



Анна М. Щепан

ВСТРЕЧИ
С КОНРАДОМ

Анна М. Щепан

ВСТРЕЧИ С КОНРАДОМ

Перевод Ирины Адельгейм



БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА НОВАЯ ПОЛЬША
ВАРШАВА 2018

ЕВРОПЕЙСКОСТЬ
ДЖОЗЕФА КОНРАДА

Согласно решению Сейма, 2017 год являлся в Польше годом, в частности, Жозефа Конрада, английского писателя польского происхождения (настоящее имя — Юзеф Теодор Конрад Коженёвский). В этом году исполняется 160 лет со дня его рождения. В номерах «Новой Польши» мы публиковали эссе, специально подготовленные для русского читателя выдающейся исследовательницей творчества Конрада Анной М. Щепан.

По ряду причин понятие Европы в судьбе Конрада играет совершенно особую роль. Во-первых, в Европе ему пришлось искать прибежища и своего места на земле. Во-вторых, писатель оказался непосредственным свидетелем и участником расширения европейского влияния в процессе колонизации и, столкнувшись с «инакостью», осознал невозможность бегства от собственной европейской идентичности. Пониманию этого способствовал опыт конфронтации: необходимость определять самое себя и реагировать на восприятие себя Другим. Другого Конрад познавал посредством европейских категорий и критериев, а реакция и восприятие Другим того, что представлял собой он сам, открывала перед писателем элементы европейской идентичности, в которых он ранее не отдавал себе отчет.

Понятия «Европа» и «Запад» утратили незыблемость и четкость. Мы зачастую употребляем эти термины как синонимы, однако все же не следует полностью их отождествлять, на что обратил внимание Кристофер Гогвилл в своей книге «Изобретение Запада». Он утверждает, что идея Запада возникла на рубеже веков, когда определились области влияния западного и восточного империализма и приобрели значимость расхождения между Восточной и Западной Европой. В это время геополитическая идея Европы трансформировалась в понятие Запада. Где была тогда Польша? И какое место заняла после завершения этой трансформации?

Европа как «прибежище» и как «свое место на земле» — соединение двух этих формул может коробить. Если человек где-то находит свое место, значит, там он чувствует себя в безопасности, однако совершенно необязательно там, где он чувствует себя в безопасности — его место. Напряжение между этими возможностями и характеризует творчество Конрада. Говоря о Европе как о прибежище, следует, прежде всего, отметить, что в «преступлении раздела Польши» участвовали как раз европейские государства, а следовательно — быть европейцем не означает непременно разделять польские интересы; даже если эти страны не являлись представителями Европы как таковой, то совершенный ими раздел никак не повлиял на их собственное политическое положение на старом континенте. Никто не осудил их и не разорвал с ними отношения по той причине, что они, объединившись с Россией, аннексировали не такую уж маленькую страну и десятилетиями вели на ее территории грабительскую и направленную на стирание национальной идентичности деятельность. Никто в Европе не встретил с распростертыми объятиями экзальтированного юношу из «российской» части Польши, горя желанием помочь ему встать на ноги. А следовательно — нельзя *априори* называть Европу прибежищем: Европа как целое не могла ни предложить его, ни обеспечить; прибежище Коженёвский нашел в конкретной стране, которой остался верен и благодарен.

Однако стала ли она его местом на земле? Как заметила Асако Накаи: «Польша олицетворяет прошлое, тогда как Англия устремлена в будущее; между ними простирается обширная территория Европы, по отношению к которой и Англия, и Польша находятся на окраинах»¹. Тезис Накаи подталкивает к дальнейшим размышлениям. Эта окраина была областью соприкосновения с инакостью: Польши — с Россией, ее деспотизмом, восточной напыщенностью и запретом на сопротивление ее имперской силе, Англия же, колониальная держава, видела себя в своей окраинности не бастионом или крепостью, но центром относительно других окраин. Таким образом, Англия как окраина Европы становилась ее центром по отношению к остальному миру.

Пожалуй, Англия, которая была и остается наиболее нетипичной европейской страной, наиболее обособленной и защищающей свою специфику не в смысле национализма, а в плане культурной самобытности, оказалась для Конрада столь привлекательной, поскольку позволяла сохранить «багаж Калиновки» — если воспользоваться определением Ежи Стемповского. По мнению эссеиста, ягеллонская модель сосуществования, типичная для Польши, не сравнима ни с одной системой, ни на Востоке — основанном на абсолютизме, ни на Западе — основанном на собственности. Интериоризация Конрадом этой совершенно

¹ Nakai Asako. Europe as Autobiography? W: Conrad's Europe. Conference Proceedings. Opole, 2005, s. 28.

исключительной модели, во-первых, способствовала проникновению его в опыт и ментальность других народов, во-вторых, сделала для него совершенно чуждой модель национального государства. Однако писателю пришлось заплатить за это непониманием и обособленностью не только среди чужих, но и среди своих.

В эссе «Конрад в польской культуре»² Тымон Терлецкий убежденно заявлял: «Никому в здравом уме не придет в голову начинать «ревиндикацию» Конрада»³. Он не сомневался в том, что автор «Теневой черты» — писатель английский и принадлежит к английской культуре, однако усиленно подчеркивал, что для польской культуры это не только потеря, но и приобретение, поскольку культура есть круговорот ценностей, она означает как давать, так и принимать, а потому вопрос ревиндикации бессмысленен и третьестепенен — гораздо важнее говорить о творческих связях и источниках вдохновения. «И величие каждой культуры измеряется не только тем, что она берет у других, но и тем, что она другим дает, как силой притяжения, способностью ассимилировать чужое, так и великодушным дарения»⁴.

Терлецкий протестует против отсутствия имени Конрада в истории польской литературы, выдвигая тезис о том, что он принадлежит и к польскому романтическому миру, и к миру Молодой Польши, в обоих случаях представляя собой явление, доведенное до крайности, апогей усложнения проблемы и ее разрешение. Он не только ровесник основных творцов Молодой Польши, разделивший их настроения и опыт: разочарование в позитивизме, травму январского восстания, тоску по всему экзотическому и необычному, пессимизм, порождающий упорство поиска: по мнению Терлецкого, Конрад «является наиболее радикальным, наиболее последовательным представителем своего поколения (...)»⁵. Конрад черпает вдохновение из тех же источников, что и его ровесники, переживает ту же самую польскую судьбу, однако покидая не существующую на карте Польшу — не бежит от нее, а в своих странствиях хранит в себе, переживает иначе. Хранит не в форме ностальгической тоски и боли, а скорее — как мужество искать. Это особое напряжение, возникшее между молодым человеком, склонявшимся над картой, где отсутствовала его родина, и над картой, где еще оставались белые пятна неоткрытых земель, оказалось, как мне кажется, одним из факторов, которые парадоксальным образом помогли Конраду сохранить идентичность, польскость, при соприкосновении с инакостью обнаруживавшую свою европейскость.

² T. Terlecki. Conrad w kulturze polskiej. W: Conrad żywy. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. Red. W. Tarnawski, Londyn, 1957, s. 100.

³ Ibidem, s. 101.

⁴ Ibidem, s. 107.

⁵ T. Terlecki, Conrad w kulturze polskiej, op. cit., s. 110.

В глазах Терлецкого дебют писателя приобретает масштабы символического явления на мировой сцене Конрада из строк Мицкевича — еще прежде, чем тот вернулся в польскую литературу в фигуре Конрада из «Освобождения» Выспянского. По словам Лехоня, Конрад Выспянского стал частью национальной мифологии. Терлецкий полагает, что, взяв в качестве фамилии в новом языковом пространстве, где ему выпало жить, имя, данное при крещении романтиком-отцом в честь героя Мицкевича, Джозеф Конрад взял на себя трудную роль быть «Конрадом». Это личность выдающаяся, трагическая, вдохновенная, перед которой стояла иная задача, нежели повстанческий порыв или богоборчество, а именно — труд перевода на общедоступный язык польской мифологии героизма, чести, верности раз и навсегда выбранным ценностям, любви к свободе. По мнению Терлецкого, Конрад сделал эти ценности «элементами европейского сознания»⁴, а также «универсализировал польский романтизм, его видение мира, его позицию, его нравственный габитус»⁶.

Последний, согласно Терлецкому, заключался в специфически сложном отношении Польши к Западу. Польша может реализоваться лишь в рамках Запада, но одновременно вынуждена противопоставлять себя ему во всем, что противоречило и противоречит основам его культуры. Это грандиозная задача, чтобы не сказать — безосновательная узурпация, ибо по какому и кем данному праву Польша должна была служить совестью Европы или контролировать ее подлинность? Польша брала на себя функции образца нравственности, а также защитника Запада от Востока: «от любого культурного антипода, угрожающего западному укладу жизни, западному пониманию права, западному инстинкту личной и национальной свободы, западному типу человека»⁷.

А следовательно, Европа, с точки зрения Тымона Терлецкого, являлась для Конрада прибежищем — в буквальном и переносном смысле, а также вызовом — задачей сохранить во имя нее, Европы, собственную самобытность и базовые ценности ментальности шляхтича с Кресов.

Европа оставалась для Конрада точкой отсчета, критерием ценностей, эстетики и морали, наконец домом. Даже рисуя европейцев мотами, преступниками или неудачниками, он все же не бежал от них, не осуждал. Если интерпретировать, например, «Сердце тьмы» как дискурс европейскости, то напрашивающиеся выводы ведут к отрицанию ценностей, составляющих это понятие. Фальшь, эксплуатация, жестокая иерархичность, наследуемая и передаваемая следующим поколениям ложь, иллюзия гармонии, базирующаяся на банальности и гротеске — вот европейскость «Сердца тьмы». Но что это — ужасающий диагноз или обвинение?

⁶ Ibidem, s. 111.

⁷ T. Terlecki, Polska a Zachód. Próba Syntezy. Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Londyn 1947, s. 46.

Подобное решение было бы для Конрада слишком простым: он, глашатай чести и ответственности, полагая, что европейскость должна реализоваться в противостоянии своему собственному бремени, так писал Маргерит Порадовской об идее искупления страданием: «Ты думаешь, что я способен принять или даже согласиться с доктриной или теорией искупления страданием. Эта доктрина, плод умов великих, хоть и варварских, звучит позорно и отвратительно в устах цивилизованного человека. Это доктрина, которая, с одной стороны, являет собой прямой путь к Инквизиции, а с другой — делает возможным торг с Вечностью [...] Более того, искупления не существует. Каждый поступок в жизни окончателен и приводит к неизбежным последствиям, невзирая на слезы, зубной скрежет и жалобы слабых духом, что трепещут от страха, обнаруживая результаты собственных действий»⁸.

Автор «Ностромо» строил свою национальность, идентичность из литературы, и Европа также является для него литературой — великой литературой, будоражившей умы и служившей областью вненационального взаимопонимания. Юлиуш Саковский замечает: «Здесь важен только один конфликт: человек перед лицом неумолимой судьбы — как в греческой трагедии. Романы Конрада, на первый взгляд, столь традиционные, ни на что не похожи. В них есть что-то от мифа, от античности, от Шекспира: пафос и напряжение трагедии»⁹.

Это выстраивание идентичности из литературы и при помощи литературы представляется мне для категории европейскости приемом весьма специфическим — поскольку однозначно указывает на культурный контекст, отделяя его от области политики и общественных идей, что безусловно выходит за границы ментальности шляхтича с Кресов, о которой писал Милош.

Конрад упорно демонстрирует, что историю творит человек — даже разочарованный, лишенный иллюзии, все осознающий, он не лишается бессмертной надежды, поскольку история обладает масштабом большим, нежели сиюминутные поражения или победы. По словам Эврома Фляйшмана, «Конрад соотносится с нашим временем так же, как Софокл — с постперикловскими Афинами, ибо его окончательное видение одновременного поражения и искупления героя подводит нас к ответу, выходящему за границы исторического фиаско»¹⁰.

⁸ Conrad do Poradowskiej, 26 sierpnia 1891.

⁹ Sakowski Juliusz. Żyje się tylko raz. W: Conrad żywy. Red. Wit Tarnawski. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. B. Świdzki. Londyn, 1957, s. 81.

¹⁰ Avrom Fleishman. Conrad's Politics. Baltimore, 1967. S. 242.

ТИПИЧНЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ
ИЛИ
ФЕНОМЕН?

Мартирология и модернизм в биографии Конрада

Следует признать, что неоромантическая версия биографии Юзефа Теодора Конрада Наленч Коженёвского — или Джозефа Конрада — в польском конрадоведческом дискурсе является доминирующей. Ведь Конрад воплощает собой весь комплекс патриотически-мариологической парадигмы польской судьбы: его отец, Аполлон Коженёвский был поэтом, патриотом, организатором заговора против царя-оккупанта, мать — верной и активной соратницей мужа в его политической деятельности. За эту деятельность семья поплатилась репрессиями: отец был арестован и помещен в варшавскую цитадель, с которой и связаны первые детские воспоминания Конрада о Польше. В конце концов суд приговорил обоих родителей к ссылке в Сибирь. Имение, разумеется, было конфисковано, мать будущего писателя, не вынеся пережитого, а также климата и тяжелых бытовых условий, в Сибири умерла, отец после ее смерти погрузился в депрессию с религиозным уклоном, а маленький осиротевший Юзеф заболел. Стараниями брата матери, Тадеуша Бобровского — безусловно не всегда укладывавшимися в рамки закона — Аполлона и Юзефа удалось перевезти в австро-венгерскую часть разделенной Польши, в Краков. Увы, там Аполлон Коженёвский умер, причем похороны его превратились в крупнейшую национальную демонстрацию высочайших патриотических чувств. Осиротевшего Юзефа опекал рациональный и прагматичный дядя Тадеуш Бобровский, симпатизировавший скорее краковским консерваторам и лоялистам, нежели заговорщикам-бунтовщикам, и сознательно искаживший некоторые факты из патриотического прошлого семьи. Его отношение к отцу Конрада было, мягко говоря, двойственным. Однако даже этих фактов, запечатленных Бобровским в дневниках, оказалось для литературных критиков достаточно, чтобы на их основе создать укладывающийся в рамки романтического стереотипа образ польского патриота испокон веку¹. Дополнительным

¹ Cp. T. Bobrowski. *Pamiętnik mojego życia*. Warszawa, 1979, t. II; K. Waliszewski. *Polski powieściopisarz w angielskiej literaturze*, «Kraj», Petersburg, 1904, nr 3-5, 7; M. Rakowska. *Józef Conrad (Konrad Korzeniowski)*. «Biblioteka Warszawska», 1908, s. 558-568.

интерпретационным ключом к этой биографии послужили имена, которые носил будущий писатель: Юзеф Теодор — в честь деда, и Конрад — в честь героя Адама Мицкевича.

Сам писатель во время своего пребывания в стране (июль-октябрь 1914) дал интервью Мариану Домбровскому для еженедельника «Тыгодник иллюстрованы», где признавался: «Польскость (...) я перенес в свои произведения из Мицкевича, Словацкого. «Пана Тадеуша» отец читал мне вслух и меня тоже заставлял читать вслух (...) Я больше любил «Конрада Валленрода», «Гражину». Позже предпочитал Словацкого»².

