

ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский Государственный Университет»

Филологический факультет

Кафедра истории зарубежных литератур

Красун Ирина Владимировна

**Тема власти в романе Г. Мелвилла «Моби Дик» и повести Дж. Конрада  
«Сердце тьмы»**

Выпускная квалификационная работа магистра филологии

Научный руководитель:

к. ф. н., доцент

Е.М. Апенко

Рецензент:

к. ф. н., ст. преп.

Ю.М. Барабанова

Санкт-Петербург

2016

## Содержание

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава I. Роман Германа Мелвилла «Моби Дик» .....</b>	<b>14</b>
1.1. Американский имперский проект и творчество Мелвилла .....	14
1.2. Власть идеи .....	30
1.3. Власть личности .....	33
1.4. Власть природы .....	44
<b>Глава II. Повесть Джозефа Конрада «Сердце тьмы» .....</b>	<b>50</b>
2.1. Имперский проект в творчестве Конрада .....	50
2.2. Власть идеи .....	64
2.3. Власть личности .....	74
2.4. Власть природы .....	85
<b>Заключение .....</b>	<b>92</b>
<b>Список использованной литературы .....</b>	<b>96</b>

## Введение

Творческий расцвет американского писателя Германа Мелвилла пришёлся на середину XIX века, писательская же карьера Джозефа Конрада (настоящее имя Юзеф Теодор Конрад Коженёвский), поляка, осевшего в Великобритании, длилась с 1895 до его смерти в 1924. Связь между двумя писателями носит типологический характер, и хотя первое произведение Конрада было выпущено лишь через четыре года после смерти Мелвилла, будет большим допущением говорить о серьёзном влиянии американского писателя на английского. В действительности на Мелвилла значительно повлияли Натаниэль Готорн и Уильям Шекспир, а на Конрада – Фенимор Купер и Гюстав Флобер.

Оба писателя часто сопоставляются в исследованиях или рассматриваются отдельно как значимые фигуры в маринистической литературе. Среди подобных работ нужно упомянуть следующие книги – «Ранние морские произведения Конрада» (1979) Пола Брусса («Conrad's early sea fiction»), «Современность в море» (2002) Чезаре Казарино («Modernity at sea»), «Повествования о морских путешествиях» (2002) Роберта Фоулка («The sea voyage narrative»), «Роман и море» (2012) Маргарет Коэн («The Novel and the Sea»). В этом же ключе творчество авторов рассматривается в трудах отечественных литературоведов, среди которых необходимо упомянуть Ю.М. Ковалева, Д.М. Урнова, М.Н. Боброву, А.М. Зверева, Т.Г. Струкову.

Многие факты биографии Мелвилла перекликаются с биографией Конрада. Обоих авторов можно назвать автодиактами, оба вышли за пределы своего социального круга и вели финансово стеснённую жизнь, отличную от той, которая была им уготована с детства, – Конрад из-за смерти родителей-аристократов, Мелвилл, потомок «старого» рода, – из-за банкротства отца и его ранней смерти. Оба писателя с юношества были

знакомы с морским трудом, Конрад был в 19 морях и почти на всех континентах, Мелвилл плавал на нескольких кораблях и жил в туземном плену. Они собственными глазами увидели влияние колониализма на отдалённые земли и «задокументировали» его в своём творчестве. Оба не одобряли радикальные политические позиции и сам феномен радикализма, о чём свидетельствуют их письма. Одно из наиболее творчески значимых различий в их биографиях заключается в том, что Конрад оказался оторван от отечества и родного языка, и писал на четвёртом по счёту языке, который знал (после польского, русского и французского).

Несмотря на «перекличку» биографий, во многом благодаря которой в художественных мирах обоих писателей существуют общие константы (например, море, корабль, этническое разнообразие персонажей, героико-«изоляционисты»), у Конрада было неоднозначное отношение к творчеству Мелвилла. Достоверно установлено, что он прочитал три произведения своего литературного предшественника – ранние экзотические повести «Тайпи» (1846), «Ому» (1847) и самый известный роман писателя «Моби Дик» (1851). Об оценке Конрадом творчества Мелвилла мы знаем прежде всего из его письма издателю Оксфорд Пресс, датированного 1907 годом, в котором он выражает нежелание готовить предисловие к новому изданию «Моби Дика». Он пишет: «Годами ранее я заглянул в «Тайпи» и «Ому», и не нашёл там того, что искал». В том же письме он отзываясь о «Моби Дике», как о «вымученной песне о китобойном промысле, в которой нет ни одной искренней строчки».<sup>1</sup>

Первые значительные произведения начинающего писателя – «Каприз Олмейра» и «Изгнанник» – могут быть помещены в одну линию с первыми романтическими повествованиями Мелвилла. Но в период забвения Мелвилл в глазах большинства публики был всего лишь странным – в силу

---

<sup>1</sup> Цит. по: Seltzer L. The Vision of Melville and Conrad: A Comparative Study. – Athens: Ohio Univ. Press, 1970. – P 31. Здесь и далее перевод мой – И.К.

экзотичности предмета – автором, писавшим о морях и авантюрах, и Конрад всячески стремился отмежеваться от подобного «легкомысленного», по его мнению, соседства. Кроме «Тайпи», «Ому» и «Моби Дика» Конрад ничего не читал у Мелвилла, во всяком случае, нет свидетельств обратного: он всегда боролся за то, чтобы его воспринимали серьёзно, а не в ряду писателей-маринистов или писателей, повествующих об экзотических мирах. Начиная творческий путь, Мелвилл эксплуатировал свой необычный жизненный опыт, склонялся к концепции примитивизма и находил своеобразный рай в первобытном строе островных племён, Конраду же подобные немного наивные представления были чужды. Он с самого начала заявлял о развращённой природе человеческого существа и ответственно относился к тому, чтобы достоверно показать её в своих произведениях.

Напряжённое стремление к серьёзности в его эстетической программе и столкновение с, казалось бы, противоположным намерением «развлечь» читателя, чтобы удержать его внимание, отмечено Дмитрием Михайловичем Урновым («Джозеф Конрад») при сравнении «серьёзного эксперимента» Конрада и «серьёзной игры» Роберта Льюиса Стивенсона. На исходящее от конрадовских текстов почти физическое напряжение в своё время указал Андре Жид: «...но читатель, закрыв книгу, невольно скажет автору: «Теперь недурно и отдохнуть».<sup>1</sup>

Вообще, отношение Конрада к творческому процессу было весьма специфичным: он отрицал иррациональное и неподконтрольное письмо, так называемое «вдохновение», признавая «мастерство» как процесс, движущей силой которого была борьба за «точное слово». «Дайте мне точное слово, и я переверну Землю!»<sup>2</sup> – строчка из «Откровенного предисловия» определяет важное положение его эстетической программы. Садясь за письменный стол, он имел чёткий план и представление о структуре того, что и как, хотел написать – поэтому гетерогенность «Моби Дика», его усложнённый язык,

<sup>1</sup> Цит. по: Урнов Д.М. Джозеф Конрад. – М.: Наука, 1977. – С. 109.

<sup>2</sup> Там же. С. 88.

нескрываемая интеллектуальность и свободное движение мысли, огромное количество аллюзий не пришлись ему по вкусу. Его беспокоил и видевшийся ему в каждой работе Мелвилла мистицизм. Сам Конрад, не доверяя ни естественной науке, ни комплексу формальных наук, ни философии, видел задачу писателя в довольно точном воспроизведении эмпирической реальности, в том, чтобы быть демоном детали, хотя при этом он иногда затрагивал уровень метафизических закономерностей. Он находил метафизическое преследование кита раздражающим и нелепым, равно как и склонность Мелвилла придавать нетеатральным элементам драматическую окраску.

