmons A.H. *Critical Issues: Joseph Conrad*. Basingstoke, New York: Palgrave-Macmillan, 2006. 239 p.
9. Mozer Th. *Joseph Conrad: Achievement and Decline*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957. 350 p.
10. Urmov M.V. *Na rubezhe vekov: Ocherki angliiskoi literatry* [At the Turn of the Centuries; Sketches of English Literature]. Moscow: Nauka Publ., 1970. 432 p.
11. Anastasiev N.A. *Obnovlenie traditsii: realizm XX veka v protiborstve s modernizmom* [Renovation of Tradition: Realism of the XX century in Argument with Modernism]. Moscow: Sovetskii Pisatel' Publ., 1984. 352 p.
12. Diakanova N.Ia. *Stivenson i angliiskaia literatura* [Stivenson and English Literature]. Leningrad: LSU Publ., 1984. 192 p.
13. Proskurnin B.M. Realism? Neoromanticism? Modernism? A View on the Novel of Joseph Conrad "Lord Jim". *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiya – Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*, 2010, no. 2(8), pp.119-125. (In Russian).
14. Truffaut F. *Khichkok* [Hitchcock]. Translated from French. Voeruva: Eizenshteinovskii tsentr issledovaniia kinokultury Publ., 1996.
15. Conrad J. *Izbrannoe: V 2-kh t.* [Selected Works]. Translated from English. Moscow: Gos.izd.khud.lit. Publ., 1959. Vol. 2, pp. 461-303.
16. Conrad Joseph. *The Secret Sharer*. Available at: http://fiction.esever.org/novels/the_secret_sharer.html/view?searchterm=Conrad.
17. Murphy M. 'The Secret Sharer': Conrad's Turn of the Winch. *Conradiana*, 1986, no. 18, pp. 193-200.
18. Elistratova A.A. *Nasledie angliiskogo romantizma i sovremennost* [The heritage of the English Romanticism and the Present]. Moscow: Akademiya nauk Publ., 1960. 506 p.
19. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., 1979. 320 p.
19. Akhmechet L.A. *Khudozhestvennoe masterstvo Dzhozefa Konrada (1895 – 1902)*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk [Artistic Mastery of Joseph Conrad (1895 - 1902). Abstract of Philology Cand. Diss.]. Moscow: MSU Publ., 1986. 24 p.
20. Underwood R.M. *Self Discovery in Joseph Conrad's The Secret Sharer*. Available at: http://www.homesaustin.com/Documents/JosephConrad_SecretSharer.pdf.
21. Lukov VI.A. *Frantsuzskiy neoromantizm* [French Neo-Romanticism]. Moscow: Moscow University for the Humanities Publ., 2009. 109 p.

Received: 14 July 2014