Таким образом польский дух воплощался в области литературы, языка и системы ценностей. Учитывая эту проблему, следует заметить, что Конрад безусловно был типичным представителем своего поколения: он родился в уже разделенной Польше, которую знал как идею, ценность, бытие нематериальное, дополнительно идеализированное перенесенными страданиями, пронизывающее его отношения с близкими. Его патриотизм был наследственным — Конрад любил то, что любили его родители и что стоило им жизни. Если вспомнить написанную Аполлоном «Песенку в день крещения», становится очевидным, что акт крещения был для отца равнозначен наложению печати идентичности, долга героизма и бескомпромиссности. Подобным образом прочитывалось и творчество Конрада, в котором исследователи искали прежде всего воплощения польской проблематики. Наиболее типичным примером неоромантической трактовки наследия писателя является интерпретация «Лорда Джима» Виктором Гомулицким на страницах петербургского «Края», в которой речь идет о двуплановой структуре текста и о том, что планы эти дополняют друг друга. Внешняя структура заслоняла подлинный смысл произведения, заключенный в структуре глубинной, уловить которую мог лишь соответствующим образом подготовленный читатель: применительно к прозе Конрада — читатель, знакомый с литературой Великой эмиграции и понятиями, сформировавшимися на почве польской культуры, например, отличным от западноевропейского понятием чести³.

По мнению Казимежа Выки, в польской критике доминировала перспектива неоромантизма и модернизма (или символизма)⁴. Неоромантизм ставил своей целью воспроизведение образцов ангажированной литературы; модернизм, напротив, стремился освободить ее от служения национальным идеям. В период Молодой

² Цит. по: M. Dąbrowska. Polski wywiad prasowy z Conradem, [w:] Szkice o Conradzie. Wstęp, redakcja, przypisy Ewa Korzeniewska. Warszawa, 1974, s. 39-41.

³ Ср.: W. Gomułicki. Polak czy Anglik, «Kraj». Petersburg, 1905, nr 1.

⁴ O jedności i różnorodności literatury polskiej [w:] K. Wyka. Nowe i dawne wędrówki po tematach. Warszawa, 1978, s. 37-41.

Польши можно говорить о восприятии Конрада в первую очередь читателем и критикой; 1895, год его дебюта — это также год издания первых опусов Жеромского. Такие критики, как Казимеж Валишевский, Мария Коморницкая, Мария Раковская, Станислав Бжозовский, воспринимали Конрада как художника прежде всего модернистского, противопоставляя его польской культурной традиции и рассматривая его творчество в контексте английской прозы.

«В современной английской литературе Джозеф Конрад принадлежит к числу фигур выдающихся. После смерти Мередита он, подобно Томасу Харди, Кипплингу и Г.Д. Уэллсу, чье творчество на наших глазах становится все масштабнее и словно бы глубже — является в области английского романа представителем направления, тесно связанного с тем, что составляет величайшую ценность современной английской литературы, что делает ее классикой нашего времени — в лучшем и редко употребляемом значении этого слова. Я имею в виду глубокую веру в то, что мыслительная структура, порождаемая в данном обществе различными классами, слоями, типами, личностями, составляет его глубинную реальность, что все современные трагедии разыгрываются в пространстве стихии, модифицируемой и определяемой разумом, что область, характер, сила, виды кризисов и ограничений мыслительных процессов, представляющих собой повседневность общественной жизни — и есть наиболее типичное, подлинно творческое в жизни общественной и личной»⁵.

В свете этих размышлений творчество Конрада предстает не столько типичным явлением, сколько неким образцом, феноменом, прокладывавшим новые пути в мировой литературе.

Модернистская трактовка биографии делала акцент на превратностях жизни человека, идущего к цели, невзирая на реакцию окружения и общепринятые модели поведения, нонконформиста, обладающего ницшеанской силой преодоления трудностей и разительно отличающегося от обычного человека. Примером может служить биография Конрада, как ее видит Остап Ортвин: «Молодой Джозеф Коженёвский (...) до пятнадцати лет не знал английского языка. После смерти отца, питаемый тягой к фантастическим приключениям, подстегиваемый неудержимым стремлением осуществить свои мечтания юного Робинзона, он бежит из Кракова в Марсель, где в 1873 году поступает на французское торговое судно. Из французского торгового флота через несколько лет переходит в английский, где после двадцати лет службы получает ранг капитана. Подчиняясь внезапно охватившему его творческому порыву — прежде сдерживаемому — он в 1895 году оставляет профессию моряка и, посетив родные края, оседает в деревенской местности на берегу моря близ Фолкстона, чтобы

⁵ St. Brzozowski, Józef Conrad [w:] S. Brzozowski. Głosy wśród nocy. Lwów, 1912, s. 369.

полностью посвятить себя плодотворной и активной литературной деятельности (...) В последнее время этому писателю стала уделять внимание также и французская критика. Его произведения переводят на французский язык. А следовательно — есть надежда, что таким опосредованным путем интерес к произведениям Конрада проникнет и к нам»⁶.

Уже само нагромождение в тексте Ортвина глаголов и их семантических полей создает совершенно другой образ. Это не печальная, одинокая жертва, для которой победа означает лишь героическую победу над самим собой, но... одинокий герой, для которого одиночество есть выбор свободы, а победа означает достижение поставленных целей. Это сила творчества, жертва, совершаемая посредством деятельности, оказание влияния, героизм поступка.

Примечательна интерпретация биографии Конрада: в английской критике акцентирование «морского периода» — получения британского гражданства, роли представителя империи в далеких уголках света; во французской — прослеживание влияния французского языка и литературы на формирование личности польского шляхтича; в польской — внимание к национальному дискурсу идентичности, вовсе не столь очевидному. Биография Конрада типична для его поколения, но он эту типичность преодолевает. Биография эта одновременно является и феноменом — в силу того, что не воплощает некую модель, но определяет свою собственную. Джозеф Конрад, словно бы ведя сознательную игру с биографами, не оставил после себя записей о том «как жить?», а на страницах своих романов не раз доказывал, что биография героя больше говорит о его создателе, чем о персонаже. Многоплановость являющейся нам фигуры, которую я бы назвала «классически неполной», предоставляет ей свободу существования, в том числе потенциального и нереализованного. Быть может, задача литературного критика сегодня — не лишать этой свободы также и автора?

ЭКРАНИЗИРОВАТЬ МИР КОНРАДА

⁶ Ostap Ortwin (Przypisek wydawcy) [w:] S. Brzozowski. Głosy wśród nocy. Lwów, 1912, s. 375-376.

Прозу Джозефа Конрада называют, особенно в английской критике, импрессионистской в силу сложной техники повествования, которое строится с нарушением хронологии и причинно-следственных связей. Не стоит искать в его романах подробных сведений о местах описываемых событий, вне зависимости от того, Лондон ли это или далекий Самбуран, хотя писатель прекрасно знал и тот, и другой. Однако он сознательно отказывался от объективного, реалистического описания, стремясь к созданию впечатления, созданию атмосферы путем акцентирования деталей, которые служат своеобразными ориентирами, сигнализирующими, на что читателю следует обратить внимание. Повествователь Марлоу, присутствующий во многих романах, не раз отмечает, что происходящее занимает гораздо меньше времени, чем рассказ о нем. Молниеносность зрительных впечатлений заставляет думать, что зрение является привилегированным органом чувств, превосходящим по своим возможностям языковую экспрессию, однако в мире Конрада между ними нет ни конфликта, ни иерархии, они обуславливают и контролируют друг друга. Зрение дает не больше гарантий, чем принятая *априори* концепция, поскольку то, что мы видим, может быть не тем, чем оно является на самом деле, а то, что мы думаем, может определять то, что мы видим: вижу то, что рассчитываю увидеть.

Так следует ли ожидать, что кинокамера уловит то, что оркестровано Марлоу в словесную партитуру, и в результате перед нами предстанет зрительный эквивалент прозы? Практика на протяжении уже более чем ста лет показывает, что это не так. Парадоксальным образом экранизации романов терпят фиаско, они одномерны, подчинены некоему тезису, который призваны доказать, неубедительны. Шанс остаться в истории кино имеют те фильмы, источником вдохновения для которых послужила литература, но которые при этом остались верны собственным средствам изображения.

Вдохновение в данном случае — ключевое слово. Достоинством фильмов, снятых на основе прозы Конрада, является не увлекательное действие, не удерживающие

зрителя в напряжении любовные перипетии. Сквозь оболочку повседневности проглядывает ужас, и ужас этот порой прорывается наружу.

Если попытаться пересказать одной фразой сюжеты произведений Конрада, мы, к своему удивлению, получим набор названий дешевых мелодрам, заголовков желтой прессы, интриг очередного сериала, например: «Домохозяйка хладнокровно убивает мужа кухонным ножом» («Секретный агент»), «Неудачник остается неудачником» («Лорд Джим»), «Какие революционеры — такая и революция» («Глазами Запада»), «Посланник цивилизованного мира сходит с ума, но остается верен возлюбленной» («Сердце тьмы») или «В погоне за сулаканским серебром» («Ностромо») — перечислим лишь некоторые. Деградация, балансирование на грани банальности, утрирование, наконец китч — эта беспардонная «очевидность» представляет собой исходную точку процесса чтения. Конрад, как мы видим, не боялся прибегать к подобным средствам. Его повествование требует от читателя бдительности, недоверчивого отношения к тому, что он как будто бы видит и знает, другими словами, в восприятие прозы Конрада вписана перспектива Марлоу, который знает, что знает не все и что видит не всегда отчетливо.

Писатель сам очень стремился к тому, чтобы его произведения ставились на сцене, пытался самостоятельно делать их театральные версии, однако без особого успеха — например, его инсценировка «Секретного агента» оказалась неудачной. Конрад не умел выстраивать сценическое напряжение при помощи диалогов. Он рисовал картины. Разумеется, писатель не мог устоять перед искушением испробовать киноязык. Написанное вместе с Фордом Мэддоксом Хьюффером и опубликованное в 1903 году «Приключение» стало первым романом, на основе которого предполагалось снять фильм. Через одиннадцать лет после публикации Конрад и Хьюффер подписали контракт с «Фикшн Пикчерз, Инк.» на исключительное право использовать эту историю. Интересно, что в напечатанном на пишущей машинке контракте значится только Конрад, а имя и адрес Хьюффера вписаны чернилами. На второй странице — инициалы обоих писателей, на третьей, последней, — полные подписи, поставленные в присутствии свидетелей и подпись секретаря киностудии. Планы так и остались планами, поскольку уже через три месяца после подписания контракта киностудия прекратила свое существование, а помещение в Голливуде было продано «Феймос Плейерс». В конце концов права на экранизацию «Приключения» и трех других романов Конрада получила студия Ласки — «Ласки-Феймос Плейерс» (будущая «Парамаунт Пикчерз»), а немой фильм по мотивам книги появился лишь в 1927, через три года после смерти писателя.

Единственный прижизненный фильм по произведению Конрада был снят в 1919 году режиссером и продюсером Морисом Турнёром на студии «Парамаунт Аркрафт». Продолжительность его составляла 62 минуты. Рекламный плакат

гласил: прекраснейшая повесть о любви и золоте — теперь на экране. Разумеется, это была «Победа».

Дальнейшую историю экранизаций прозы Конрада объять в этой небольшой заметке не представляется возможным: к началу XXI века одних фильмов по мотивам «Победы» можно насчитать около восьми десятков. В 1960-е годы Польское телевидение подготовило на основе произведений Конрада цикл спектаклей Телевизионного театра — знаменитые «Вечера с Конрадом». В Польше самыми известными инсценировками Конрада мы обязаны, главным образом, режиссеру Зигмунту Хюбнеру, который в 1980 году поставил на сцене варшавского театра «Повшехны» «Заговорщиков» по мотивам романа «Глазами Запада». В 1987 году он вернулся к этой инсценировке, адаптировав ее для Телевизионного театра. В год Конрада (2007) Кристиан Нехребецкий сделал оригинальную инсценировку фрагментов «Лорда Джима» — «Лорд Джим — процесс» — использовав вместо традиционной театральной сцены помещения старинного парусника «Дар Поморья».

Особое место занимает фильм Анджея Вайды «Теневая черта» (1975) с Марекон Кондратом в главной роли. Режиссер остался не слишком доволен результатом, но ведь художник имеет право критически оценивать свой фильм, поскольку лишь ему известно, каким тот должен быть. Однако и теперь, спустя годы, эта картина захватывает своей агорафобической атмосферой. Прогрессирующая болезнь моряков, стагнация, охватывающее команду ощущение безнадежности — все это удерживает зрителя в состоянии тревоги. Внешняя безучастность и внутренние метания, стремление убежать, попытки найти рациональное объяснение нерациональным явлениям создают напряжение и подталкивают, в свою очередь, к нерациональной интерпретации рационального. Сцены бездействия, тишины... с команды, терзаемой лихорадкой, льет пот — такое ощущение, что двигается, охватывая окружающую неподвижность, одна только камера. Великолпно вписывается в эту атмосферу волнующая музыка Войцеха Кильяра. Среди актеров — Том Уилкинсон в роли повара. Конрад, Вайда, Кильяр и актерский состав — результат поразительный. Вайда не вносил в текст изменений, он делал именно экранизацию романа, однако лично я бы освободила главного героя от фамилии — какой бы то ни было и уж во всяком случае — Джозеф Коженёвский.

Если говорить о мировом кинематографе, наиболее известными фильмами по мотивам прозы Конрада являются, вне всяких сомнений, «Апокалипсис сегодня» (1979; 2001) Фрэнсиса Форда Coppola и «Лорд Джим» (1964) Ричарда Брукса — каждый по-своему. Шедевр Coppola — один из наиболее значимых фильмов в истории кино в целом, а фильм Брукса — пример того, чего с прозой Конрада делать не следует: нельзя ставить на внешние эффекты. Описание катастрофы «Патны» — сдержанное и лаконичное — действует на читателя своей

сосредоточенностью и тишиной: четыре сотни паломников спят, никто не знает о надвигающейся катастрофе, море спокойно, Джим не может сдвинуться с места и все же прыгает в шлюпку... Вся динамика конфликта полностью внутри героя, причем так глубоко, что остается недоступной для читателя. Жаль, что Брукс не захотел показать это именно таким образом: вместо того, чтобы хранить верность духовной реальности романа, он изменил ей, используя как предлог для демонстрации на экране паники, катастрофы, страдания и хаоса, променял возможность показать метафизический опыт ужаса на картину охваченной ужасом толпы, сметающей все на своем пути. Джим как один из многих, на фоне криков и тонущих людей — чего в романе Конрада нет, спасение «Патны» — все превращается в чистейшей воды банальность. Не использован шанс увидеть, что человек не вполне властен над собой, не вполне себя контролирует, не способен влиять на реальность. Обращаясь к прозе Конрада, кинематографист обязан помнить: у этого импрессиониста каждый элемент картины представляет собой продуманную конструкцию, и любое изменение деформирует или просто перечеркивает идею произведения. А вот отказ от типично кинематографического инструментария может дать шанс на создание новых видов художественной выразительности.