В «Моби Дике» Конрада не убеждала и фигура сумасшедшего капитана Ахава, вокруг которого разворачивалось повествование, и с которым, как думал Конрад, Мелвилл ассоциировал себя. Самому Конраду не хватало художественной смелости для такой тесной связи со своим героем – он был слишком скован рамками строгой личной этики, существовавшей вопреки заявлению его покровителя, Э.М. Форстера о том, что у Конрада «...есть только мнения и право их отбрасывать, когда факты свидетельствуют об их абсурдности».<sup>1</sup> Если бы Конрад был менее предвзят в оценке творчества своего предшественника, он бы заметил, что сам Мелвилл един с Ахавом лишь в эмоциональном порыве, а не в идейном плане, что писатель сам весьма критично настроен по отношению к герою, захваченному мономанией. Мелвиллу гораздо ближе Измаил, чем Ахав, что, с другой стороны, раскрывает роман «Моби Дик» как книгу, содержащую опасные нигилистические идеи. Действительно, Мелвилл видел это и сам; 17 ноября 1950 года он написал Готорну: «Мной владеет дух невыразимого

---

<sup>1</sup> Цит. по: Гэрко Л. Один из нас / Пер. с англ. Д.Иванова. [Электронный ресурс] // Иностранная литература. – 2000. – N. 7. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/7/gurko-pr.html> (дата обращения: 12.12.2015)

успокоения, потому что вы поняли книгу. Я написал безбожную книгу, но чувствую себя как невинный ягненок...».<sup>1</sup>

Откровенная антипатия Конрада по отношению к творчеству Мелвилла не означает, что он проводил в своих текстах идеи, расходящиеся с идеями Мелвилла. Изначально Джозефа Конрада и Германа Мелвилла, как уже упоминалось, сравнивали как писателей-маринистов – оба пережили не одно плавание и задействовали в своих произведениях парадигмальное и формальное пространство корабля – но это не единственное и даже не первое общее между двумя авторами. Сходство произведений Мелвилла и Конрада проявляется на фундаментальном уровне – на уровне представлений о человеке и универсуме. Эти представления отчасти связаны с «духом времени» (zeitgeist), хотя оба автора выбивались из интеллектуального мейнстрима своих эпох. Их сравнению посвящены различные труды, статьи, эссе и монографии (достаточно упомянуть Джона Фримана, Генри Канби и т.д.). Кульминацией вновь вспыхнувшего интереса к сопоставлению писателей – к сожалению, внимание к их творчеству не постоянно – стала прошедшая в 2007 году совместная конференция мелвилловедов и конрадоведов в Польше. При изучении материалов конференции выясняется, что значительное количество художественных приёмов и особенностей тематологии, найденных в работах Мелвилла, может быть обнаружено и у Конрада. Многочисленность тематических схождений, речь о которых пойдёт подробнее ниже, тем более поразительна, что авторы принадлежат к разным культурам (хотя в целом – к англо-саксонскому культурному полю), географическим и историческим пространствам, а их произведения относят к разным литературным течениям.

Литературоведы сходятся во мнении, что вследствие особенностей национально-исторического развития страны, романтизм в США начался и закончился позднее, чем в Европе: его конец датируется концом гражданской

---

<sup>1</sup> Ковалёв Ю.В. Герман Мелвилл и американский романтизм. — Л.: Художественная литература, 1972. — С. 152.

войны, или относится ещё дальше по времени. Мелвилл писал свой главный роман в 1850-1851 годы, в то время, когда критические тенденции в литературе и в обществе США в ответ на угрожающие события действительности приближались к своему пику: усилились аболиционисты, возникали всё новые протестные партии и движения, в 1845 году была образована Национальная ассоциация реформ. Всё это происходило на фоне всё продолжающейся экспансии молодой империи – высказывались опасения, что охваченная внутренними распрями страна не справится с внешними конфликтами и с освоением нового, ещё становящегося пространства. В этом смысле «Моби Дик» – кризисное произведение, написанное в эпоху перелома. Переосмысливались американские мифы и идеалы, и наследовавшие просветителям американские романтики в числе многих мыслящих людей пытались художественно постичь природу разыгрывающихся конфликтов или даже построить на практике бесконфликтную модель мира – отсюда популярные в 40-е годы утопические проекты (фурьеристы, «Брукфарм», «Онейда»). Однако в отличие от многих своих предшественников и современников, Мелвилл, аккумулировав наработки романтической мысли, в метафизических поисках ответа на вопрос о судьбах нации и мира не выработал «спасительной» программы. Создавая свой романтический эпос, писатель переосмысливал сам романтизм, поставив под сомнение фундамент его основы. Он дошёл до отрицания оптимистического «божественного разума» и в человеке, и в природе, причём шёл в этом направлении шопенгауэровскими путями. В «Моби Дике» это отрицание проявляется не так ярко, однако, в более поздних работах («Пьер, или Двусмысленности», «Бенито Серено», «Писец Бартлби», «Искуситель») мелвилловский пессимизм начинает граничить с нигилизмом. Впоследствии экзистенциалисты, увидев в произведениях



Мелвилла особый статус личности по отношению к бытию, объявили писателя одним из своих предшественников.<sup>1</sup>

В то время, когда творил Конрад, о «божественном разуме», присутствующем в каждом, речи уже не велось, – это была эра реализма и натурализма, Дарвина, Спенсера, Шопенгауэра и Ницше, который перед публикацией знаменитой книги «Так говорил Заратустра» (1883) в «Весёлой науке» (1882) объявил о смерти Бога. Глобальное видение пространства в конце века уступило место более пристальному взгляду в субъект. В процессе этого взгляда обращение к теории эволюции и к вопросам влияния расы, среды и момента было уже неспособно удовлетворить общество и художника. Однако багаж достижений позитивизма закрепился в культуре – в художественных произведениях конца XIX века рядом с интуитивизмом, иррациональными элементами уживаются психологический анализ и разбор механизма чувств.

При этом многие произведения того времени нельзя было назвать «реалистическими» (принятая тогда терминология). В полемике с натуралистической школой в противопоставлении уже привычному роману использовался термин «romance» («романтический роман» – приблизительное значение). Прямое, «позитивное» изображение действительности в таких произведениях было невозможно и даже нежелательно – требовалось создание нового пространства, мира нехоженых троп. Этот отход от привычного проявлялся или в тотальном разрыве с прежней традицией (эстетизм), или, как в случае с Конрадом, Стивенсоном и Хаггардом, – в её дестабилизации. С одной стороны, это роднит новых писателей эпохи с писателями-романтиками (а значит – Конрада и Мелвилла), с другой – преемственность романтиков и так называемых «неоромантиков», к которым относят и Конрада, весьма условна. Например, Н.Я. Дьяконова высказывается против использования термина

---

<sup>1</sup> Фокин С. Экзистенциализм — это коллаборационизм? [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. – 2002. – N. 55. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/55/fokin.html> (дата обращения: 14.12.2015)

«неоромантизм» наравне с романтизмом, заявляя, что оно не совсем оправданно.<sup>1</sup> М.В. Урнов признаёт неоромантизм и понимает под ним идею мужественного гуманизма, авантюрную по форме (сюжет – путешествие, крушения, побег) и по содержанию (жажда обновления), защищающую «единственно точное слово» и отрицающую бытописание натурализма, и беспредельную эстетизацию.<sup>2</sup> Однако едва ли можно назвать «новыми романтиками» писателей, которые в отдельных моментах наследовали «великим романтикам» не прямо, а через реалистическую традицию.

В случае с Конрадом нельзя также сказать, что он принадлежит некой «чистой традиции». Например, Б.М. Проскурнин видит в его творчестве смешение «реализма, неоромантизма, литературного импрессионизма, модернистского солипсического повествования, построенного на глубоком психологическом анализе».<sup>3</sup> Действительно, в произведениях Конрада, в том числе, в «Сердце тьмы», мы можем увидеть и внимание к фактическому, материальному, и исключительность обстоятельств, и импрессионистичность динамики повествования – он стремится к тому, чтобы читатель «видел» и «слышал» изображаемое – и модернистскую замкнутость на субъекте. Как Мелвилл собрал в «Моби Дике» энциклопедию романтизма, при этом охотно обращаясь к различным эстетическим системам и синтезируя мысли и факты с помощью уникального «двойного зрения», так и Конрад в «Сердце тьмы» не замкнулся на литературных стереотипах.

При этом Конрад писал в то время, когда «богооставленность» личности соседствовала в культурном пространстве с её возросшей ответственностью, «бременем белого человека»: официальная идея британского колониализма заключалась в несении «благ цивилизации» диким народам; красочные имперские шоу на юбилеи правления королевы Виктории (1887, 1897 гг.) утверждали существовавшие идеалы и традиции на

<sup>1</sup> Дьяконова Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX века. – Л.: ЛГУ, 1984. – С. 102.