Порой фильм оказывается диалогом с текстом — таков уже упоминавшийся «Апокалипсис сегодня», который следует назвать не экранизацией, а скорее «творческой изменой», как определяет этот механизм киноведа Алиция Хельман. Куртц и капитан Куртц — два разных персонажа, подобным образом Марлоу отличается от Уилларда, Африка — от Вьетнама, европейцы — от американцев, колонизация — от последствий деколонизации, все эти различия показаны режиссером, но прорисованы так тонко и четко, что кажется, будто они невозможны друг без друга, что, в свою очередь, открывает возможность идентификации с проблемами, сформулированными романистом. Эта процессуальность чтения и восприятия — существенная черта. Смотреть фильм с целью самоидентификации — весьма специфическое требование к режиссеру со стороны зрителя. Копполе это удалось — не столько показать очередной вариант «эвримена», который может неожиданно открыть в себе залежи зла и без колебаний ими воспользоваться, сколько позволить зрителю осознать одиночество статуса зрителя. Одиночество «я», вглядывающегося в самого себя, и беспомощность по отношению к природе, технике, религии, по отношению к себе, своей личности. Думается, что фильм по мотивам прозы Конрада будет удачным в том случае, если он создает сеть смыслов, затрагивающих зрителя непосредственно, иначе выходит череда сцен на грани китча.

Я говорила, что эти «очевидности» у Конрада всегда служат сигналом к тому, чтобы быть особенно внимательным. То, что нахально напрашивается как единственная интерпретация событий, оказывается лишь исходной точкой для

постановки проблемы, поскольку, будучи моряком, Конрад прекрасно знал, что свет не всегда способствует хорошей видимости и человек не всегда знает, что он видит. Не являясь для автора «Лорда Джима» инструментом имитации реальности, искусство не может быть таковым и для режиссера, обратившегося к его прозе. Следует еще — хотя, надеюсь, это и так ясно — извиниться за заглавие моего текста перед теми, кто ждал размышлений о путешествиях писателя. Экранизировать мир Конрада — значит воспринимать его романы как глаз кинокамеры, через который мы смотрим на писателя.

В Л Ю Б Л Е Н Н Ы Й К О Н Р А Д

Личная жизнь писателей всегда интересовала их читателей. Конрад, однако, не пользовался славой сердцеда, хотя поначалу его отношения с женщинами протекали бурно.

Помимо объектов школьного флирта — Теклы Сырочиньской или Офелии Буциньской, девочек из семей, друживших с Коженёвскими, в числе дам, которых он дарил чувством и приязнью, следует назвать Каролину Таубе из Кракова. После смерти отца Конрада опекал Людвик Жоржон, директор школы-пансиона на улице Францисканской, 43. Там по соседству жила семья Таубе, и Конрад дружил с братьями Таубе и был знаком с их сестрами. Текстуальные следы, которые можно обнаружить в предисловии к роману «Ностромо», говорят о том, что юноша симпатизировал одной из сестер своих друзей, той, что постарше.

Безусловно специфику отношений Конрада с женщинами в значительной степени определило отсутствие матери, ее ничем не заменимых нежности и заботы. Кроме того, мальчик оказался свидетелем эмоционального крушения мира овдовевшего отца, видел, что потерять любимого человека означает потерять часть самого себя. Вне всяких сомнений, тоска по матери и глубоко переживаемый отцом траур стали причиной романтических и идиллических представлений Конрада о женщинах. Некоторые исследователи, представители дальневосточного культурного ареала, полагают подобную идеализацию женственности неотъемлемой чертой польской ментальности, в основе которой к тому же лежит католическая набожность с ее культом Девы Марии. С этим утверждением можно полемизировать, однако следует принять его во внимание как свидетельство попытки осмыслить женские образы в прозе Конрада, найти к ним интерпретационный ключ.

Первое серьезное, овеянное легендой чувство к неизвестной марсельской даме определило дальнейшее течение эмоциональных перипетий Конрада. К созданию

этой легенды приложил руку сам писатель, посвятив марсельским приключениям несколько произведений: «Зеркало морей» (1906), фрагменты «Из воспоминаний» (1912), «Золотая стрела» (1919) и неоконченный роман «Сестры» (1928). Получив деньги от дяди, Тадеуша Бобровского, юноша поступает на французское судно, отвлекается от похоронной атмосферы тогдашнего Кракова, ощущает радость молодости и ведет себя довольно легкомысленно. Связывается с кругом роялистов, сочувствующих Дону Карлосу — претенденту на испанский трон, и принимает участие в контрабанде оружия для карлистов, находясь при этом под сильным влиянием и действием чар таинственной Риты, что заканчивается драматической дуэлью с американцем Д.М.К. Блантом. Хотя писатель сам указывал перечисленные произведения в качестве достоверных и надежных источников, опирающихся на реальные факты — взять хотя бы дарственную надпись Ричарду Керлу — однако акцент в каждом из этих текстов делал на совершенно разных вещах. Настолько разных, что ни биографы, ни исследователи его творчества на протяжении долгого времени даже не ставили вопрос о том, имеют ли приключения, о которых рассказывает Конрад, отношение к реальности. Даже Жан Обри, тщательно реконструировавший его биографию, принял все за чистую монету, хотя вторая карлистская война шла в 1873-1876 гг., после чего в феврале 1876 года Дон Карлос покинул Испанию. Так что маловероятно, чтобы в 1877 году, вернувшись из Индии, Конрад мог участвовать в контрабанде оружия для войны, которая уже закончилась. Бесценным источником информации оказались постепенно обнаруживавшиеся и публиковавшиеся письма Тадеуша Бобровского. Итак, в письме к другу Аполлона Коженёвского Стефану Бущиньскому от 23 марта 1879 года Бобровский представил свою версию событий: Конрад Коженёвский, двадцати одного года от роду, в отчаянии от того, что больше не может служить во французском флоте, занялся какой-то контрабандой, из-за которой потерял все деньги, выданные ему дядей. И без того плачевное положение усугубил отказ принять его на американское судно, после чего Конрад одолжил у своего друга Фехта значительную сумму... и проиграл ее в Монте-Карло. Наконец пригласил Фехта на чай, и перед его приходом попытался совершить самоубийство, выстрелив в себя из револьвера. Фехт немедленно известил дядю, Тадеуша Бобровского, поскольку Конрад, к счастью, оставил на виду все адреса... Дядя, однако, велел Бущиньскому сохранить это в тайне, а в качестве официальной версии указывать дуэль, которая как в Польше, так и во Франции считалась делом почетным и не требующим дальнейших объяснений. Дуэль облагораживала, а самоубийство считалось трусостью — почему заботливый дядя и придумал мистификацию, в которую многие поверили.

Конечно, это заставило специалистов по Конраду спорить — что имело место на самом деле: дуэль из-за несчастной любви к некоей Рите или же попытка самоубийства из-за долгов? Кто лгал — Бобровский Бущиньскому или Конрад Бобровскому? К тому же личность таинственной Риты с трудом поддается идентификации.

А в 1894 году, в Шампель, на водах, Конрад, борющийся с недугом и меланхолией и работавший над «Изгнанником», познакомился с двадцатилетней Эмили Брикель, которая находилась на лечении вместе с родителями. Были совместные поездки на Женевское озеро, обеда, прогулки, игра на крикет, домино, долгие беседы о литературе. Эмили играла Конраду на фортепиано и пела, а он учил ее управлять лодкой и играть на бильярде. Писатель подарил девушке «Каприз Олмэйра» с дарственной надписью, в которой подчеркивал музыкальный талант Эмили и то, что ее присутствие принесло ему радость и развеяло скуку пребывания в Шампель — надо сказать, признание несколько эгоцентрическое. Тем не менее девушка страдала после отъезда Конрада, она поняла, что потеряла друга, какого больше никогда не найдет, и решила перевести «Каприз» на французский язык. В своих личных записях Эмили отмечала, что знает три рода любви, к маме, к будущему мужу и к Конраду. Младше Конрада на восемнадцать лет, она происходила из лотарингской зажиточной мещанской семьи, которая полагала, что Конрад, судя по его поведению, собирается просить руки Эмили, и не одобряла эти планы. Они обменялись несколькими письмами, заверяя друг друга в сердечной дружбе, однако Конрад отступал на безопасные позиции дружеской любезности и путался в своих рассказах, например, не признавался в том, что он поляк, придумывал несуществующих друзей, которым якобы помогал или из-за которых страдал. Об остальном остается лишь догадываться. В это же самое время он вел оживленную переписку и общался с «тетушкой» Порадовской и стал причиной серьезного конфликта между Идой Найт, дочерью комиссара города Порт Дарвин, и младшей сестрой госпожи Борроуз, Анеттой, которая, влюбившись в Конрада, устраивала Иде ужасные сцены ревности.

Тетушка Порадовская занимает в жизни Конрада совершенно особое место. В силу своего происхождения и воспитания он, несмотря на отсутствие капитала, был вхож в круги интеллигенции и интеллектуалов, однако вне Польши с представителями этой среды связан не был. Порадовская стала исключением, она уже успела кое-что напечатать, писала романы из жизни поляков и русинов и пользовалась признанием в обществе, а Конрада, младше ее на девять лет, считала своим протеже. Тетушка выводила его в свет и пыталась устроить на службу. Дядя, Тадеуш Бобровский, еще в 1891 г. обвинял Конрада в том, что тот флиртует с Порадовской, племянник все отрицал, однако по несколько раз в месяц писал ей письма, полные романтических аллюзий и весьма личных признаний. Вне всяких сомнений он относился к Порадовской как к наперснице и другу, кроме того, вероятно, рассчитывал на ее помощь. Конрад был родственником, моложе ее, значительно беднее, без положения в обществе и работы — так что особых шансов на связь с Маргерит не имел, мог предложить ей разве что сотрудничество, что и делал, правда, без особого, документально подтвержденного успеха.

Он неожиданно, быстро и прагматично женился на Джесси Джордж. Это саркастически описал Форд Мэдокс Форд — разумеется, в тот период, когда писатели разорвали дружеские отношения и сотрудничество — в романе «Корпорация «Простая жизнь»». Главный герой — поляк, некий Симеон Брандецкий, путешествовавший, работавший в Африке и решивший в конце концов осесть в Англии. Он меняет имя и становится писателем Саймоном Бренсдоном. Будучи человеком ленивым, которому казалось обременительным даже элегантно сидеть на стуле, что уж говорить об английской орфографии, он нанимает секретаршу. Вышеупомянутая лень заставляет Саймона вести необычный образ жизни: писатель не в состоянии встать утром, потом трудится до поздней ночи, работа затягивается, в результате секретарша превращается в любовницу, на которой герой рано или поздно вынужден жениться. Это была саркастическая сплетня, которая тем не менее свидетельствует о том, что Конрад удивил свое окружение женитьбой на дочери многолетнего владельца склада и магазина, на семнадцать лет моложе его, малообразованной, не слишком эффектной. К тому же ни супруг не считал ее красивой, ни она не питала к нему особой страсти. Они познакомились в ноябре 1894 года через общего знакомого. Джесси работала машинисткой в торговом бюро. На четвертом свидании он подарил ей экземпляр «Каприза Олмэйра» с дарственной надписью. Потом они долго не общались — Конрад уехал лечиться в Шампель... Наконец в январе 1896 года он попросил ее руки, в марте они поженились. Друг Конрада, Гарнетт, был поначалу очень обеспокоен его выбором, потом признал, что Джесси обладала идеальным для жены писателя характером, поскольку дарила мужу покой и освобождала от хозяйственных хлопот. Однако, когда вышел второй том воспоминаний Джесси о муже, тот же Гарнетт заметил, что она могла бы управлять четырехзвездочным отелем, а Конраду требовалась попросту хорошая домоправительница, так что за свой эксперимент он дорого заплатил.

Потом он влюблялся уже «ничем не рискуя», то есть в женщин, с которыми не мог быть вместе по объективным причинам, или в тех, которые не отвечали ему взаимностью.

ИСКУССТВО
МИНИМАЛЬНОГО ПРИСУТСТВИЯ,
ИЛИ
О ЖЕНСКИХ ПЕРСОНАЖАХ
В РОМАНАХ КОНРАДА

Женщины в творчестве Конрада редко оказываются предметом специального анализа, их редко замечают критики. Обычно это второстепенные персонажи, едва очерченные, чаще всего воспринимаемые как представители иного вида, загадочные и эпизодические. В романах писателя нет воздействующих на воображение описаний женской красоты или развернутых любовных сюжетов — типично «женских» способов и форм эпического бытия. Как правило, это выдавалось за отличительную черту Конрада, робость или неумение, являющиеся проекцией его личной жизни, комплексов, связанных с ранней утратой матери. Следствием этой смерти стала явная тенденция к идеализации, нереалистическому восприятию женщин. Английская критика упрекала писателя в воспроизведении устоявшихся схем и устаревших стереотипов, что в контексте нового времени якобы давало неясную и противоречивую картину. Эдуард Гарнетт считал, что Конраду не хватает тургеневской веры в женщин, а Артур Саймонс сравнивал его героинь с безмянными тенями. Упреки, таким образом, высказывались весьма разноплановые и порой противоречащие друг другу. В них также можно обнаружить определенную динамику: сначала проблема рассматривалась в социально-психологическом контексте поздневикторианской и эдвардианской эпохи, затем акцент сместился на колониальный аспект и поиск аналогий между социальным положением женщин в Англии девятнадцатого века и в колониях. Критики также отмечали значимость позиции писателя по отношению к зарождавшемуся феминизму и размышляли, как последний повлиял на конструкцию женских образов в его романах.

Этот интерес породил размышления о мизогинизме автора, что, с моей точки зрения, является недоразумением. Конрад не апатировал читателя своей ненавистью к женщинам: источником беспокойства и дискомфорта — как повествователей, так и героев — выступает у него скорее все более отчетливый кризис маскулинности, а тот факт, что женщины в изображаемом писателем мире не выходят на

первый план, свидетельствует лишь о реализме и своего рода «прагматизме». Женщина действительно не играла первых ролей в современном Конраде мире, а потому и в рассказываемых им историях никогда не является инстанцией, создающей реальность, то есть ценностнообразующей. Кроме того, писатель не имитирует женскую идентичность, не узурпирует право на выражение женской точки зрения, что заслуживает большого уважения. И еще одно: писатель, рассчитывающий на читателей и доходы, не мог адресовать свои произведения женщинам, не представлявшим собой экономической силы.

Конрад осел в Англии, когда викторианская эпоха клонилась к закату, классовые конфликты углублялись, огромные массы населения жили в нищете. Правила общественной жизни не успевали за изменениями в экономической сфере, окостеневали и превращались в пустые ритуалы; писатель отдавал себе отчет в том, какой публике он адресует свои романы, но, тем не менее, ломал целый ряд стереотипов, в том числе табу, каким была, например, тема сексуального насилия в браке.

Героини его романов — символ исключения женщин из мира мужчин. Это исключение оказывается одной из версий колонизации, отказа в праве на собственный голос и собственный язык. Женщина языка не имеет — вне зависимости от того, о каком национальном языке идет речь, он принадлежит мужчине и с мужской перспективы описывает реальность, упорядочивает ее и оценивает. Выразить женский опыт негде и нечем. Подобный отказ в праве иметь язык и голос превращается в конце концов в стигматизацию, поскольку навязывает молчание или табуирует те или иные коммуникаты. Ярким примером такого положения дел является разговор Марлоу с «нареченной» Куртца в «Сердце тьмы». «Нареченная» — заметим, не имеющая в романе имени — представляет собой в чистом виде функцию мужского мира, говорит то, что «должна сказать», повторяет версию, в которую уверовала, которая стала смыслом ее жизни. Самоуверенным тоном она задает вопросы, на которые ожидает единственно правильных ответов. Не стоит обманываться ее самоуверенностью, женщина *de facto* послушно вступает в игру, чтобы защитить уготованное ей место. Фразы, которые произносят, например, тетка Марлоу, «нареченная» Куртца, мать Винни Верлок в «Секретном агенте», так абсурдны, что читатель, разумеется, принимает их за признак глупости, за пропаганду, демонстрацию пассивности, к тому же сознательную, нарочитую.

В целом женщины Конрада молчат. Но существование их очевидно. Молчание этих женщин бывает очень удобным — не только для тех, кто не хочет их слушать, но и для них самих.

Еще хуже, когда женщина пытается что-либо предпринять. Например, историк литературы Юлиан Кшижановский анализирует «Победу» как произведение,

написанное под сильным влиянием «Гражины» Адама Мицкевича — поэмы 1822 г. Рассказывая о романе Конрада, он целиком сосредотачивается на связи Акселя Гейста и Лены — «таинственного отшельника» и «молодой англичанки», на сюжете мести «оскорбленного соперника» Шомберга и на мизогинизме мистера Джонса, который убивает Лену. Тем самым исследователь ограничивает перспективу любовной историей, не лишенной превратностей, но достаточно схематичной. В этом анализе отсутствуют более глубокие размышления о человеческих отношениях, о конструкции героев, из поля зрения выпадает более одной трети романа; подобная избирательность ведет к сужению интерпретации, вследствие чего утверждение, что победа остается за Леной не подкреплено серьезной аргументацией. Не принадлежит победа и госпоже Шомберг, в тексте практически невидимой, но играющей ключевую роль в истории Гейста и Лены.

В романах Конрада попытки женщин освободиться всегда терпят фиаско, поскольку месть, ненависть, унижение заставляют жертв самих становиться преступницами — отстаивая свои права, они начинают поступать так же, как поступают их враги, ибо только так могут хотя бы на мгновение привлечь к себе внимание. Таким образом, Конрад осуждает гнет патриархальной культуры, одновременно придавая женским персонажам гротескность, поскольку ни они сами, ни их окружение не знают, как с ними быть, а их отчаяние оказывается актом сугубо индивидуальным. В другой интерпретации, предложенной Вацлавом Боровым, акценты расставлены иначе. Боровый начинает свои размышления о «Победе» с замечания, что история чтения этой повести и ее восприятия есть история ошибок, а потому текст должен быть прочитан заново и не единожды. Исследователь рассказывает, насколько менялось его собственное понимание повести и насколько обманчив манипулирующий читателем Конрад. По мнению Борового, главной героиней романа является Лена. Не потому, что это женщина и *spiritus movens* мужского поведения, а потому, что она воплощает поразительные чувства, которые невозможно выразить словами. Следовательно, женщина — это то, что осталось невысказанным.

Это она их выражает или, точнее, сама является их воплощением, особенно в сцене, где, погруженная в тихую печаль, воздевает руки для молитвы. Боровый подчеркивает — в качестве значимого элемента фабулы — скорее сцену как таковую, нежели произнесенные в ней слова. Принимая во внимание тот факт, что небо для Конрада не является символом веры, этот жест можно интерпретировать как освящение человеческих чувств, таких, как бесстрашная любовь, которая всегда проигрывает системе.

Согласно интерпретации Борового, в проигрыше прежде всего Гейст, поскольку он не до конца понимал, каким сокровищем некоторое время — совершенно незаслуженно — обладал. Он оказывается банкротом не только в буквальном

смысле и не только потому, что утратил Лену, не сумел ее спасти, но и потому, что никогда не верил в ее любовь. Парадокс опыта Гейста — ключевой для интерпретации произведения: он утратил то, чем на самом деле никогда не владел, поскольку не верил, что владеет. Ценность этого опыта определяется негативно — посредством масштаба понесенных потерь. Такое отношение подтверждает логику игрока в конструкции фабулы. Более того, выбор Лены — пример пустого жеста символического обмена.

С моей точки зрения, напряжение между тишиной и речью, понимаемыми как инструменты власти, свидетельствует о потребности в неконтролируемой коммуникации, спонтанной и базовой — романтическая мечта о непосредственности. Жесты деликатности и жесты доминирования закодированы в языке тела. Ими можно манипулировать или злоупотреблять. Так, Шомберг в ситуациях, когда он не уверен в себе, использует в качестве своеобразной брони солдатские манеры. Госпожа Шомберг так успешно носит маску простой, банальной и предсказуемой женщины, что вообще не возбуждает подозрений, хотя в наиболее значимые моменты сюжета играет решающую роль. Мистер Джонс и Рикардо притворяются простыми путешественниками, чтобы скрыть правду о своих проступках и нелегальной игре. Язык слов и язык жестов служат лжи, иллюзии. Молчание — вот единственная непосредственность, которая не поддается контролю, и Конрад мастерски нагнетает напряжение и создает атмосферу, чтобы представить эмоции наиболее выпукло.

Вопреки распространенному мнению, сексуальность в прозе Конрада является важной темой, а андрогинизм не означает гермафродитизма. В поле зрения писателя попадают также отношения между мужчинами в контексте гетеронормативности. Для автора «Ностромо» важно не столько описание эротических увлечений, жестов, ситуаций, сколько определение их источника, механизмов, управляющих вожделием — не только в области биологических реакций. Каждая женщина, пытающаяся выйти за рамки схемы патриархальной власти, автоматически представляет опасность для имперской миссии белой власти в целом, поэтому власти «сопутствует одиночество».

Неудовлетворенные сексуальные желания Шомберга раскрывают правду о роли, какую, как он полагал, должна была сыграть в его жизни Лена. Эта роль оказалась важнее самой девушки. Находившийся на грани отчаяния Шомберг воспринимал Лену как условие улучшения качества его жизни, как крайне необходимое «если». Это была его «подручная» жертва, на которую можно возложить вину за все неудачи. Такое поведение и рационализацию инстинкта Славой Жижек описывает как садистское извращение, при котором вожделеющий субъект проецирует свои внутренние проблемы на жертву. Виктимизация женщины предстает отражением мужских ран и боли, однако не оправдывает их. Конрад показывает процесс

унижения женщин, однако не подвергает повторной виктимизации, а открывает их силу: независимость, самобытность, тайну, в его прозе женщина словно бы воплощает английскую поговорку: меньше значит больше (*Less is more*).

Женские портреты, рисуемые Конрадом — карта с белыми пятнами, побуждающая к открытиям всей панорамы мысли начала XX века, общественных, философских и идеологических трансформаций, касающихся значения и места женщины.

НАСКОЛЬКО КОНРАД
БЫЛ КОЖЕНЁВСКИМ?

Пристальное внимание к читательским стратегиям не должно принимать форму идолопоклонничества по отношению к читателю как истине в последней инстанции. Особенно, если ожидания читателя расходятся с его компетентностью. Статьи и опубликованные заметки Вацлава Борового о прозе Конрада наводят на размышления двойного плана. Этот выдающийся польский литературовед преданно читал Конрада, в оккупированной Варшаве вел тайные семинары, участники которых обсуждали его романы. Во-первых, Боровый защищал Конрада от манипуляций в рамках польского патриотического дискурса. Твердил, что Конрада стоит и следует читать не только потому, что он поляк, потомок повстанцев, наследник этоса борьбы за независимость любой ценой, включая собственную жизнь. Таким образом, Боровый исподволь раскрывал суть литературного процесса: причина популярности произведений — не в происхождении их создателей (во всяком случае, такое случается редко). Конрад завоевал славу в Польше и за рубежом не потому, что был сыном Аполлона Коженёвского, а потому, что являлся мастером художественного слова.

Во-вторых, Боровый — что, может, даже несколько парадоксально — с удивительной интуицией и проницательностью акцентировал те аспекты творчества Конрада, в которых решительно и безоговорочно проявлялся индивидуализм писателя, а следовательно — польскость (!), которая тем самым получала возможность приобрести новый статус в европейском контексте.

Выполнил ли Конрад отцовское завещание? Избрал ли для себя более легкий путь? Мотивы его решения стать мореходом уже сделали самостоятельной областью исследований, на эту тему существует обширная библиография, поэтому в контексте данных размышлений я лишь хочу обратить внимание на тот факт, что Конрад никогда не отграничивался от Польши.

В 1902 году он прислал в пользовавшийся хорошей репутацией в Европе польский журнал «Химера» только что изданный сборник «Юность: повесть, и две другие истории» («Youth: a Narrative, and Two Other Stories»), в который вошло и «Сердце тьмы». Спустя два года творчество Конрада высоко оценила Мария Коморницкая в рецензии на перевод «Лорда Джима» на польский язык, сделанный Эмилией Венславской. Перевод этот однако не принес роману известности. Еще в 1902 году Игнаций Матушевский в статье «Словацкий и новое искусство» рассуждал об экзотике в творчестве Вацлава Серошевского, при этом и словом не обмолвившись о Конраде, что с перспективы сегодняшнего дня может показаться удивительным. Казимеж Валишевский напечатал статью «Польский писатель в английской литературе» («Край, 1904, № 3») — польскую версию текста, опубликованного на французском языке («Ревю де Ревю»), дополненную информацией, которую автор получил от самого Конрада. Большой вес имел голос Виктора Гомулицкого, который указывал ни символическую идею польскости Конрада в романе «Лорд Джим» («Край», 1905, № 1):

«Я уже закрывал книгу Конрада, совершенно разочаровавшись в ней, уже говорил себе: «Нет! Этот писатель не оторвался от Польши — он никогда к ней не принадлежал...» — когда внезапно что-то во мне встрепенулось: — А может, все это — лишь символ? Этот корабль, обреченный на гибель... Эти путешественники, погруженные в сон, доведенные до нервного истощения религиозным экстазом... эти эгоисты, которых жажда остаться в живых гонит с корабля, за который они в ответе... в особенности этот безумец среди подлецов, благородный, в сущности, юноша, которому всю оставшуюся жизнь станет терзать сердце прометеев орел угрызений совести... это «дворянин», обретающий на чужой земле благополучие, любовь, доверие, и все же ищущий окончательного избавления от чувства вины в добровольной смерти — является ли все это на самом деле тем, что видит английский читатель?..»¹

Эти слова, возможно, были призваны сгладить неловкое высказывание Ожешко о Конраде («Край, 1899, № 16). Замечание Гомулицкого легло в основу предисловия Стефана Жеромского к «Безумству Альмайера» в переводе Анели Загурской в 1923 году. Это предисловие привлекло к себе внимание самого Конрада, который благодарил автора «Пепла» за «делающее ему честь признание Отчизны, молвившей любимым голосом величайшего из Мастеров ее Слова» (письмо от 23 марта 1923 года). Мнение Жеромского ознаменовало перелом в польской критике, обозначив резкий поворот в интерпретации прозы Коженёвского.

¹ Cp.: Wiktor Gomułcki, Polak czy Anglik. W: Conrad w oczach krytyki światowej. Wyboru dokonał Z. Najder, Warszawa 1974, s. 734.

Барбара Коц² обращает внимание, что один из наиболее страстных польских конрадистов, Стефан Заберовский, в своих работах о восприятии «Лорда Джима» Конрада не отмечает как значимые исследования Вацлава Борового. Возможно, так происходит потому, что они не нашли продолжения в трудах более поздних польских специалистов по Конраду. Стоит обратиться к ним сегодня. Свое эссе 1942 года Вацлав Боровый начинает с полемики с тезисами Манфреда Кридля. ««Комментарий» Кридля к этому роману поразительно глубок и тонок (...), однако ничто в тексте не подтверждает такой точки зрения»³.

Интерпретацию Кридля Боровый сводит к акцентированию случайных замечаний Марлоу, который критикует Джима за то, что тот ушел со своего поста. Боровый говорит о безусловности вины Джима и том, что выбранное им искупление отвечает его характеру — Джим не может находиться там, где попирается его человеческое достоинство, поэтому отступает вплоть до дикого Патюзана и малайцев.

Когда грех как будто бы искуплен, неожиданно появляется банда европейских разбойников под предводительством Брауна, который говорит: «Я здесь потому, что один раз в жизни я испугался». Эти слова определяют позицию Джима, он не может осудить Брауна, поскольку тоже «один раз в жизни испугался». То, что разбойники приехали в Патюзан — никакая не рука Провидения, Боровый считает, что это обыкновенная случайность, каких множество, и не стоит искать здесь метафизических предпосылок. Но раз уж разбойники появились, Джим не может вести себя иначе. Спустя столько лет, лет искупления — нельзя полагать, будто счет за историю с «Патной» оплачен. «Пока не исчерпана жизнь, не исчерпаны и последствия вины: такова реальная — а не иллюзорная — правда катастрофы в Патюзане»⁴. Борового раздражает утверждение Кридля, что более прекрасной романтической смерти для Джима и желать было нельзя.

Если бы повествование в самом деле пробуждало в нас подобные мысли, если бы мы видели в Джиме некую неоромантическую утомленную жизненно личностную, его судьба была бы нам гораздо более безразлична. На самом деле Джим так глубоко нас трогает, потому что предстает человеком со здоровым, в сущности, нутром, человеком, способным действовать и любить, человеком, получающим от труда и любви наслаждение и обретающим в этом смысл жизни. Его «романтизм», о котором несколько раз на протяжении романа говорят мистер Штейн и Марлоу,

² Koc Barbara, Lord Jim Conrada i Joseph Conrad w krytyce, «Przegląd Humanistyczny» nr 1 (418) R LIV, Warszawa 2010, s. 71-79.

³ Waclaw Borowiy, O Lordzie Jimie, [w:] Tegoż, *Studia i szkice literackie*, T. 2, Warszawa 1983, s. 501.

⁴ Ibidem, s. 503.