<sup>2</sup> Урнов М.В. На рубеже веков. М.: – Наука, 1970. – С. 254.

<sup>3</sup> Проскурнин Б.М. Реализм? Неоромантизм? Модернизм? Взгляд на роман Дж. Конрада «Лорд Джим». [Электронный ресурс] // Вестник Пермского университета. – 2010 – N. 8. – С. 124. URL: <http://www.rfp.psu.ru/archive/2.2010/proskurnin.pdf> (дата обращения 04.03.16)

высшем уровне. Однако, несмотря на всё расширяющееся пространство и нарастающую мощь страны – процессы, которые активно фиксировались в пласте имперской мифологии, – в голосе Конрада-художника звучали ноты сомнения вразрез с имперским мифом. Более того, Конрад сомневался в успехе любой инициативы, проводимой на уровне социума, государства во имя некоего «блага»: по замечанию исследовательницы К. Хьюитт, «Конрад не верил ни в какие социальные системы» и был безразличен «к идее всеобщего социального блага».<sup>1</sup>

Как уже было сказано, несмотря на видимые различия между художественными позициями авторов, культурно-историческим контекстом, в котором они создавали свои произведения, и открытое неприятие творчества одного автора другим, исследователи находят в их работах многочисленные тематические схождения. Общим для обоих писателей является заострение внимания на темах эгоизма, нарциссизма, самообмана, предательства, всеобщности зла, неизбежного краха, гибельности изоляции и замыкания в себе, опасности правды и необходимости иллюзий, препятствий, стоящих на пути к точному восприятию реальности, столкновения с враждебным или безразличным миром (природой). В их произведениях также делается акцент на проблеме действия на человека различных сил, на «человеческом факторе», который испытывается обстоятельствами, на дилеммах, перед которыми стоит человек.

В своём исследовании мы обращаемся к сложному проблемно-тематическому комплексу, структурообразующим центром которого выступает власть. Так как объектами рассмотрения являются роман Германа Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит» и повесть Джозефа Конрада «Сердце тьмы», то именно с этими произведениями связывается предмет исследования данной диссертации: обращение обоих писателей к феномену

---

<sup>1</sup> Хьюитт К. Джозеф Конрад: проблема двойственности // Пер. с англ. Д. Иванова. [Электронный ресурс] // Иностранная литература. – 2000. – N. 7. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/7/hewitt.html> (дата обращения: 12.03.16)

власти. С целью изучения особенностей разработки авторами данной тематики мы выделили три фундаментальных составляющих в многоаспектной и сложной теме власти – власть идеи, личности и природы.

Писатели обращаются к тематике власти не только в двух своих самых знаковых текстах. Прекрасной иллюстрацией особенностей власти, её эфемерности и неустойчивости, является другое известное произведение Германа Мелвилла – «Бенито Серено» (1855), сопоставимое по количеству печатных знаков с «Сердцем тьмы». В этой повести символическая инвертированная властная игра (недоступная фокальному герою) заключается в следующем: мнимые рабы являются господами, изображающими рабов, фальшивые господа являются рабами, изображающими господ. В свою очередь, Джозеф Конрад концентрируется на проблеме власти (в рамках империалистической парадигмы) в романе «Ностромо» (1904), где описывает вымышленное южноамериканское государство Костагуану, одна из провинций которого, Сулако, пытается отстоять свою независимость.

При рассмотрении трёх перечисленных составляющих нас интересует художественно-философский (представления о человеке и универсуме) и мифопоэтический (национальные мифы, колониальные мифы, мифология власти) аспекты разработки обоими авторами данной тематики. Соответственно, задачами данного исследования являются следующие: проследить процесс демифологизации власти в обоих произведениях, проанализировать создание авторами образа «властной личности», изучить строение авторского универсума на уровне иерархических отношений между «вселенной» и человеком.

Для этого требуется рассмотреть официальные мифы (национальные, имперские) как доминирующие установки в «сознании эпохи» и их преломление в текстах авторов, изучить возможные прототипы главных действующих лиц обоих произведений, характеристики их художественных

образов (портретов), а также затронуть философский уровень рассматриваемых повести и романа.

## Глава I. Роман Германа Мелвилла «Моби Дик»

### 1.1. Американский имперский проект и творчество Мелвилла

После нового открытия забытого писателя в начале 1920-х годов, когда вышла первая посвящённая ему биография – «Герман Мелвилл: моряк и мистик», написанная Р. Уивером, – количество исследований о его творчестве неуклонно растёт. Ни один мелвилловед не обходит вниманием роман «Моби Дик, или Белый кит», который считается вершиной мастерства писателя; интерпретации сложного произведения всё множатся. Основной сюжет романа укладывается в несколько слов: китобойное судно с безумным капитаном во главе преследует огромного белого кита, который в финале топит корабль. На сюжет наложено то, что обычный читатель назовёт неясными «отступлениями», а читатель с низкой культурой чтения может и пролистать в поисках внятного действия. Однако многочисленные «отступления» ни в коем случае нельзя игнорировать: они пронизаны движением авторской мысли, которая, как писал Ю.В. Ковалёв, и скрепляет все элементы повествования.<sup>1</sup>

Нас интересует то, как творческое движение мысли в «Моби Дике» обращается к теме власти. Она присутствует в романе на нескольких уровнях: это власть в империалистском ключе – стремление одной страны к расширению своей территории и поддержке неравноправных отношений с другими странами (контроль), а также обоснование собственных прав на подобные отношения. Это власть в социальном срезе – конфликт демократических и автократических институтов, воли меньшинства против воли большинства, воли одного против множества. Это философские поиски оснований власти, разрешений вопроса о положении человека относительно бога и вселенной (типовой конфликт). С проблемой власти сплетается и этическая проблематика романа: к каким последствиям приводит

---

<sup>1</sup> Ковалёв Ю.В. Герман Мелвилл и американский романтизм. Л.: – Художественная литература, 1972. – С. 214.

властвование одного над другим, когда и в них, и в объективной реальности присутствует злое начало.

Период творчества Германа Мелвилла совпал со временем, когда положение многих империй было весьма нестабильно: старые империи уступали новым, а новые всё расширялись. Испанская, Португальская колониальная империи находились в упадке, Османская империя была на грани развала после завоевания Наполеоном Египта. В это же время Британия, перехватив у голландцев контроль над Атлантикой, обратила своё внимание на Индию (Вторая англо-сикхская война). США направляли свои усилия на торговлю с Китаем и захват территорий в Тихом океане. В 1845 США присоединили Техас, а победа в Мексиканской войне прибавила к уже имеющимся территориям Верхнюю Калифорнию, Неваду, Юту, часть Колорадо и Вайоминга, большую часть Нью-Мехико и Аризону. В 1840-50-х годах на первых полосах газет постоянно печатались сообщения о крупнейших захватах земель и изменениях в расстановке сил на мировой арене.

Всё эти события аккумулировались в сознании Мелвилла – их отражение мы можем видеть в тексте «Моби Дика». Перед тем как отправиться в Нью-Бедфорд, главный герой романа Измаил воображает заголовки на выдуманной афише – «Острая борьба партий на президентских выборах в Соединённых Штатах», «Путешествие некоего Измаила на китобойном судне», «Кровавая резня в Афганистане».

Выборы были главной темой на повестке дня в ноябре 1844. «Резня в Афганистане» отсылает к восстанию афганцев против британцев в Кабуле в ноябре 1842 (всё закончилось убийством 16000 солдат отступающей британской армии). Эта история шокировала Британскую Империю и служила предметом оживлённых дискуссий в США, где её интерпретировали как опасность, которую несло в себе потакание имперским амбициям. Следовательно, «путешествие Измаила» заключено в рамку из тревожных

заголовков – корабль отправляется в плавание в атмосфере политических волнений, социального напряжения и имперских неудач.

Мелвиллу не была чужда политика. Как справедливо замечает Ю.В. Ковалёв, Мелвилл – это не отдельный остров, «отъединенный от национальной жизни, стоящий в стороне от социально-политических конфликтов своего времени».<sup>1</sup> Одно то, что писатель в своё время активно участвовал в деятельности «Молодой Америки», литературно-политической группы, которая сближала литературу и политику, говорит против концепции «обособленного гения». Даже «двойное зрение» Мелвилла как художественный приём строится на внимании к фактам, в том числе, к фактам социальным и политическим, и на их обработке воображением. Например, в фабуле «Моби Дика» слышится эхо трагедии, произошедшей с китобойцем «Эссексом» в 1820 году. Поэтому при рассмотрении вопроса о власти в романе нам представляется обязательным обратить внимание на преломление в нём социально-политических тенденций того времени.