совершенно ошибочно трактуется в духе современных дефиниций романтизма (к тому же литературных): в действительности же его следует воспринимать скорее в традиционном значении: культ прошлого с его рыцарскими идеалами, так, как его понимает, например, Стопфорд А.Брукс, говоря в «Исследованиях поэзии» («Studies in Poetry», London 1920) о «романтических чувствах» («romantic feeling») Вальтера Скотта:

«Это романтическое чувство, которое слагается из поклонения, почитания и восхищения — поклонения красоте прошлого [...]; почитания его благородных деяний и подвигов, его рыцарских приключений в борьбе за любовь или честь, его величайшего мужества и верности в минуты войны и мира, его презрения к жизни низкой или сугубо материальной, его равнодушия к богатству, боли, даже смерти, если на другой чаше весов лежит честь». Разве не эти идеалы исповедует Джим (читатель, в частности — не будем забывать — трагедий Шекспира)?».

Боровый выступал против интерпретации появляющихся в Патюзане разбойников в категориях метафизической кары за отречение от Европы. Исследователь утверждал, что поведение героя соответствовало нормам, принятым в его культурном слое. В своей работе Боровый говорит, что романтизм Джима следует понимать «скорее в традиционном значении: культа прошлого с его рыцарскими идеалами»⁶. По мнению исследователя, Джим — дань Конрада прошлому с его характерным культом: поклонением и почитанием этических норм поведения⁷. Ему нужна была не польскость, а область взаимопонимания, этоса, универсализации опыта, поэтому он и обратился к романтизму — романтизму в английской трактовке. Лорд Джим, по мнению Борового, любил жизнь так сильно, что не мог лгать о ее цене, не умел ею спекулировать. Он склонял голову перед неотвратимостью, перед неумолимостью последствий, неизбежностью судьбы, но не притворялся, не позировал.

С перспективы сегодняшнего дня замечания Борового поражают своей нетривиальностью, оригинальностью и... простотой. Лишь на их фоне становится очевидна полоноцентрическая тенденция прежнего восприятия творчества Конрада. Отшлифованное за десятилетия несвободы искусство читать между строк, досказывая опущенные цензурой фрагменты, в случае Конрада себя не оправдало, по сути, заслонив ценность аллюзий с Польшей, которым Конрад придал новое качество. Перед Конрадом стояла иная задача: войти в мировую литературу, адресованную мировому читателю, задача избежать идеологических манипуляций. Убеждение, что автор-поляк, о чем бы ни писал, пишет о Польше,

аллегорически, символически, при помощи аллюзий и т.д. — закрывало перед польским читателем мир Конрада. Не позволяло почувствовать, заметить то, что в этой польскости писатель универсализировал, перевел, или, может, скорее сделал доступным англоязычному читателю. Все это, однако, не ускользает от внимания Вацлава Борового.

Практически во всех своих работах о Конраде Боровый указывал на неустанную потребность в верификации прежних прочтений, а также необходимость нового прочтения того или иного романа или рассказа. В сущности, первое прочтение Конрада было прочтением того, что мы бы хотели прочитать у Конрада, это зеркало наших ожиданий. Боровый сам признается в том, что его первоначальное прочтение прозы писателя отличалось наивностью и упрощениями, он учился читать текст, учился проверять себя, совершенствовал искусство чтения внимательного, чтобы не сказать — подозрительного, не только по отношению к тексту, но и по отношению к собственному восприятию. Благодаря этому процессу, Боровый разоблачил систему читательской квази-цензуры, которая заставляла искать в Конраде то, что находилось под запретом на родине. Знание о запретном проецировалось на понимание творчества Коженёвского. Убеждение, что все, что запрещено, непременно найдет свое выражение на страницах его романов — просто потому, что оно может быть там высказано, а раз может, то и должно — обрекало на разочарования.

⁵ Ibidem, s. 504.

⁶ Ibidem, s. 503.

⁷ Ibidem, s. 503-504.

ПУТЕШЕСТВИЕ В КРАКОВ

В Краков Джозеф Конрад с семьей отправился в непростое время, хотя планировал всего лишь отдохнуть и показать сыновьям места своего детства. В письме к Голсуорси от 25 июля 1914 года писатель подчеркивал, что едет в Польшу со смешанными чувствами. С того момента, как в 1874 году он сел в Кракове в венский экспресс, Конраду казалось, будто он погрузился в сон и что сон этот все никак не кончается. Кроме того, автор «Сердца тьмы» выражал надежду на воплощение мечты о независимости, которая для поколения его родителей была предметом живой веры и аргументом, оправдывающим величайшие жертвы, а для его поколения — уже недостижимой целью, несбыточным чаянием. Таким образом, Конрад определяет свое положение как человека, пребывающего в реальности сна, недоступной окружающим; это своеобразная метафора одиночества, которое он испытывал как среди соотечественников, так и среди британцев. Вся его внутренняя жизнь, весь духовный мир вместе с порождаемыми ими картинами будущего сосредоточились на надежде на пробуждение, наступившее совершенно неожиданно.

Хотя сам Конрад и не участвовал в военных действиях, однако вместе с семьей попал в эпицентр событий, в результате которых на европейском континенте установился новый порядок. Приехав в Краков накануне Первой мировой войны, 31 июля 1914 года, Конрады — граждане Великобритании — оказались по ту сторону линии фронта, на польских землях, находившихся в составе Австро-Венгрии. Это был первый за двадцать с лишним лет (считая с 1893 года) визит Конрада на родину и первый за сорок с лишним лет визит в Краков — состоявшийся в значительной степени благодаря усилиям молодого Джозефа Ретингера и его жены Оталии Зубжицкой, мать которой пригласила Конрадов в Гошу — свое имение под Краковом. Ретингер — серый кардинал мировой политики — был представлен Конраду в 1912 году, а яркая и полная недомолвок биография этого человека позволяет предположить, что приглашение посетить польские земли носило не только частный характер. Вероятнее всего, Ретингер надеялся заручиться поддержкой

Конрада в том, что касалось его дипломатических усилий вывести польский вопрос на международный уровень. Среди документов, хранящихся в библиотеке Польской академии наук в Кракове, имеется машинопись — *curriculum vitae* Ретингера, из которого следует, что он являлся неофициальным посланником Польского национального комитета в Лондоне еще за год до знакомства с Конрадом, то есть в 1911, хотя Временный комитет конфедерированных политических партий — сторонник независимости был создан лишь в ноябре 1912 года. Главный же польский военный комитет возник в 1914 году. Однако ни один из этих фактов не исключает того, что Ретингеру в самом деле могла быть поручена тайная миссия: привлечь выдающегося писателя к борьбе за польское дело. Патриотическим организациям приходилось действовать крайне осторожно и соблюдать конспирацию, следовательно, они могли функционировать задолго до формальной регистрации. Ретингер обладал весьма разнообразными связями в политическом мире, главным образом, в консервативных кругах.

Короткое пребывание в Кракове Конрад использовал, чтобы познакомить семью с древним городом. Они отправились на Раковицкое кладбище, на могилу отца, Аполлона Коженёвского, и в Ягеллонскую библиотеку, где хранитель показал им папки с рукописями и письмами Аполлона. Конрад не ожидал, что отец по-прежнему является для поляков важной и уважаемой фигурой. В Гошу Конрады так и не попали, поскольку та находилась уже на российской территории, то есть за линией фронта; в конце концов Ретингер, заботясь об их безопасности, отправил семейство в Закопане.

Не последнюю роль в принятии решения о поездке в Краков сыграл визит, который нанес Конрадам в мае 1914 года молодой Артур Рубинштейн. Он был также хорошим знакомым Анели Загурской, кухни Конрада, которая держала в Закопане пансионат «Константиновка»; в нем бывали Леопольд Стафф и Станислав Виткевич, сам Рубинштейн провел там лето 1913 года, останавливался в «Константиновке» и Юзеф Пилсудский.

В первые дни поляки были настроены оптимистично, и пока Англия не оказалась втянута в войну, Конрад мог разделять это радостное возбуждение. В ночь с 1 на 2 августа были мобилизованы Стрелецкие союзы Пилсудского, 1 августа в Кракове прошли уличные манифестации в их честь. Конрады покинули Краков 2 августа, отправившись в Закопане, где поселились сперва в отеле «Стамары», а затем в пансионате Загурской.

Закопане однако не являлось вполне безопасным убежищем: все советовали Конрадам, во-первых, молчать и не привлекать к себе внимания австрийских властей, во-вторых — поскорее возвращаться в Англию. Опасались, что австро-венгерские власти, проведав о том, что столь известный британский гражданин

находится почти на линии фронта, интернируют Конрада вместе с семьей и отправят вглубь Австрии, в лагерь. Судя по воспоминаниям, в частности, Теодора Коша, положение спасла жена генерала Карла Кука (1853–1935), которая, узнав о ситуации, в которой оказались Конрады, выхлопотала у мужа специальную бумагу, позволившую им покинуть польские земли.

Прежде чем уехать, Конрад встретился в Закопане с Жеромским. Их беседа овеяна тайной — в дальнейшем ни один из писателей не пожелал о ней рассказать — что заставляло строить догадки, чему свидетельство — стихотворение Антония Слонимского «Диалог о любви родины между Джозефом и Стефаном» («Скамандер», 1923, № 28). Гость — в котором нетрудно узнать Джозефа Конрада — демонстрирует радикальный пацифизм и подчеркивает абсурдность любой войны, поскольку та вынуждает человека сосредоточиться на частных вопросах, не позволяя обратиться к универсальным. Нужно понимать, каков был контекст этого диалога: необходимость переоценки прежних убеждений перед лицом Великой — Первой мировой — войны. Слонимский подверг позиции собеседников крайнему упрощению. И Жеромский не являлся лишь продолжателем романтизма, и Конрад не был равнодушен к делам Польши — он выступал в ее защиту и поднимал польский вопрос в Лондоне. Оба писателя чрезвычайно высоко оценивали творчество и жизненную позицию друг друга. Анеля Загурская подчеркивала уважение, какое Конрад питал к творчеству Жеромского, особенно к «Пеплу» и «Сизифову труду», а первой книгой Конрада, которую прочитал Жеромский, стал «Лорд Джим». Роман этот произвел на него огромное впечатление. Конрад чувствовал огромную благодарность к Жеромскому за предисловие, которое тот написал к польскому изданию его произведений. Автор «Пепла» говорил в нем, что Польша нуждается в духовной пище, заключенной в произведениях Конрада, и жаждет ее. Конрад благодарил Жеромского в письме от 25 марта 1923 года, называя его величайшим мастером польской литературы. Поэтому, изображая Гостя и Хозяина антагонистами, Слонимский безусловно преувеличивал.

Политические дискуссии, которые имели место в «Константиновке», протекали бурно, и голос Конрада выглядел на этом фоне чересчур рациональным, чересчур сдержанным. Судя по рассказам известного краковского адвоката Теодора Коша, настроения там царили «безумные», и сам Конрад был весьма встревожен ситуацией. По мнению Коша, писателю нелегко было примирить в себе глубокое убеждение в том, что сторона, на которой воюет Англия, выйдет из войны победителем, с точкой зрения, согласно которой надежды на независимость Польши связывались с политическими и военными действиями, ведшимися под эгидой Австрии. Факт, что союзником Англии оказалась в этой войне Россия — которую и Конрад, и легионеры считали врагом Польши номер один — еще больше усугублял это внутреннее противоречие. Иначе виделось поведение писателя Казимежу Гурскому, который возмущался «спокойствием и флегмой» Конрада, а его

взгляд на польские дела с точки зрения мировой политики считал предательством патриотических идеалов потому лишь, что писатель не опасался называть вещи своими именами и не предавался иллюзиям. Автор «Лорда Джима» не стремился оправдать возложенные на него ожидания, он выступал скорее как реалист и прагматик, способный взглянуть на ситуацию отстраненно, отделить полную наивных надежд интерпретацию событий от их реальных последствий. Его отличала не столько иная политическая позиция, сколько болезненное осознание того, что за Польшу, кроме поляков, никто не горит желанием умирать, не видя в подобном самопожертвовании особого смысла, а спустя сто двадцать три года после исчезновения Польши с карты Европы мир не придает особого значения отсутствию польской государственности.

Конрад хотел убедить английское общество в том, что национальные права поляков должны быть признаны как победившими, так и побежденными государствами, поскольку до сих пор попирались и теми, и другими. 13 октября 1914 года, по пути в Англию он встретился в Вене с Марианом Билиньским, братом министра финансов Австро-Венгрии. Они говорили о польском вопросе и возможности его обсуждения в Конгрессе Европы.

В марте 1915 года Игнаций Падеревский, член Комитета помощи жертвам войны в Польше, основанного 9 января в Веве, в Швейцарии, призвал Конрада войти в его состав. Писатель ответил телеграммой, объясняя, что не может этого сделать, поскольку там будут фигурировать русские фамилии, а Конрад принципиально не участвует в предприятиях, в которых принимают участие русские. Кроме того, писатель со всей очевидностью осознавал, что Великобритания оставила польский вопрос на усмотрение России как ее внутреннее дело, и крайне болезненно это переживал. Однако польское общество весьма негативно восприняло отказ Конрада вступить в Комитет, обвинив писателя в отсутствии доброй воли, о чем выразительно свидетельствует эссе Яна Перловского «О Конраде и Киплинге». Перловский интерпретирует жест Конрада исключительно как желание отомстить за свою эмиграцию тем, кто хочет как-то помочь родине. В очередной раз жест Конрада был объявлен предательством, уклонением от патриотического долга. Подобная реакция выглядит оскорбительной, тем более, что со своей стороны писатель предпринимал определенные шаги, способствующие решению польского вопроса. Однако Комитет помощи жертвам войны в Польше демонстративно поддержали русские послы: Извольский в Париже и Бенкендорф в Лондоне. Таким образом, даже действия польских патриотов вписывались в британскую политику, предписывавшую считать польский вопрос внутренним делом России, для международной политики совершенно несущественным.

Этот вопрос Конрад затронул еще раз в малоизвестном в Польше интервью, данном Антонию Чарнецкому. Из него следует, что Конрад очень страдал от

недоразумений и неправильного понимания его позиции по отношению к соотечественникам. Писатель сам описывал Чарнецкому вышеупомянутое событие как изначально неприятное. Организаторы комитета связались с писателем, спрашивая разрешения внести его фамилию в список участников. Конрад из принципиальных соображений не соглашался на членство в каких-либо комитетах, если не мог посвятить им достаточно времени и не имел возможности присутствовать на заседаниях. Он также отказывался от членства в каких-либо обществах, если не знал списка тех, с кем ему предстояло сотрудничать. Увидев там, наряду с выдающимися британцами и поляками, фамилию тогдашнего русского посла в Великобритании, Конрад понял, что вступать в Комитет не станет. Интерпретировать этот жест просто как антирусскую позицию было бы упрощением. Нельзя забывать о детской травме, о жизни в изгнании, о польской романтической традиции и отцовском воспитании, однако в описанной позиции Конрада нет ни ревности, ни пафоса жертвы — есть лишь рациональная оценка ситуации, холодный расчет, потребность действовать последовательно. Восприятие польско-русского конфликта как конфликта цивилизаций, возможно, кажется сегодня жестом экзальтации, однако для писателя оно было исторической реальностью. Польские земли представляли собой не только окраины империи — они были границами этой империи, автономной сущностью, которая не может позволить себе проявить покорность, это вопрос не только симпатии или антипатии, но и чистой воды политики. Конрад являлся не только «блестящим английским писателем», но и британским подданным. Лояльность по отношению к Польше заставила его отказаться от сотрудничества с Комитетом, а лояльность по отношению к Великобритании не позволяла изложить причины своего отказа как оскорбительные для ее союзников.

Патриотический меморандум Конрада «Нота о польском вопросе» был передан писателем в британское министерство внешних дел в августе 1916 года. В том, что касается принципиальных вопросов, он перекликается с меморандумом Ретингера от 1915 года «La Pologne et l'équilibre européen». Конрад верил в создание польского государства под протекторатом Франции и Англии. Однако при всей своей русофобии Конрад признавал роль и значение России, возможные опасения которой как союзника должны быть успокоены, а национальные чувства удовлетворены.

Писатель не отрицал возможности союза с Россией, но лишь при условии, что Польша станет его равноправным членом, а союз не будет строиться на лжи и замалчивании фактов позорного прошлого польско-русских отношений. Однако сознание, что ни одно западное государство не пойдет на конфликт со столь сильным противником, доводило его до отчаяния. Конрад старался выторговать приемлемое для англичан соглашение, о чем свидетельствует письмо Джозефу Ретингеру от 21 августа 1916 года, подводящее итоги их встречи с сэром

Джорджем Расселом Клерком — высокопоставленным чиновником британского Министерства иностранных дел — относительно меморандума и плана протектората. Конрад отдавал себе отчет в том, что Клерк не мог сказать больше того, что сказал. Чиновник подчеркивал, что не представляет себе обсуждения польского вопроса где-либо, кроме Петербурга. В то же время он признавал, что англичане открыты для конкретно сформулированных требований поляков, предусматривающих возможно более широкий спектр политических и общественных взглядов польских партий. Конрад подхватил эту мысль и воспринял такую позицию Клерка как поощрение дальнейших попыток подвинуть Ретингера на то, чтобы добиваться согласия на проект протектората.

Этим планам не суждено было осуществиться. Спустя годы, когда Конрад писал предисловие к изданию «Ноты», он защищал ее тон и саму идею протектората, ссылаясь на тогдашнюю политическую ситуацию. Конрад старался вести себя осторожно и прагматично, считаясь с возможной реакцией адресатов. Через год после получения Польшей независимости он опубликовал эссе «Преступление разделов», представлявшее позицию, полностью противоположную той, которую занимало тогдашнее британское правительство. В этом тексте Конрад позволил себе коснуться польских ран, обвиняя Западную Европу в замалчивании польского вопроса, превознося терпение поляков, их способность к выживанию, их решимость. А прокламации императоров и эрцгерцогов, апеллирующих к непобедимой душе народа, существование и моральные ценности которого они так бесцеремонно отрицали на протяжении столетия, называл чудовищно-комичным.

Значимость этих документов подчеркивает несокрушимая убежденность в роли Польши в современном мире. Быть может не столь радикальная, как у романтиков, но неизбежная. Силой Польши является не ее страдание, мессианская миссия, но витальность ее граждан, верность культуре и языку, верность моральным ценностям. Таким образом, Конрад отсылал не к жертвенному алтарю, а к полной парадигме свободы как ценности — не только той свободы, которую обозначают граничные столбы, но и независимость мышления и действия.

Ц Е Н А Д О Б Р О Т Ы

*Несколько размышлений о системе ценностей
на материале рассказа Джозефа Конрада «Все из-за долларов»*

В ночь с 14 на 15 апреля 1912 года затонул «Титаник». Конрад был возмущен реакцией средств массовой информации и общества. Писатель устоял перед бурей эмоций, продемонстрировав здравый рассудок, сдержанность и, так сказать, жизненный прагматизм. Любая экзальтация вызывала в нем раздражение. В этой атмосфере он и начал писать новеллу, которая долгое время носила название «Доллары» и главным героем которой был господин Дж. Берг. Текст все разрастался, в результате появилось два произведения: «Ради долларов» и «Победа». Между ними ощущается связь не только в плане времени создания, но и с формальной точки зрения: в обоих произведениях на события мы смотрим глазами честного капитана Дэвидсона, а в качестве главного женского персонажа фигурирует женщина с непростым прошлым и запятнанной репутацией, втягивающая героя в опасную ситуацию, а затем ради его спасения жертвующая жизнью. Судя по письмам Конрада, новелла была закончена до 8 января 1914 года. Писатель колебался между названием «Доллары» и «Погасшая улыбка» и, в конце концов, остановился на «Все из-за долларов».

Публика восприняла произведение как излишне схематичное, поверхностное и обреченное на забвение. Однако сегодня оно уже не производит впечатления поверхностного. Предположения, проекции переплетаются в рассказе с реальностью столь прихотливо, что начинает казаться, будто вымысел и факты обуславливают друг друга, а случайность приобретает масштабы рока.

Действие происходит на Малайском архипелаге «в большом азиатском порту». Конструкция повествования подобна шкатулке: повествователь — моряк, «предающийся праздности на суше» — излагает историю, рассказанную его другом Холлисом. Холлис поделился ею, когда один из ее героев, моряк Дэвидсон, проходя мимо, ответил на его поклон. Ситуация правдоподобная и, в общем, естественная: друг рассказывает другу историю встреченного ими знакомого. Однако

интересно, как вводится этот герой — при помощи позитивной валоризации: сперва персонаж обращает на себя внимание повествователя и участника событий (и одновременно героя) своей одеждой из светло-серой фланели, усиками, припорошенными сединами, и крепкой фигурой. Комментарий же Холлиса прежде всего оценочный, он касается не внешности, занятий или национальности, ограничиваясь утверждением, что это «в самом деле добрый человек». Поражает этот разговорный акцент «в самом деле», словно добрым человеком можно быть по-разному, в том числе и «не на самом деле». Правдивость этого суждения призван гарантировать работодатель Дэвидсона, богатый китаец, отличающийся основательностью во всех своих предприятиях. Читатель, однако, не узнает ни имени, ни фамилии, ни даже происхождения и статуса этого человека, который в изображаемом мире явно представляет собой авторитет. Он называется «китаец Дэвидсона» — и будучи работодателем Дэвидсона и вполне значимым персонажем — остается одновременно образом собирательным. Кроме того, определение «китаец Дэвидсона» заставляет думать, будто это китаец является подчиненным Дэвидсона, зависит от него, «принадлежит» ему. Неважно, кто он такой — китаец существует лишь как дополнение к Дэвидсону: это источник средств к существованию и источник хорошей репутации. Конрад мастерски показывает сложный процесс выстраивания собственного статуса и общественного признания, репутация Дэвидсона базируется на мнении его работодателя, которое никто не ставит под сомнение, эти своеобразные рекомендации открывают для него все двери.

Структура повествования постепенно усложняется: это уже не только ретроспекция с перспективы главного героя, но и — в истории, рассказываемой Холлисом — ретроспекция на двенадцать лет назад, т.е. мы имеем дело с конструкцией-шка-тулкой. Холлис не говорит, в чем заключается доброта Дэвидсона, он трактует это суждение как своего рода аксиому. Холлис также сообщает некоторые подробности, касающиеся решения правительства о выводе из обращения старых долларов и эмиссии новых. Для сюжета эта информация, казалось бы, не имеет особого значения, однако крайне важна для понимания смысла произведения.

На пароходе «Сисси» Дэвидсон по поручению китайца собирает у купцов по самым дальним уголкам архипелага вышедшие из обращения банкноты. Это отличный бизнес, а поскольку Дэвидсон всегда делает то, что хочет, он получает согласие китайца на то, чтобы зайти в колонию Миррах и забрать оттуда партию ротана. Однако дело не в этом грузе, а в обещании, которое Дэвидсон дал Бамтсу, сочувствуя Хохотушке Анне («Louthing Anne»), о бурном прошлом которой Холлис не хочет рассказывать больше, чем это необходимо, и ее сыну Тони. Он знал эту женщину много лет назад и теперь встретил случайно, когда один, пассажир, являец, заплатил ему, чтобы Дэвидсон довез его до колонии. Тот согласился и, в ожидании прилива, сошел на сушу. Там он, к своему удивлению, и встретил Хохотушку Анну. Это отступление оборачивается ретроспекцией

на два года назад, то есть — всего — на четырнадцать лет с того момента, когда Холлис ведет свой рассказ. Тщательно разъясняются переплетения случайных встреч и событий, совпадений. Дэвидсон легкомысленно проговаривается о своем бизнесе — сборе вышедших из оборота долларов — в одном из ресторанов, когда иронизирует по поводу опасений жены, умолявшей его отказаться от этого рейса. Его подслушивает Фектор и, вместе с сообщниками, безруким французом и неким Никлаусом неизвестного происхождения, отправляется к Бамтсу, чтобы устроить на Дэвидсона и его ценный груз засаду. Преступники знакомы с Бамтсом, который возвел лень в ранг искусства, презирают его, но имеют свое мнение также и о Дэвидсоне, наивность которого наполняет их чувством уверенности и безнаказанности. Это не смелые пираты, а обыкновенные трусливые преступники, действующие при помощи лжи и мошенничества.

Появляется второй женский персонаж: жена господина Дэвидсона, которую терзают дурные предчувствия, которая обижается и не хочет, чтобы муж отправлялся в этот рейс. Госпожа Дэвидсон слышит особой обаятельной и прелестной, но также упрямой, повествователь признается, что всегда считал ее человеком несколько ограниченным. Читатель, однако, так и не узнает ее имени. Приехав в Миррах, Дэвидсон застаёт у Бамтса головорезов, которые притворяются играющими в карты гостями, и Анну, находящуюся в отчаянии из-за болезни сына, но все же сохраняющую присутствие духа настолько, чтобы предупредить Дэвидсона. Тот, не поддаваясь панике, приносит малышу лекарства. Анна сообщает ему планы разбойников. Безрукий француз заставил ее привязать к культе своей правой руки семифунтовую железную гирию и расспрашивал о привычках Дэвидсона.

Дэвидсон возвращается на «Сисси», готовится к обороне и вскоре видит, как француз подкрадывается, собираясь его убить, как он бьет гирией по тому месту, где должна была находиться его голова. В шоке он стреляет, француз бежит и всю свою ярость обращает на Анну. Та пытается скрыться, но безуспешно — в конце концов, француз разбивает ей голову гирией, которую она сама привязала к культе. Дэвидсон стреляет наугад, ранит бегущих, но никого не убивает. Ему удается спасти сына Анны, но детали Холлис не сообщает, считая их несущественными. Это один из авторских приемов — демонстративный отбор открываемых читателю фактов, который арбитражно совершается героем-повествователем. Дэвидсон хочет взять сироту на воспитание, полагая, что жена не станет чинить препятствий. Однако не говорит ей всей правды, чтобы скрыть степень опасности, которой подвергся и не подтвердить опасения, которые она питала перед рейсом. Однако жена не принимает уклончивые объяснения Дэвидсона и, наслушавшись сплетен, малодушно требует отослать мальчика прочь. Супруг отказывается, отправляет Тони в школу отцов-миссионеров, но и это решение жену не устраивает. И не доллары являются причиной конфликта — плата за школу не слишком обременяет семейный бюджет. Охваченная холодной яростью, госпожа Дэвидсон

заявляет мужу, что он ей отвратителен, и тот отправляет супругу к родителям. Тони благополучно заканчивает школу и решает стать священником, Дэвидсон же остается в одиночестве. Таковы последствия бизнеса героя — скупки вышедших из оборота долларов — для всей его жизни.

Являются ли доллары подлинными героями рассказа? На этот вопрос наводят не только заглавие и последние слова, подводящие итог рассказа и жизни Дэвидсона. Доллары — материальные блага — являются объектом вожделения всех персонажей, все хотят заработать, разбогатеть. Это относится к китайцу, Дэвидсону, Бамтсу, а также повествователю и Холлису. Однако доллары с самого начала демифологизируются как объект обмена, это нечто преходящее, условное, не являющееся ценностью «самой в себе», существующей объективно. Ценность долларам придает — или меняет ее — правительство, действуя в своих собственных интересах. Люди же пытаются использовать перемены, которых не понимают, в своих целях, оказываясь в результате пешками в неведомой им игре. Интересно, что в произведении отсутствует описание того, что можно купить, образ вожделенного богатства. Желание иметь показано как архаический инстинкт, который люди, особенно белые, не умеют реализовать. Создается ощущение, что богат только исполненный достоинства «китаец Дэвидсона» — местные жители не участвуют в борьбе за деньги, лишь белые герои соперничают друг с другом и ради прибыли готовы пожертвовать всем.

Быть может, они не умеют владеть. Владение материальными благами всегда ставит их в положение этически двусмысленное и опасное. В тексте не говорится однозначно, жаждут ли они денег как таковых или же вещей, которые можно за эти деньги приобрести, или стремятся к власти и влиянию, которые те способны дать, то есть трактуя доллары как орудие, а не как самостоятельную ценность. Напрашивается следующий вывод: деньги — всего лишь деньги, гораздо важнее договоренность между людьми, вроде договора между китайцем и Дэвидсоном, между Дэвидсоном и Хохотушкой Анной, или даже договора между головорезами. Ценность договоренности определяет не столько ее этичность, сколько ее эффективность, причем эти две категории зачастую переплетаются. Очевидно, что брак Дэвидсонов также опирается на договоренность, которую супруги нарушают: господин Дэвидсон не считается с женой, не относится к ней серьезно, считая при этом «добрым человеком». У господин Дэвидсона просто есть жена, среди моряков он один из немногих, кто женат «явно». Госпожа Дэвидсон живет в собственном мире, занимаясь исключительно самой собой, не разделяя с мужем ни тягот, ни успехов. Для нее ценностью является репутация, к вопросу которой она относится очень болезненно, что трудно назвать иначе, нежели мелочностью и эгоцентризмом.

Владеть — это искусство, заключающее в себе секрет свободы — так я интерпретирую данный аспект рассказа. Владеть — значит не делать все ради чего-то,

чем владеешь, а делать то, что хочется; тогда субъект владеет сам собой, является хозяином самому себе, делает все для себя, не ради долларов, репутации или власти. В мире Конрада субъект, дабы владеть, должен сначала определить, кем он является и что для него важно, ради какой цели он живет. Если взглянуть с этой точки зрения на героев новеллы, ситуация Хохотушки Анны, во всех отношениях плачевная, оказывается наиболее честной и рациональной: она делает все ради ребенка, зная, что без нее он обречен на гибель. Мать соглашается на все, чтобы обеспечить Тони условия жизни и развития — даже если приходится отдать его на воспитание чужим людям или связаться с подозрительным человеком потому лишь, что тот полюбил мальчика и может, скрывая от него прошлое, создать некое подобие семьи. У Анны нет ничего, кроме ее жизненной цели: она существует ради ребенка. Капитан Дэвидсон такой цели не имеет и одновременно очень напоминает свою жену: он живет своей доброй репутацией, которой умело пользуется, добиваясь расположения людей и дополнительных барышей. В результате единственное, чем он владеет — это репутация «в самом деле доброго человека», что безусловно не то же самое, что быть просто добрым человеком. Его безупречность ничем не подтверждается, среди моряков он выделяется лишь тем, что женат, больше ничем — никаких героических действий или достижений в навигации, даже особого состояния не нажил. Отсутствует также более подробная информация о повествователях — Холлисе и его друге, об их статусе и мотивах.