Один критический взгляд видит Мелвилла империалистским писателем; пионером подобной критики является исследовательница Ваи Чи Димок. Для неё Мелвилл «пишет, как империя». Роман Мелвилла – это «Manifest Destiny» («явное предназначение») в миниатюре, дискурс «свободы и властвования», который породил у американцев ощущение автономности в пространстве и господства во времени.<sup>2</sup> Выражение «явное предназначение» было впервые использовано Джоном О’Салливаном в статье «Аннексия» (1845) для обоснования следующего заявления: Штаты должны простираться от Атлантического океана до Тихого.

Как и многие другие мифы, оно уходит корнями в пуританский провиденциальный миф об исключительности американского пути. Под «явным предназначением» понимались особенные достоинства американцев

---

<sup>1</sup> Ковалёв Ю.В. Указ. соч. С. 45.

<sup>2</sup> Lawson A. Moby-Dick and the American Empire // Comparative American Studies. – 2012. – Vol. 10. – No. 1. – P. 46.



и их государственных институтов, отличающие их от других, право распространять свои ценности и влияние на другие территории, «просвещать», «цивилизовать», «завоёвывать».

Исследователя Роба Уилсона также беспокоит «проимпериалистский тон» Мелвилла. По его мнению, белый кит – символ того, «что противостоит воле штатов у водного фронта», демоническая сила, которая сакрализуется и уничтожается в погоне за мировое господство.<sup>1</sup>

Другие исследователи объявляют Мелвилла убеждённым антиимпериалистом, например, Джеймс Кавана считает повесть-загадку «Бенито Серено» (1856) манифестом идеологической критики, в котором точки зрения американского и испанского капитанов переплетаются, чтобы намекнуть читателю на фундаментальное сходство американской и европейской стратегий империализма. Джон Карлос Роу считает таким манифестом роман «Тайпи».<sup>2</sup> Тема власти как власти политической, власти одной страны над другой, завоевания наций проходит почти через всё творчество Мелвилла, начиная с первого опубликованного произведения. В «Тайпи», написанном в жанре путевого очерка, писатель ведёт речь об острове Нукухива – здесь Мелвилл собрал свои личные впечатления о том, как он с другом, Тоби Грином, покинул китобоец «Акушнет» и шесть недель провел на острове туземцев, прежде чем снова отправиться в путь на австралийском китобойце «Люси Энн». Главный герой романа, Томмо, видит и понимает, какой вред американский империализм и христианская миссия нанесли полинезийским народам, но он всё равно не до конца принимает их «нецивилизованное» общество.

Вопрос о позиции Мелвилла относительно империалистической идеологии проясняется при обращении к нехудожественному высказыванию писателя. В 1857 году Мелвилл начал читать курс лекций, из которых всего им было прочитано три. Во второй лекции, озаглавленной «Южные моря»,

---

<sup>1</sup> Lawson A. Op. cit. P 46.

<sup>2</sup> Ibid. P.46.

он обсуждает всё неутраченные империалистские порывы США аннексировать Гавайи: «Что касается аннексии... я думаю... что запрет на подобное объединение [Тихоокеанских островов и Америки] должен действовать, пока мы не станем цивилизацией морально, умственно и физически более высокой, чем та, что сейчас представлена нашими богодельнями, тюрьмами и больницами».<sup>1</sup> Мелвилл обвиняет Америку и в империалистских амбициях, и в её вере в ошибочное представление о себе самой как о «высшей» и «цивилизованной» стране, и в её приверженности «американскому мифу».

Более того, в мелвилловских текстах, написанных до «Моби Дика» («островной цикл» – «Тайпи», «Ому»), прочитываются антиимпериалистские настроения писателя по отношению к некоторым нациям. Они проявлялись тем более ярко, если эти нации ещё не были «испорчены» чужим влиянием (как было «испорчено» население Сандвичевых, или Гавайских островов, – Джеймс Кук назвал их «Сандвичевыми» в честь своего друга и патрона). Ведь антиимпериалист Мелвилл, ставший непосредственным свидетелем восстаний в Гонолулу (1843), по словам его биографа Лори Робертсон-Лоран, высказался за британское правление на островах. Историк Чарльз Роберт Андерсон даёт объяснение этому единичному парадоксу: самым дурным для Мелвилла был тот тип цивилизации, который навязывался островным жителям миссионерами; сформировавшаяся в результате такого влияния новая гавайская «цивилизация» была неприглядной пародией на западную.<sup>2</sup> Поэтому он выступал за национальное правительство Маркизских островов и одновременно за внешний контроль Гавайских. При анализе произведений полинезийского цикла становится ясно, что Мелвилл в какой-то мере ставил моральную, культурную и социальную чистоту общества выше политической независимости и самоуправления.

<sup>1</sup> Цит. по: Blumental R. Herman Melville's Politics of Imperialism: Colonizing and De-Colonizing Spaces of Ethnicity [Электронный ресурс] // Vanderbilt University Undergraduate Research Journal. – 2006. – Vol. 2. URL: <http://vurj.vanderbilt.edu/index.php/vurj/article/view/2745> (дата обращения: 23.02.16)

<sup>2</sup> Ibid.

Однако нас прежде всего интересует то, как антиимпериалистская позиция Мелвилла проявляется в «Моби Дике». Для этого мы подробнее рассмотрим влиявший на её бытование и критиковавшийся писателем «американский миф» – национальный культурный пласт, с которым писатель основательно работает в романе. С. Беркович заявляет, что литературный процесс США – это непрерывный диалог носителей американской мечты (мифа) и её исполнителей.<sup>1</sup> Если следовать этому утверждению, то «Моби Дик» – это частный случай подобной дискуссии, противостояния действительного и идеального. Во время написания романа миф был уже не так безусловен, как в Америке начала XIX века. Сороковые годы проходят в напряжённой атмосфере конфликтов, разочарований, протестов и реформ.

Миф, который дан в картинах ранней американской жизни, – это миф о золотой земле, предоставляющей изобилие возможностей – такой Америка виделась многочисленным иммигрантам. Бытовало представление об Америке как о новом, открытом, всё расширяющемся мире, которому нет пределов, где каждый может стать богатым, вне зависимости от происхождения. Эта история будущего успеха дополняется идеей о том, что маленький человек может маневрировать среди властителей мира сего и даже способен их перехитрить. Вместо устоявшегося порядка наследования – будущее беспредельных возможностей. Американское духовное настроение того времени можно определить как «ожидание», направленность в будущее и в неизвестное; это «ожидание» входит в два самых главных интеллектуальных течения того времени – трансцендентализм и прагматический операционализм. Самая главная форма мифа – это квест, а легендарными фигурами в итоге становятся «природные» герои, путешествующие через леса и земли, как Пол Баньян или Дэви Крокетт, вниз по рекам, как Майк Финн и Гек Финн, по океанам, как капитан Ахав и Вольф Ларсен, или через континент, как лирический герой Уолта Уитмена. Миф

---

<sup>1</sup> Американские культурные мифы и перспективы восприятия литературы / Ред.: И.В. Морозова и др. – М.: Изд. центр Российского государственного гуманитарного университета, 2011. – С. 71.

превозносил (и позволял) независимость и авантюризм, не подавляемый ограничивающими волю пережитками феодальных порядков, которые существовали в Британии.

Тем не менее, воспевание индивидуализма, построенного на «доверии к себе» (Эмерсон), с самого начала сдерживалось пониманием грандиозности задачи по исследованию и контролю новому миру. Хотя сам пионер считал себя независимой «колонией», занимающейся собственными делами, ему приходилось полагаться на «добрых соседей». Америка – это выражение общего усилия. Многие расы, религии, традиции очутились на одном корабле, который увёз их прочь от иерархий Старого Света. Этот фактор определяет характер американского мифа. Изолированный индивидуализм героя мифа проверяется его связанностью с другими, а отсутствие отцовской фигуры (своеобразный отказ от европейского наследства) не приводит к бездумной свободе, но заменяется идеей братства. Добрый сосед, приятель и друг заменяют европейского отца-монарха. Братство или миф об ожидании демократии – это американский эквивалент европейского патернализма.

Герман Мелвилл стоит на водоразделе истории, между индивидуализмом и взаимозависимостью, между свободой и равенством, которое её ограничивает. Америка в середине века всё ещё несла в себе огромные, неисследованные возможности для приключений и обогащения. Но Мелвилл – один из тех, кто начинает сомневаться как в этике экспансионизма и индивидуальной воле, так и в силах связанности, согласованности. Путешествие Ахава и команды показывает амбивалентность отношения писателя к целому комплексу оптимистических взглядов на судьбу страны (шире – мира) и к возможному изменению текущих экономических, политических и нравственных устоев. Путь «Пекода» – это продолжение континентального опыта, кажущееся рывком в многообещающее и неизвестное. В то же время, морское путешествие выражает потерю иллюзий относительно земли.

То есть океанский путь в «Моби Дике», с одной стороны, является продолжением американского мифа «ожидания» и с другой – разочарованием в нём, поскольку на краю моря властолюбивого Ахава ждёт гибель. Мелвилл заставляет читателя усомниться в мифе современного экспансионизма и в мифе о «доверии себе», об «идеале» и людях, которые ведут страну к лучшему будущему.

Американский миф критиковался и на уровне политических дискуссий о судьбах Америки, что, естественно, не могло пройти мимо писателя. Исследователь Алан Хэймерт в эссе «Моби Дик и американский политический символизм» (1963), детально анализирует, какие речи, проповеди и газетные передовицы (например, в ответ на экспансию 1840-х: аннексию Техаса, оккупацию территории Орегона и войну с Мексикой) могли захватывать воображение Мелвилла.<sup>1</sup> Ключевым политическим символом, за которым стояла американская нация, в те дни был корабль, находящийся под угрозой крушения из-за разобщенности команды. Впрочем, символика государство-корабль к тому времени давно и прочно вошла в литературу и философию (Гоббс).

Так как Виги противостояли экспансии, корабль-государство в их риторике увлекал к своей гибели «великий американский морской змей», который олицетворял опасения, что окружающие территории слишком велики, чтобы государство могло с ними справиться. Так что одна из аллегорий в «Моби Дике» была понятна современникам писателя. Хэймерт приводит доказательства того, что роман мог быть прочитан как критика американских имперских амбиций и властных злоупотреблений, где Пекод – Америка, которую погубила погоня за чужими землями.

Антиимпериалистские взгляды Мелвилла служат внешним контекстом, который помогает выявить ироническое переворачивание имперской риторики в тексте романа. Иронические стратегии Мелвилла давно стали

---

<sup>1</sup> Heimert A. Moby-Dick and American Political Symbolism. The Johns Hopkins Univ. Press // American Quarterly. – 1963. – Vol. 15. – No. 4. – P. 498-534.

предметом изучения исследователей, например, К. Дюрер отмечает, что в «Моби Дике» Измаил-нарратор в процессе рассказывания проходит путь от лёгкой иронии в духе сентиментализма через «тёмную» романтическую иронию до полной серьёзности в конце романа.<sup>1</sup>

Объектом иронии становится целый комплекс имперских представлений. Сквозная тема о китобойном промысле как королевской или императорской деятельности начинается с самых первых страниц романа. Имперская риторика ярче всего звучит в главе 24, «В защиту». После того как в начале романа моряки из Нантакета были приравнены к императорам, следует дополнительная аргументация: кит – «королевская рыба»<sup>2</sup> (164) и небесное созвездие, китобои славны благородным происхождением («В их жилах течет кровь получше королевской» (164)), а самое главное – они открывают новые территории, «моря и архипелаги, не обозначенные на картах». Тот же высокий пафос сопровождает описание захвата территорий у другой империи – «освобождение Перу, Чили и Боливии из-под ига старой Испании и установление нерушимой демократии в этих отдаленных краях» (163), а также открытие незанятых империями территорий – Австралии, Полинезийских островов; неизбежный контакт с китобоями, по словам нарратора, скоро ждёт негостеприимную Японию. Однако в этих заявлениях, на поверхности соответствующих «мифу ожидания» и славящих экспансию, слышится ирония: речь в защиту китобоев произносится Измаилом, носителем аполитичного сознания («объективно созерцательного» сознания<sup>3</sup> по Ю.В. Ковалёву, «пассивного» сознания<sup>4</sup> по А.М. Звереву). Упоминание миссионерской миссии, которой китобойцы помогли проложить путь к островам Полинезии, что теперь «присягают в почтительной верности китобойцу» (163), сводит имперский пафос на нет.

<sup>1</sup> Durer C.S. Mocking the "Grand Programme": Irony and after in "Moby Dick". // Rocky Mountain Review of Language and Literature. – 1982. – Vol. 36. – No 4. – P. 250.

<sup>2</sup> Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит / Пер. с англ. И.Г. Бернштейн. – СПб.: Азбука, 2013. – С. 164. Далее ссылки на это издание даются в тексте первой главы – И.К.

<sup>3</sup> Ковалёв Ю.В. Указ. соч. С. 223.

<sup>4</sup> История литературы США / Ред. Я.Н. Засурский и др. – М.: Наследие, 1997. – С. 154.

Романтически гиперболизированный в данной главе «императорский» промысел по своей сути во времена Мелвилла не был чем-то исключительным и поэтичным. Единственное, что в нём отвечало эстетике романтизма – это экзотичность обстановки, в которой проходила охота; в остальном это был национально значимый бизнес, подчинявшийся рыночным законам. С одной стороны, китобойный промысел был одним из столпов экономики, делом национальной важности, что объясняет эстетическую гиперболизацию. С другой стороны, экономика во вселенной Мелвилла прямо связывается с зависимостью («ничья рыба» и «рыба на лине» (484) , а также знаменитое восклицание Ахава «Будь проклята эта всечеловеческая взаимная задолженность...» (571)), искусственно созданным неравенством («...собственность – это весь закон...» (486)) и завоеваниями (отрывок в главе 46, «Догадки», о грабежах крестоносцев). Это образует дополнительные смыслы многих хвалебных и героических параграфов, в том числе «проимперских». Многочисленные инвективы против цивилизации, которую несёт в другие земли империя («цивилизованное лицемерие» (96), «цивилизованный и просвещённый гурман, уплетающий ростбиф» (379), стальной гарпун как оружие цивилизации), дополняют картину.

Мелвилл подрывает основание расово детерминированного американского имперского проекта, отчуждающего другие расы, не только иронической дистанцией, с которой он смотрит на основные национально значимые для страны идеи и их репрезентации. Исследователи уже отмечали, что в работах Германа Мелвилла видны постоянные попытки поместить нарратора рядом с расовым или этнически отличным персонажем, в контексте Другого. Нарраторы в его произведениях – европейцы, американцы – часто находятся в напряжённой оппозиции к африканцам, индейцам, полинезийцам и жителям Востока (например, Ахав-Федалла), но иногда существуют и в гармонии с ними (Измаил-Квикег).

Являясь пространством политического, морального и социального взаимодействия, «Пекод» символизирует мультиэтническую землю. На корабле находятся Квикег – полинезиец, Тэштиго – индеец, Дэггу – африканец, Федалла – парс, Измаил – американец (белый), кроме того, в команде состоят голландец, француз, исландец, сицилиец, мальтиец, житель Азорских островов, китаец, индус, таитянин, португалец, датчанин, англичанин, испанец и т.д. Измаил и Квикег репрезентируют каждый свою нацию, и их дружба могла бы реализовывать традиционный потенциал развития властных империалистских отношений, заведомо неравных. Тем не менее, делая героев достойными друг друга в моральном плане, а также объединяя их общим религиозным опытом в главе 10, «Закадычный друг», Мелвилл выходит за империалистский конструкт и строит дружбу, основанную на равенстве.