Кроме проблемы владения и связанной с ним власти, появляется важный вопрос, касающийся доброты — что значит быть добрым человеком? Это выражение повторяется так часто, что, кажется, вконец обесмысливается, а если попытаться реконструировать этот смысл, окажется, что он столь же относителен и условен, как ценность обмениваемых правительством долларов. Ценность представляет собой суждение, что кто-то добр, но в чем заключается эта доброта — определяется всякий раз особо. Как Дэвидсон, так и Хохотушка Анна считаются добрыми людьми, хоть по совершенно разным причинам. Разыгрывающиеся трагедии — непосредственное следствие «доброты» героев. Дэвидсон не хочет беспокоить жену и не говорит ей всей правды о запланированном рейсе, а затем о случившемся. Из деликатности он не ставит условий Бамтсу, договариваясь, что раз в месяц будет заходить в Миррах — хотя мог и должен был заявить, что ждет от Бамтса хорошего отношения к Анне и ребенку, поскольку именно ради них соглашается удлинить свой маршрут. Дэвидсон, осознавая смертельную опасность, действует недальновидно, не встречает опасность с открытым забралом, пытается вести с убийцами свою игру. Выбирая такой способ защиты, избегая конфронтации, он предает Анну, которая по доброте, а может, преследуя собственные интересы, предостерегла его перед опасностью. Всю жизнь она была доброй спутницей мужчин, с которыми связывалась. Для Дэвидсона, которого она знала, но любовницей которого не была, Анна становится причиной целого ряда катастроф: покушения на его жизнь, распада семьи, исчезновения улыбки

с его лица, которая прежде его не покидала. Именно Хохотушка Анна заставляет его улыбку погаснуть.

С одной стороны, Конрад показывает, что быть добрым в мире, полном зла — значит сознательно подвергать себя опасности, в категориях нашего мира — это проявление слабости, но как Хохотушка Анна, так и Дэвидсон вызывают симпатию, сочувствие. Трагедии, ставшие их уделом, парадоксальным образом подтверждают их ценность, инаковость. Однако возникает также другой вопрос: не путаем ли мы доброту со слабостью? Конрад указывает, что недостаточно быть слабым, чтобы быть добрым. Слабость, санкционирующая окружающее зло, не является добром. Пассивная жизненная позиция, покорность по отношению к своему положению, мнению окружающих, попытка уйти от проблем, отсутствие настойчивости — это проявления слабости, страха, порой оппортунизма или конформизма, которые зачастую принимаются за добродетель сдержанности или доброту. Повторяющееся утверждение, будто кто-то является добрым человеком, начинает в конце концов, звучать как скрытое обвинение: если это добрый человек, стоит ли твердить об этом на каждом углу? Не является ли это формой оправдания, отведения от себя каких бы то ни было обвинений? Конрад показывает, что не существует внешних правил, объясняющих реальность, сложный характер которой не позволяет с легкостью разбрасываться оценками, требует внутреннего компаса и честности по отношению к самому себе, которую ничем не заменишь. Обмен долларов случайно становится испытанием на доброту, которая оказывается не жизненной целью и не мотивацией поведения, а испытанием, проявляющим последствия пассивности героев, напоминающим, что человек несет ответственность не только за совершенное зло, но также и за несовершенное добро.

НЕИЗБЕЖНОСТЬ ДВИЖЕНИЯ ДЕНЕГ

*Деньги, если ими манипулируют,
во многих отношениях опасны, словно порох.*

Плантатор из Малаты

Мир без денег — это не мир Конрада. Деньги определяют в нем карьеру и любовь, соединяют и разлучают. Помимо философского дискурса, мы имеем здесь дело с отчетливо выраженным дискурсом экономическим, затрагивающим наиболее болезненные точки модернизируемого мироустройства. В морских повествованиях не найти и следа романтической мечты обнаружить пиратский клад, отсутствуют проклятые затопленные богатства или морские чудовища, стерегущие бесценный груз.

Колониальные мечты о власти подвергаются систематическому критическому анализу, обнаруживающему мелочность и безжалостность механизма завоевания, умноженные повторяемостью, обычной случайностью, а порой парадоксально — добрыми намерениями. Иначе говоря, имперские интересы в прозе Конрада выглядят бледно рядом с карьерой и банкротством отдельной личности, и эта внешняя индивидуализация парадоксальным образом отражает типологию и модель судьбы представителя колониализма.

Деньги можно сделать на всем: будь то серебряные рудники, как Сан Томе в «Ностромо», терроризм в «Секретном агенте», слоновая кость («Сердце тьмы»), аптекарские товары, навязанная страховка («Тайный сообщник») или даже обмен старых денег на новые («Все из-за долларов»), уголь или гостиница для белых («Победа»). Герои, главные и второстепенные, заняты бизнесом, ищут возможности обогатиться, опасаются за свое состояние, иными словами — уделяют материальным вопросам очень много внимания.

Часто демонстрируя дистанцию по отношению к материальным благам, повествователь постоянно развенчивает человеческую слабость, проявляющуюся, как только представляется шанс получить прибыль. Конрад показывает механизм, заставляющий людей идти на всевозможные жертвы ради оборачивающейся

иллюзией материальной выгоды. Именно эта иллюзия, будто деньги являются чем-то большим, чем кажутся, приводит порядочных, в общем, героев к гибели. Двигателем их поведения оказывается скорее жажда власти, независимости, порой обычная лень, иной раз также гордыня, стремление изменить социальный статус.

Конрад не критиковал колониализм открыто, не вводил политический дискурс, ни с позиции жителей завоеванных стран, ни в защиту интересов имперских государств. Такую сдержанность он сохранял с первого романа «Каприз Олмейера», однако аллюзии с финансовым измерением колониализма свидетельствуют о проницательности писателя. Заглавный герой, белый европейский предприниматель из Юго-Восточной Азии страдает манией обогащения, что следует воспринимать не только в психологическом, универсальном измерении, области человеческих недостатков и слабостей — нужно также обратить внимание на польский контекст подобной конструкции персонажа. В описании отношения Олмейера к материальным благам нашло выражение знакомство Конрада с определенной областью колониализма, тем не менее, конструкция эта достаточно неоднозначна.

Олмейер всю жизнь провел на азиатских торговых постах, ни в одном европейском городе ни разу не был. Он всю жизнь мечтал уехать в Европу и поселиться там, идентифицировал себя с европейцами и желал доказать, что является одним из них. Декларируемая идентичность требует подтверждения, которое не вполне убеждает его самого, даже если он в этом не признается. Идеализируемый героем культ европеизма плохо сочетается с жизнью торговца, хотя, парадоксальным образом, именно торговля призвана стать орудием осуществления страстного желания и позволить скопить средства на то, чтобы выбраться из Самбира, а после прибытия в Амстердам — устроить пышный пир в честь самого себя — миллионера с Востока, которого ждет рай Европы. Такова мечта Олмейера, в которой нашлось также место для дочери — Нины: она должна стать украшением его европейского дома. Однако девушка выбрала возлюбленного из числа местных жителей, предпочла Самбир, его культуру и обычаи, что для отца равнозначно отречению от него и от неведомой Европы.

Противоречия, в которых запутывается герой, в сущности носят трагикомический характер: Олмейер работает на европейском торговом посту в Самбуре, который ненавидит за то, что тот не является Европой, и который при этом влечет его, поскольку именно Самбир открывает перспективы реализации мечты, обеспечивает богатство. Жизнь на Борнео отвращает его и привлекает, в результате он женится на малайке, ведет дела с азиатами и даже принимает участие в контрабанде пороха бунтующим малайцам — врагам его народа. Когда во время обеда в его доме голландские офицеры обвиняют Олмейера в нарушении закона, тот совершенно не отдает себе отчет, что контрабанда пороха, в сущности,

несовместима с лояльностью по отношению к расе, принадлежность к которой составляет источник его гордости и честолюбия. Трагизм Олмейера отчасти является производной мечты о великой Европе, порожденной его отъединенностью от нее, парадокса ситуации, в которой он жертвует своей идентичностью во имя превращения в европейца, парадокса колониализма, полагающего, что завоеванные европейцами земли должны непременно становиться Европой. Чтение этого романа заставляет задуматься о связи материальных благ и идентичности, в нем можно увидеть отражение определенных изменений в самоидентификации Европы, заключающихся в своеобразном культе торговли, полагаемом рудиментарным элементом европеизма. Конрад не считает, будто «бытие определяет сознание», скорее он, подобно Бальзаку, рисует человека на фоне общественных перемен — достаточно вспомнить, например, Растиньяка в «Отце Горио», в тот момент, когда на арену выходит новый капитал нуворишей. Он, провинциальный аристократ, не может приспособиться к их размытым, но все же существующим принципам поведения. Олмейеру сложно принять не только то, что чуждо по своей природе — именно поэтому читатель мало что узнает об экзотической стране — но и то, что казалось ему знакомым, т.е. европейским. Эту сложность он последовательно вытесняет из своего сознания. Белый европейский предприниматель играет роль, которой не существует в Европе, то есть роль европейского предпринимателя колониальной эпохи, с целью подтверждения своего европеизма — такое поведение обречено на фиаско по объективным причинам, поскольку базируется на неверных посылах. Олмейер — персонаж трагический, но в своем трагизме комический.

Остается также другой контекст: обе мании Олмейера — стремление к европейской культурной идентичности и жажда торговой деятельности, которая призвана обеспечить эту идентичность — располагают к аллюзиям с идеологическими дискуссиями, которые велись во Львове и в Кракове после поражения январского восстания, в последние годы пребывания Конрада на польских землях. Одной из важнейших поднимавшихся тогда тем был вопрос, могут ли различные формы материального благосостояния сыграть значимую роль в сохранении коллективной идентичности, или же сама идея обогащения в ситуации разделов Польши свидетельствует о деморализации и духовном упадке. Это весьма специфический аспект, поскольку обогащение воспринималось как нечто подозрительное, обогатиться мог тот, кто не вредил власти, кто пользовался ее расположением — а отсюда уже шаг до клейма предателя. Терявший состояние, живший бедно мог рассчитывать на кредит общественного доверия. В социальном и дидактическом измерении, формирующем национальное сознание, это грозило культом поражения, страдания. За некоторыми исключениями такой настрой демотивирующе и деструктивно воздействовал на общество, поскольку нельзя строить чувство национальной идентичности и концепцию сильного общества на опыте жертвы, на мартирологии. Кроме того, всегда существует опасность, что мартирология

будет использована для оправдания обычных неудач тех, кто *de facto* для отчизны ничего не сделал. Спор, который велся на страницах тогдашней периодики, не мог не стать известен Конраду Коженёвскому, который хоть и был молод, но имел непосредственный опыт соприкосновения с историческими событиями и вращался в среде, в которой эти темы бурно обсуждались. Патриотизм и чувство принадлежности, идентификация — эти два понятия в конкретных человеческих судьбах нередко пересекаются, но не всегда. В мире Конрада патриотизм связывается скорее с готовностью жертвовать собой, а идентификация — с действием рациональным и волюнтарным.

Два наиболее значимых для Конрада человека — его отец, Аполлон Коженёвский, и дядя, Тадеуш Бобровский, — занимали разные позиции. Аполлон культивировал романтическую традицию национальной независимости, Тадеуш Бобровский являлся сторонником программы органического труда, приверженцем материального развития. Этот антагонизм не был лишь идеологическим, кроме того, в контексте начавшихся после восстания репрессий не стоит слишком разделять эти позиции. Аполлон и его жена Эва создали в Варшаве Городской комитет, ставший центральным органом руководства восстанием. Они оказались осуждены, приговорены и сосланы в Вологду, где Эва умерла; имущество было конфисковано. Тадеуш Бобровский, юрист, преподававший в петербургском университете, участвовал в Крестьянских комитетах, которые должны были выработать принципы отмены крепостного права, пропагандировал создание кооперативных сберегательных касс. Однако Аполлон также отдавал себе отчет в необходимости общественных перемен вслед за переменами политическими, и не был лишь идеалистом, оторванным от реальности экзальтированным поэтом. Сам Конрад, видимо, не очень четко это осознавал, поскольку в заметке к книге «Из воспоминаний» представил январское восстание как порыв, лишенный проекта общественных и экономических реформ. Трудно согласиться с упрощенной интерпретацией, будто за такой позицией стоит исключительно влияние дяди Бобровского, который обесценивал жертву как отца, так и восстания в целом. Во-первых, Конрад существовал не в изоляции, во-вторых, Бобровский не был личным врагом Аполлона. Каковы бы ни были в 1868-74 гг. взгляды Конрада на восстание, он оказался свидетелем бурной дискуссии на тему концепции патриотизма.

Интересно, что Конрад в своем творчестве не полемизирует с другими важными политическими явлениями своей эпохи, в его произведениях отсутствуют попытки оспорить социалистическую мысль, комментарии относительно марксистского тезиса, будто материальные богатства, являющиеся результатом человеческого труда, должны контролироваться создавшим их классом. Такое впечатление, что писатель отвергает любые формы радикализма. В своем наиболее выразительном споре с Канингемом Грэмом автор «Секретного агента» переводит политические

раздумья на рельсы метафизики, когда пишет, что вселенную следует понимать как огромный механизм, который нельзя заставить перестать ткать и начать вышивать. Если для Конрада вселенная — загадка, которую человек по своей природе не в силах разгадать, то все попытки ее понимания обречены на фиаско, на неполноту. Тем не менее, в процессе таких попыток механизм вселенной продолжает работать, деньги делают свое дело, и весьма рискованно полагаться на них в классификации и оценке личности. Деньги — всего лишь деньги, они не откроют тайну мироздания.

РЕАЛИЗМ СЛУЧАЙНОСТИ
В ИСТОРИЯХ КОНРАДА

Когда Т.С. Элиот использовал в качестве эпитафии к «Полым людям» цитату из «Сердца тьмы», могло показаться несколько удивительным, что он выбрал именно этот фрагмент: сообщение — на ломаном английском, безымянного персонажа — о смерти Куртца. Однако как раз эти слова заключают в себе заряд, взрывающий сюжетное напряжение повествования Конрада, и являются неотъемлемой чертой его творчества, напоминая, что ближе всего к правде и реальности тот, кто признает, как мало о них знает.