Репрезентация Другого в «Моби Дике» далека от идеализации, двойственна. Большинство представителей перечисленных выше национальностей – стереотипы или фигуры, нужные автору для реализации метафоры корабль-мир или корабль-страна, как в главе 50, «Полночь на баке». Образ Квикега более объёмен – он раскрывается в серьёзных и комических эпизодах, Измаил называет его каннибальским вариантом Джорджа Вашингтона, и симметрично характеризует себя: «Я и сам варвар, подчиняюсь одному только царю каннибалов, да и против того готов взбунтоваться всякую минуту» (346). Однако благородный Квикег вместе с Дэггу и Тэштиго наиболее охотно присоединяется к призыву мстительного Ахава убить Белого Кита. Ахав зовёт гарпунщиков «родичами-язычниками» (227), а Измаил далее описывает этих героев как символизирующих тёмное, примитивное, дикое начало человека и природы, начало, которое ему теперь представляется доминирующим, и единственное, которое доступно суженному зрению Ахава. Когда Ахав крестит свой гарпун во имя дьявола, именно гарпунщики дают свою кровь, чтобы закалить гарпун. Наконец, в



главе «Салотопка» они совсем теряют свою индивидуальность и становятся «бесовскими тенями» (515), воплощающими в себе тёмную и грешную сторону человечества. Чем ближе «Пекод» к белому киту, тем большую роль начинает играть на палубе экзотичный дьявол-Федалла и тем ярче раскрывается примитивное начало в «варварах». Здесь начинает действовать другая творческая стереотипизация – на основе романтической эстетики: экзотичный Другой становится в произведении проводником зла. Однако в одном ряду с «тёмными» Другими оказывается и капитан Ахав, а негритёнок Пиппин выбивается из этого ряда.

Исследователь Тимоти Марр также замечает, что образ Другого в романе намеренно противится однозначной трактовке. По утверждению Марра, некоторые высказывания нарратора в «Моби Дике» могли являться реакцией Мелвилла на становившуюся всё более популярной этнологию и её дискурс, который легитимировал социальные конвенции, ведущие к религиозному и расовому исключению и неравенству.<sup>1</sup>

Используя краниометрию (измерение черепа), физиогномику и френологию, «американская школа» расовой псевдо-науки принимала участие в создании дискурса, который привязывал моральные качества, уровень интеллекта и социальную пригодность к телу. Пропагандируя идею физической детерминации человеческой природы, школа создавала дополнительные аргументы в защиту рабства в преддверии Гражданской войны. Резюмируя их усилия, можно сказать, что они пытались «прочитать» тело, чтобы «познать» разум.

«Моби Дик» некоторыми исследователями считается реакцией на подобные псевдонаучные практики. Прямое указание на френологию впервые встречается, когда Измаил шутит про сходство «великолепного черепа» Квикега и головы с бюста Вашингтона «с точки зрения френолога».

---

<sup>1</sup> Rachel Blumental. Op. cit. URL: <http://vurj.vanderbilt.edu/index.php/vurj/article/view/2745> (дата обращения: 23.02.16)

Но подобные высказывания не всегда относятся к расово и этнически Другим. В тексте присутствует множество биологических справок и физических характеристик китов, описаний внешности людей (например, восхищение высокими лбами Шекспира или Меланхтона), в том числе, внешности «варваров». Однако шрамы Ахава, татуировку Квикега и иероглифы на теле кита невозможно прочесть и понять. В романе повторяется мысль о том, что нельзя однозначно трактовать внешнее: человек и мир вокруг него непостижим и не поддаются дешифровке (главы 45, 68, 79, 102, 110 и многие другие). Мы считаем, что подобная трактовка допустима, поскольку роман Мелвилла в соответствии с эстетикой зрелого романтизма – это не только эстетический, но и гносеологический акт, и в проблему получения знания о мире (в том числе ошибочного) вполне вписываются популярные тогда антинаучные теории. Соответственно, и образ Другого сконструирован так, чтобы при кажущейся стереотипности нуждаться в серьёзном осмыслении и, тем более, требовать к себе серьёзного отношения.

Другой – такой же участник американского проекта, как и любой американец. Главы 26, 44 и 82 – «Рыцари и оруженосцы», «Пожатие руки» и «Честь и слава китобоя» – находясь на значительном расстоянии друг от друга в тексте, соединяются сквозной идеей братства, товарищества, духа равенства, то есть отсутствия выраженной властной вертикали. Власть одного человека над другим, вне зависимости от его культурной принадлежности, здесь размывается, поскольку идеальное общество должно строиться не по явно патерналистским, а по фратерналистским принципам.

В целом, Мелвилл не выступает открыто против самого империалистского проекта, если он действительно проводится «во благо», под флагом демократии и нравственно достойными людьми, однако, общая нравственность, как и возможность реализации демократических чаяний, в свою очередь, является острым вопросом в «Моби Дике». Точка напряжения

для Мелвилла находится не в политическом праве одной цивилизации на власть над другой, а в нравственном соответствии цивилизации этому праву. При анализе того, как навязываемая одной стороной цивилизация и связанные с ней «блага», обыгрываются в романе, становится ясно, что по мысли Мелвилла она этого права не имеет.

В итоге, Мелвилл пишет не «как империя», а как романтик, живущий в становящейся империи. Его взгляды, которые иногда оцениваются как националистические, не мешают ему критиковать американскую миссию и делать пессимистические прогнозы о будущем Америки.

При переходе от анализа крупных имперских иерархий (мы – Другие) к социальному уровню нужно обратиться к жанру рассматриваемого произведения. Мелвилл использовал основной «рамкой» для своего произведения жанр морского романа (хотя «Моби Дика» равным образом можно назвать приключенческим романом, «романом воспитания», философским, фантастическим романом и т.д.). В обращении к проблеме власти этот жанр позволяет показать два взгляда: властителей и исполнителей. Поэтому на социальном уровне проникновения в действительность изображение властного миропорядка выглядит как позиция рядового матроса против позиции тех, кто над ним и прежде всего капитана. Официальное звание даёт ему власть.

Капитан Ахав – единственный управитель своей социальной вселенной. Дробно-иерархический институт под его командованием превращается в двухуровневую иерархию. Все должны подчиняться его воле и его запретам, подставляя под удар своё коллективное существование. Но в чём законность, легитимность правления Ахава? В чём состоит дело, ради которого все жертвуют собой? В классической мифе у дела есть цель общественной важности, например, вернуть мир в Афины или построить город Рим. На всех уровнях личное сплетается с публичным заданием, но, в конце концов, индивидуальные потребности уступают публичным нуждам.

Однако в «Моби Дике» личная ошибка, заблуждение становится общественной целью. При попустительстве социума его будущее определяется фатальным заблуждением.

В ситуации подобной ошибки в этой социальной иерархии простому матросу сложно противостоять капитану или помощнику капитана (см. главу 54, «Повесть о Таун-хо»). Однако Старбек, Стабб и Фласк (старший, второй и третий помощники) также не в силах реализовать данную им законом власть и оспорить власть Ахава или сделать что-либо, чтобы спасти корабль и команду. Они, как и «варвары», представлены Измаилом далёкими от идеала людьми. Чувствующий свою правоту Старбек не в состоянии ни понять Ахава, ни противостоять ему, он способен только воскликнуть "Пусть вера вытеснит истину" (592). Стабб, по-своему добродушный и храбрый, разделяет со Старбеком его прагматичный и ограниченный взгляд на вещи. Он часто демонстрирует равнодушие, как в случае с брошенным в море Пипом, замечая, что "хоть человеку и свойственно любить своего ближнего, все-таки человек – животное деньголюбивое, и эта склонность слишком часто препятствует проявлению его благожелательства" (504). Что касается Фласка, он может действовать с отвращающей жестокостью, например, мучая слепого и увечного кита. Такое поведение, как замечает критик Ф.О. Матиссен: «становится решающим фактором, чтобы мы ощутили, что... эта команда, возможно, заслуживает того наказания, которое она получает».<sup>1</sup> В итоге, несовершенный социальный порядок, построенный людьми, умножается на несовершенство самого человека. Одни и те же люди в романе охарактеризованы негативно и в то же время названы «рыцарями и оруженосцами», изображены мощными, «титаноподобными». Ахав – «...хан морей, и бог палубы, и великий повелитель левиафанов» (183), Измаил сравнивает Квикега с царём Петром, Дэгу с Агасфером, а «Пекод», на котором они находятся, с эфиопским императором. Во фразе «...человек, в

<sup>1</sup> Цит. по: Reynolds L. Kings and Commoners in "Moby-Dick"// Studies in the Novel. – 1980. – Vol. 12. – No. 2. – P. 107.