Повесть не лишена автобиографизма. В мае 1890 года Джозеф Конрад получил должность капитана маленького парохода, ходившего по реке Конго и принадлежавшего флоту Бельгийского акционерного общества торговли с Верхним Конго. В Африке Конрад находился с июня до октября 1890 года, когда болезнь — лихорадка и ревматизм — заставили его отказаться от командования кораблем и работы в Африке. Однако не стоит отождествлять автора с его героями. Конрад вел «Дневник путешествия по Конго», в который записывал свои наблюдения над территорией, погодой, практическую информацию — без личных комментариев и замечаний философского характера. На польском языке этот дневник был опубликован лишь в 1974 году в журнале «Наутология».

Вне всяких сомнений, именно тогда будущий писатель увидел своими глазами суть деятельности белых колонизаторов, яростно сражавшихся за влияние и конкурировавших друг с другом, поскольку на рубеже веков колониальная экспансия усилилась вследствие вступления в игру новых игроков — Германии, Италии, Бельгии, США и Японии. Через десять лет после своего путешествия Конрад написал произведение, которое отсылает к тому опыту и, несмотря на скромные масштабы, считается шедевром мировой литературы. Повесть может быть интерпретирована в различных аспектах и контекстах: как расчет с колониализмом, критика европейской цивилизации, история несчастной любви, экономическое

повествование о последствиях имущественного неравенства, наконец как исследование опасности — и еще десятками других способов.

Путешествие Марлоу к торговой станции в верховьях реки, вглубь черного континента — путешествие не только торговое. От встреченных по пути людей герой узнает о существовании Куртца, человека «замечательного». Все восхищаются им, хотя никто не может точно сказать, в чем заключается его привлекательность. Одни ценят его успехи в добыче слоновой кости — самой лучшей и в самых больших количествах. Других пленяет голос и манера речи Куртца, третьих интригуется то, каким образом он подчинил себе «дикарей». Никто не может назвать себя его другом, никто также не признается открыто в зависти к его положению, и, тем более, в страхе. О том, что Куртц обременителен, Марлоу узнает из случайно подслушанного разговора служащих. Марлоу все более заинтригован, а то, что он, в конце концов, видит, ужасает его. Он знакомится с Куртцем, уже больным, забирает его, как его просят, на корабль, где тот в конце концов умирает, прошептав напоследок: «Ужас! Ужас!» Парадоксальным образом Марлоу становится хранителем памяти Куртца, даже заботится о его добром имени, прибегая с этой целью ко лжи. Встретившись с «нареченной» Куртца, Марлоу поражается ее представлениям о возлюбленном. Для нее Куртц — человек, которого нельзя не любить. Она ничего не знает о его жизни в Африке, о его преступлениях и истерзанных нервах. Марлоу говорит ей то, что она жаждет услышать: будто Куртц умер с ее именем на устах.

Куртца, вне всяких сомнений, можно назвать успешным человеком. Решимость, лидерские черты и благоприятные обстоятельства позволили ему подняться на вершину, ни с кем не считаясь и воплощая все свои идеи. Для прочих служащих Общества торговли слоновой костью он сделался недостижимым образцом. Один из агентов преувеличенно восхищается Куртцем, называя его в разговоре с Марлоу «посланцем милосердия, науки и прогресса», который к тому же является единственным серьезным кандидатом на должность вице-директора фирмы. Никого не удивляет и не возмущает его жестокость, его методы. Молодой русский, фотограф, который искренне обожает Куртца, к своему знакомству с ним относится всерьез, твердит, будто Куртц показал ему мир, изменил образ мыслей. Отношение юноши абсолютно бескритично, поскольку он полагает, будто на столь исключительную личность не распространяются нормы и законы, обязательные для простых смертных. Куртц не удовлетворился успехом в делах, его не радовали ни деньги, ни уважение. В своем автокреационизме он пошел значительно дальше: занял среди «дикарей» место Бога, которому следует воздавать почести. Устраивал ночные танцы, заканчивавшиеся не описанными в повести церемониями, включавшими жертвоприношения.

Демонический Куртц, цель миссии Марлоу, абсолютный повелитель туземцев, хоть и был всего лишь «чиновником» континентального торгового общества,

внушавший страх не только в Африке, но и на материке — просто умирает. Жизнь или не-жизнь идет дальше, читателя поражает не столько конкретный герой, сколько тот факт, что любое действие влечет за собой последствия, причем не только для виновника. Сознание, что каждый поступок чреват последствиями, которые невозможно до конца предвидеть и контролировать, невозможно предсказать их масштабы — вселяет ужас. Подобный взгляд на мир — как изменчивый конгломерат причин и следствий, желаний и разочарований, решений и случайностей, которые трудно отделить друг от друга — представляется характерным для всего творчества Конрада. Писатель многократно акцентирует моменты, когда случайность, неправильное понимание ситуации, незнание языка и культуры, не осознанное и не артикулированное желание определяют судьбу не только главного героя, но и всего мира в целом (пускай даже речь идет о мире художественном). Реализм Конрада заключается в отражении не действительности как таковой, а того, насколько сложно и рискованно судить о происходящем.

Куртц, герой «Сердца тьмы» — яркий пример подобного понимания реализма. Исследователи посвятили немало внимания самому происхождению персонажа. Жан-Обри с присущей ему наивностью связывает Куртца с реальным Жоржем Антуаном Кляйном, молодым французом, агентом общества в Стэнли Фолз — тяжело заболевшего дизентерией, его взяли на борт «Руа де Бельж», где он умер и был похоронен в Чумбири. Его фамилию, измененную затем на Куртц, можно обнаружить в рукописи «Сердца тьмы», однако нет никаких оснований утверждать, будто что-либо, кроме присутствия и смерти на корабле, связывает этого человека с демоническим героем повести. Джерри Ален усматривает аналогию с известным в 1888-1890 гг. членом экспедиции Стэнли Мортон, британским майором Эдмундом Бартелотом; Норман Шерри указывает на сходство с высокопоставленным чиновником Общества торговли с Верхним Конго, британцем Артуром Ходистером. Ханна Арендт видит прототипа Куртца в Карле Петерсе, немецком охотнике за колониальными приключениями, тогда как Адам Хохшильд подмечает поразительные аналогии с бельгийцем Леоном Ромом, капитаном «Форс Пюблик», которого Конрад мог встретить в Леопольдвиле в августе 1890 года. Все гипотезы представляются имеющими право на существование, однако Конрад мог и не воспользоваться этими источниками: моделью ему послужила, с одной стороны, литературная и философская традиция, с другой — поведение и судьбы многих европейцев в Африке.

С точки зрения конструкции повести, Куртц является движущей силой рассказа Марлоу, перед которым была поставлена цель — разыскать Куртца. Однако никто не располагает полной информацией о Куртце, в результате создается иллюзия, будто найти его и привезти в Европу — задача простая и обыденная. Чем ближе торговая станция, тем большим количеством сведений и догадок Марлоу располагает, однако все они недостоверны, неполны и происходят из не вполне

легальных источников. Это всего лишь сплетни, подслушанные разговоры, домыслы, опирающиеся на обрывки фраз, стереотипное мышление, заставляющее выстраивать представления о человеке на основе фрагментарной информации, а при появлении реальных фактов — приспосабливать их к имеющемуся образу, подгонять детали к иллюзорному целому.

Если бы не проблемы, виновником которых оказывается Куртц, Марлоу, вероятно, не получил бы работу. Конечно, он сам находился в сложном положении — несмотря на опыт и хорошую репутацию, не мог найти службу. Помогла ему в этом тетка, изображенная человеком чрезвычайно наивным, лишенная в повествовании имени, загадочно влиятельная. Она совершила то, чего не удалось сделать никому из знакомых Марлоу мужчин — добилась для племянника работы. Марлоу, человек со стороны, не владеющий контекстом и не понимающий сути проблемы, прекрасно подходил для этой трудной миссии. Получив работу «по рекомендации», он, согласно неписанному закону благодарности, оказался обременен моральным долгом, принуждающим к высшей степени лояльности. Не будь Марлоу принят на судно, он не смог бы участвовать в судьбе Куртца, которого отпустило в Конго то же торговое общество. Таким образом, Марлоу, повествователь и герой романа, становится соучастником судьбы Куртца, «в создании» которого «участвовала вся Европа». Марлоу просто искал службу — отнюдь не приключение всей жизни, однако оказался свидетелем тому, о чем не мог ни говорить, ни молчать, отсюда его игра, а точнее демонстрация на метауровне, что он не столько рассказывает о реальности, сколько, согласно ему только ведомым принципам, распространяет ряд правд о ней. Конрад нередко играет подобным образом с читателем, провоцирует, показывает и фатум, и случай, не объясняя, какой же из факторов сыграл решающую роль.

Сообщение о смерти Куртца было жестко раскритиковано Чинуа Ачебе, который увидел в этой ситуации лишь подтверждение того, что писатель связывает зло, смерть и деградацию с туземцами, африканцами, то есть элемент расистского мировоззрения. Исследователи структуралистской школы сосредоточились на других проблемах, усмотрев в этой сцене момент модификации существующего порядка. В упорядоченном мире о смерти хозяина, местного лидера, должен сообщить его ближайший сотрудник, заместитель, второе лицо. Важно, кто сообщает и важно, в какой форме. В повести Конрада нарушены оба эти принципа. Роль героя, который находит мертвого Куртца и объявляет о его смерти, ограничивается исключительно этим действием. Слуга не является вторым человеком после хозяина — и использование такого приема, как слом культурного кода в силу не расовых, а социальных причин, возвышает раба. Кроме того, он остается безмянным и, что представляется еще более важным, — не осознает своей роли. Конрад в очередной раз показывает, что судить о реальности — задача чрезвычайно сложная.

Тем более, что внимание привлекает то, что привлекательно, а привлекательно то, что таинственно. Даже если тайна представляет собой не более чем иллюзию, манит и обманывает сама ее аура. Если сказать, что один алчный агент торгового общества запугал и, используя физический террор и методы психологической манипуляции, полностью подчинил себе местных жителей — в этом не будет ничего увлекательного. Куртц, в сущности, просто убивал, грабил и мучил, как это делали многие другие. Однако его жилище окружал забор из кольев с насаженными на них человеческими черепами — демонстрация силы и твердости, эстетики преступления и жестокости, а также знак бесцеремонного приближения к загадке смерти. Куртц жаждал «выдрать душу Африки», выведать ее тайну. Он сам создал свою позицию при помощи нагромождения загадочности. Куртц не принадлежал ни к числу местных, ни к числу колонизаторов. Партнеров по торговому обществу он интриговал своими контактами с «дикарями», «дикарей» — самим фактом, что, будучи белым, он не похож на других. Он создал собственный образ — человека таинственного, исключительного и сильного, способного реализовать любой план и любое намерение. Человека, которому ничто не может помешать. Куртц поддался созданной им самим иллюзии — а ситуация, когда дезориентированный человек сам начинает верить в ложь, придуманную для окружающих, всегда драматична. Кроме того, это подтверждает, что зло прекрасно камуфлируется девальвирующейся тайной. Оно привлекает, а затем подавляет своей загадочностью. Обещает разгадку, чтобы в результате лишь отдалить от нее. Быть может, это производная убеждения, будто привлекательно то, что оригинально, и миф оригинальности, исключительности становится очередным орудием зла, которое то ловко использует для придания себе большей привлекательности. Куртц никому не подражал, он жаждал сам определять новые пути и модели поведения, хотел подняться над всеми — над колонизаторами и колонизованными, над всем обществом. Уже на пороге смерти он твердил: «Моя нареченная, моя слоновая кость, моя станция». Все было его. Он чувствовал себя хозяином мира, поэтому не могло быть никого другого, с кем бы он себя сравнивал. Куртц даже мысли не допускал, что умножает существующие испокон века ритуалы жестокости, ничем не отличаясь от жаждущих власти завоевателей. Его исключительность стала иллюзией, на фундаменте которой он выстроил свою диктатуру. Ничем больше.

Возвращаясь к фигуре Марлоу как распространителя правд о мире: Конрад сознательно провоцирует читателя — если участник, свидетель событий, получает право манипулировать доступной ему информацией, мало того — не скрывает этого, то какими же привилегиями пользоваться доверием располагает писатель? Писатель, который хочет, чтобы его читали и который хочет восстановить справедливость по отношению к зримому миру, если воспользоваться формулировкой самого Конрада. Автор «Сердца тьмы» подчеркивает, что не берет на себя роль мессии, роль лидера какой-либо группы, даже роль того, что объясняет мир, он отказывается от обязательства воспитывать читателя в какой-либо области —

воспитание заключается скорее в том, чтобы научить того смотреть, узнавать (как писатель лаконично сформулировал: «to make them see», «заставить их увидеть»), научить мужеству ставить вопросы и смело смотреть в лицо неизбежной банальности.

Вероятно, сегодня это можно назвать перформативным измерением литературного произведения, однако представляется, что точнее было бы прислушаться к голосу писателя, для которого предметом рефлексии было не только восприятие литературного произведения, игра с читателем. Конрада интересовало восприятие мира, выходящее за рамки эпистемологической или этической рефлексии, поскольку как писателя его интриговала возможность выражения, являющегося не проецированием реальности, а отражением — во всей ее случайности, непредсказуемости, ее мерцающем в тумане свечении.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Анна М. Щепан, профессор Университета кардинала Вышинского в Варшаве – литературовед, автор книг «Обручишься с огнем навеки. Опыт трансцендентного в жизни и творчестве Ежи Либерта» («Университас», Краков, 2003), «Прости Богу. Иов в литературе о Второй мировой войне» («Университас», Краков, 2008). С рефератами, посвященными Джозефу Конраду и его прозе выступала на многих научных конференциях в Польше и за рубежом. Состоит в Польском конрадовском обществе. Феномен Конрада считает очень важным полем транскультурных исследований, поскольку этот писатель, оказавший влияние сразу на несколько национальных литератур, остается особым явлением в контексте английской литературы. Круг научных интересов: транскультурное измерение литературы, межконфессиональные и межпоколенческие связи, теория перевода, проза Джозефа Конрада, поэзия XX и XXI века. Редактор и соредатор ряда публикаций, посвященных этой тематике.

ЕВРОПЕЙСКОСТЬ ДЖОЗЕФА КОНРАДА

4

ТИПИЧНЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ИЛИ ФЕНОМЕН?

13

ЭКРАНИЗИРОВАТЬ МИР КОНРАДА

19

ВЛЮБЛЕННЫЙ КОНРАД

27

ИСКУССТВО МИНИМАЛЬНОГО ПРИСУТСТВИЯ, ИЛИ
О ЖЕНСКИХ ПЕРСОНАЖАХ В РОМАНАХ КОНРАДА

33

НАСКОЛЬКО КОНРАД БЫЛ КОЖЕНЁВСКИМ?

41

ПУТЕШЕСТВИЕ В КРАКОВ

49

ЦЕНА ДОБРОТЫ

57

НЕИЗБЕЖНОСТЬ ДВИЖЕНИЯ ДЕНЕГ

65

РЕАЛИЗМ СЛУЧАЙНОСТИ В ИСТОРИЯХ КОНРАДА

73