идеале, так велик, так блистателен, человек – это такое благородное, такое светлое существо» (169), звучит отголосок гамлетовского монолога о человеке. Но разрыв между «идеалом» и настоящим человеком слишком велик – Мелвилл активно использует гиперболу из арсенала романтических художественных приёмов, делая его ещё шире. Идеальное испытывается реальным, и безуспешная попытка преодолеть разрыв вызывает ощущение катастрофичности, которое затем подтверждается трагедией «Пекода». Даже царственное величие непогрешимого бога демократии не в силах увести команду с её гибельного пути.

## 1.2. Власть идеи

Власть идеи по Мелвиллу опасна, поскольку она противостоит естественной множественности и Истине. Единственный герой, сознание которого приемлет эту множественность во взглядах и сущностях, от религии до философии, от биологических видов китов до разных этнических групп, – это Измаил. Тот, кто замыкается на одной идее, вступает в непримиримое противоречие с вселенной, поскольку единичность (и следующие за ней фанатизм, догматизм, нетерпимость) на самом фундаментальном уровне не соответствует онтологическому порядку. Хотя Мелвилл описывает коллективное единство человечества (при том, что каждый человек – отдельная и ценная личность) как одну из задач при построении будущего, он делает оговорку. Разнообразие людей может двигаться к одной цели, и в самом потенциале этого движения содержится великая опасность, даже если цель кажется благой. Конфликт идеала и пути к идеалу – один из основных в «Моби Дике»; он занимал мысли писателя и современного ему поколения. Как пишет А.М. Зверев в статье о Германе Мелвилле, «в общественной жизни XIX века настоятельно заявляла о себе проблема цели и средств для радикального преобразования существующих законов, управляющих действительностью».<sup>1</sup>

Во время плавания между «Пекодом» и другими кораблями происходит девять повстречаний, для семи из которых выделяются отдельные главы: «Пекод» встречает «Иероваама», «Юнгфрау», «Розовый бутон», «Сэмюэля Эндерби», «Холостяка», «Рахиль» и «Восхитительного». На «Иеровааме» (глава 71, «История «Иероваама»») находится человек, «пророк Гавриил», который назначает себя мессией. Идея того, что ему доступна истина, прямое общение с богом, уничтожает не только его, но и всю команду (чума на «Иеровааме»). Аналогия с чумой, ведущей к гибели, подчёркивание «заразности» идей и катастрофичности последствий при

<sup>1</sup> Я.Н. Засурский (ред.). Указ. соч. С. 149.

проведении идей в жизнь – всё это выстраивается в параллель с историей Ахава: идея захватывает его, словно болезнь, через Ахава поражает других героев и уничтожает почти всю команду.

Власть, которую оказывает на Ахава его идея, её следствия и избранный им путь для достижения цели – это художественно выраженное неоднозначное отношение писателя к кальвинистской концепции, к идее божественного промысла и бога вообще, а также доведённая до абсурда идея трансцендентальной философии о «доверии к себе», превратившаяся в идею избранничества и установку солипсиста. Ахав слишком сильно и безоглядно «доверяет себе», не слушая ни людей, ни подающую ему знаки природу. Известно, что Мелвилл, уважая Эмерсона, не вполне соглашался с его идеями – ни с тем, что человек способен понять природу, ни с тем, что человек может полагаться на собственное интуитивное восприятие заложенной в нём «божественной идеи».

Некоторые исследователи считают, что идея о зле, заключённом в ките, настолько сильно захватила Ахава потому, что капитан экстраполирует на окружающий мир зло в самом себе – это отмечают, например, Генри Меррэй, Джон Парк, Чарльз Кук.<sup>1</sup> Это верно наполовину, поскольку равным образом действительность показывает Ахаву (пока он не «слеп») примеры зла в мире. Он сам – пострадавший от кита калека. Удвоение зла (к «злу» внутри прибавляется воспринимаемое сознанием «зло» снаружи и становится мощной абстракцией) усиливает воздействие на Ахава захватившей его идеи.

В итоге оказывается, что Ахав борется не против зла, а против естественного хода вещей. Н.А. Шогенцукова в «Опыте онтологической поэтики» пишет, что вся мифологическая система романа свидетельствует о том, что Ахав восстаёт против естества, и приводит многочисленные доказательства данного утверждения.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ковалёв Ю.В. Указ. соч. С. 229.

<sup>2</sup> Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики. Э. По, Г. Мелвилл, Д. Гарднер. – М.: Наследие, 1995. – С. 122.

С властью идеи связан и волнующий писателя парадокс свободы личности. Вселенная Мелвилла строится на случае, свободе воли и необходимости (глава 47, «Мы ткали мат»), однако в рассуждениях о всечеловеческой взаимной задолженности, в философски заряженном вопросе «Ахав ли я?» свобода воли опасно ставится под сомнение. Отсюда закономерным является следующий вопрос: как отдельный человек может повлиять на сюжет, историю, будущее и избежать трагических ошибок, если он изначально не свободен, не властен, а связан на самых разных уровнях – от экономической задолженности до вселенской?



### 1.3. Власть личности

Романтический образ Ахава многогранен и сложен. Это не только влияния образов, созданных Шекспиром, Мильтоном, Гёте и другими (или типологические сходства с ними), но ещё и объёмная политическая метафора, которая создана, по предположениям исследователей, из образов нескольких политических лиц: это «рулевой» американской нации.

Американская светская политическая критика в силу специфики культуры общества активно обращалась к библейскому материалу (см., например, «американская иеремиада», изначально жанр пуританской риторики). Когда Виги и демократы критиковали экспансионистскую политику Джеймса Н. Полка, они сравнивали его с ветхозаветной фигурой «нечестивого» Ахава, царя Самарии, который отобрал виноградники у Навуфея, своего соседа. В этой политической аллегории в виде виноградников представал сначала Техас, затем раздробленная Мексика, в захвате которых Полк сыграл ключевую роль. Существует множество исторических свидетельств того, что параллели Ахав-Полк в дискурсе того времени были «общим местом», и потому они могли включиться в мелвилловскую критику американского экспансионизма и преувеличений исполнительной власти. Мы можем видеть подобное сравнение, по крайней мере, в трёх источниках – памфлете Дэвида Ли Чайлда, «Захват виноградников Навуфея, или история тexasского заговора» (1845), поэме Джеймса Рассела Лоуэлла «Бумаги Биглоу» (1848) и тексте Теодора Паркера «Проповедь о Мексиканской войне» (1848). Так что одно из чтений может включать в себя версию Ахава как Полка, а романа как неявной сатиры на империализм Полка.

В числе предположений о прообразах капитана Ахава исследователь политического символизма в творчестве Мелвилла Алан Хэймерт упоминает Дж. К. Калхуна, главного идеолога рабовладельческой политики южных штатов: «едва американцы исполнили свою мечту об империи, на повестке

дня оказался вопрос рабства, который стал актуальным в связи с приобретением новых территорий».<sup>1</sup> В такой трактовке Ахав – не американский империалист, а «отрицающий бога лоббист рабства»<sup>2</sup>, не Полк, захваченный коммерческими перспективами территориальной экспансии, а Калхун, который казался «мономаном» (как его называли) из-за своей преданности единственной идее – рабству. Тогда «морской змей», который увлекал корабль-Америку всё дальше, – это скорее рабство, а не бесконечное завоевание всё новых земель; особый американский институт, а не империализм вообще.

Также периодически делаются предположения, что больше всего черт капитан Ахав получил от Эндрю Джексона, отца-основателя предвоенного республиканства и американского национального архетипа, воплощающего в себе неукротимость американских амбиций. В исследовании 1962 года Дж. У. Уорд вывел связь между Ахавом и седьмым президентом США на основании описательной доминанты – «железной» воли; эпитет «железный» был основной характеристикой для обоих «героев».<sup>3</sup> Традиционная семантика «железа» – жесткость, твердость, сила, упорство, грубость, выносливость. Эти качества часто подчёркивались в отношении Джексона, они же всё время сопровождают романного Ахава.

Ещё одна связь с Джексонем касается 37 главы, «Закат», и упомянутой там «железной ломбардской короны», которую носит Ахав. Это отсылка к короне, которую носил Наполеон после завоеваний в Италии в 1805 г.; к фигуре Наполеона в Америке 30-40-х годах часто обращались, размышляя о Джексоне и джексонизме. Например, в 1829 году Генри Клэй в одной из своих частых атак на Джексона сравнил президентскую «систему добычи» (ситуацию, когда президент или партия, одержавшие победу на выборах, продвигают правительственных служащих из своего окружения для

<sup>1</sup> Heimert A. Op. cit. P. 508.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> McGuire I. "Who Ain't a Slave": "Moby Dick" and the ideology of Free Labour. – Cambridge Univ. Press // Journal of American Studies. – 2003. – Vol. 37. – No. 2. – P. 291.

формирования состава госорганов) с диктаторским контролем Наполеона над французской армией. В своих выступлениях Клэй постоянно проводил параллели Джексон-Наполеон.<sup>1</sup>

В противоположность Хэймерту и Уорду американский критик Ф.О. Матиссен связывает образ Ахава не с прошлыми или современными Мелвиллу политическими лидерами, а с теми их чертами, которые проявились в будущих строителях империи во второй половине XIX века.<sup>2</sup>

Контрастность Ахава как фигуры на фоне остальных и непоколебимость его авторитета имеет в социально-политическом плане ещё одно тривиальное объяснение. Ахав преуспевает в том, чтобы распространить на всех свой «султанизм», поскольку на этой стадии развития Америки вопрос общей сплочённости стоит особенно остро. Как пишет Ю.В. Ковалёв, «...идея братского равенства рас и наций в условиях подготовки гражданской войны в США обладала особенной политической остротой».<sup>3</sup> Команда «Пекода» – это ничья рыба, которая «принадлежит тому, кто первый сумеет её выловить» (484). Она находится на полпути между обособленностью каждого члена команды друг от друга и сплочённостью; люди пока не в состоянии вместе бороться за свои интересы. Это неотёсанная, эклектичная толпа из американских низов. Мелвилл представляет их всех (за исключением Квикега) в виде неких стереотипов.

Более того, китобойный корабль в самом прямом значении – как промысловое орудие – является иерархическим пространством, частью социального института, где люди делятся в соответствии с флотской табелью о рангах (матросы, офицеры, капитан). Они не только разделены сами по себе, но ещё и разделены искусственно. В главе 34, «Стол в капитанской каюте», официальная иерархия иронически переносится на один из процессов, связанных с телесным низом, – обед. Здесь капитан Ахав

---

<sup>1</sup> McGuire I. Op. cit. P. 292.

<sup>2</sup> Ковалёв Ю.В. Указ. соч. С. 203.

<sup>3</sup> Там же. С. 211.

превращается в Великого Турка, Старбек, Стабб и Фласк – в первого, второго и третьего эмиров соответственно. Мелвилл пишет об искусственности корабельного этикета и о том, что сидящий во главе стола – больше, чем Валтасар (другая параллель с библейскими «нечестивыми» героями), он Цезарь. В этом эпизоде ярко подчёркивается, насколько выше других членов команды в пространстве корабля находится капитан: он обладает верховной властью, данной ему законом. При нём третий эмир, а по совместительству офицер Фласк превращается, по выражению Мелвилла, в «Жалкого Раба». Порции раздаются в соответствии с рангом и время на трапезу также отводят по рангу. Обед проходит в неловком молчании и в нечеловеческом напряжении, «порожденном подспудным деспотизмом, царившим за капитанским столом» (209). Когда на их месте обедают гарпунщики, атмосфера за столом отличается «беззаботной вольностью, той буйной непринужденностью, той прямодушной грубостью, какими отличались эти средние чины, гарпунщики» (209).

Так, властный образ Ахава как политической отсылки к известным лидерам дополняется действительным социально-профессиональным положением: Ахав-капитан. С политическими аллюзиями связана ещё одна сторона художественного образа и основная речевая характеристика Ахава – красноречие – а также особенности его красноречия в художественном пространстве романа.

С. Беркович усматривает в американской культуре особый способ оформления дискурса и описывает специфику ритуалов его использования.<sup>1</sup> Это отсутствие буквализма, фиктивная фактуальность, способность апеллировать к реальности и не совпадать с ней (см. использование библейских притч в политической риторике). При этом делается акцент на прагматическом (или перформативном) потенциале речи: важен не буквальный смысл сказанного, а призыв к действию в нём, некая внутренняя

---

<sup>1</sup> И.В. Морозова (ред.). Указ. соч. С. 56.

конвенция речевого акта. Соблюдается равновесие между властным приказом и призывом к свободному творчеству. Вместо прямого принуждения человек слышит косвенный приказ, который в контексте реальности мотивирует его двигаться дальше, делать, предпринимать усилия. В целом, творческим потенциалом перформатива является постоянная трансформация реальности с помощью речи. Например, уже упомянутая американская иеремиада – это не просто пессимистическое описание нравов, а приглашение к действиям для изменения этих нравов. Весь американский политический (и не только) дискурс построен на скрытых перформативных актах.

В этом смысле красноречивый Ахав – достойное дитя американской культуры. Собрав команду на палубе корабля, он использует контекст реальности для того, чтобы риторической уловкой превратить желания и стремление моряков в нечто «уже свершившееся», слово или мысль – в дело, и тем самым изменить цель, ради которой совершается плавание. Он предлагает «испанскую унцию золота» (глава 36, «На шканцах») первому, кто «увидит белоголового кита со сморщенным лбом и свернутой челюстью» (222). Затем он прибывает дублон к мачте, превращая его в видную и осязаемую цель; после он, «с каким-то жутким, нечеловеческим, громким рыданием в голосе» (223), использует эмотивную лексику в высказываниях – «Моби Дик поставил меня на этот безжизненный обрубок», «превратил меня на веки вечные в жалкого, неуклюжего калеку!» (223), чтобы сделать свою личную трагедию казусом белли для остальных. Заканчивается его выступление некой травестией евхаристии: три гарпунщика, Старбек, Фласк и Стабб пьют из раструбов гарпунов, заключив союз для убийства Моби Дика. Подавив сопротивление Старбека, Ахав заявляет – «Дело сделано!» (228), причём, по его словам, даже закат солнца близится для того, чтобы скрепить этот союз. В риторике Ахава его воля – часть естественного хода вещей, часть природы, такая же, как закат. Он

почти никогда не сомневается ни в своей власти, ни во властности своего слова. В его выступлениях слово часто превращается в действие, а в обращениях к команде слово всегда направлено на то, чтобы вызвать нужное действие, и далеко не всегда прямым приказом. Слово капитана Ахава тем более властно, что он капитан. Но он ещё и умеет использовать это слово – идеальный политик должен иметь не только достаточно власти, но и быть коммуникативным лидером. В лице Ахава два условия, действительных даже для современных политических институтов, совпадают.

По поводу ещё одной важной особенности речи Ахава – он говорит языком елизаветинской драмы – исследователь Дэвид Брюс Сухофф пишет: «...критики слишком быстро связали риторику Ахава с высокой культурой».<sup>1</sup> Связывать трагедию, высокий жанр, словарь которого Ахав использует в своих речах, и элитарную культуру, которую он, как кажется, представляет, по мнению Сухоффа, неуместно. «Велеречивость» обладает притягательностью массовой культуры; едва снижается высокий пафос высказывания, приковавший к себе внимание, на первый план выходят «низкие» проблемы и детали. Секрет риторики Ахава для Сухоффа – его скрытая вульгарность. Ахав умело использует словарь высокой культуры во имя мотивов обычного человека – его речь представляет собой невообразимую смесь низкого и высокого. Он прекрасно осознаёт важность «личного блага» для какого-либо члена команды – получить как можно больший процент от добычи, в частности, заметить кита первым и заработать золотой дублон. «Естественное состояние для этого Божьего творения [человека]... жалкое корыстолюбие» (278), думает Ахав в главе 46, «Догадки», и использует это «низкое» качество в «высокой» речи. Красноречием он отделяет себя от других, возвышаясь до бога («Есть один бог – властитель земли, и один капитан – властитель "Пекода"» (574)), ведущего корабль и команду вперёд, и вместе с тем он апеллирует к мотивам

---

<sup>1</sup> Suchoff D. Critical theory and the novel. Mass society and cultural criticism in Dickens, Melville and Kafka. – Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1994. – P. 113-114.

и чувствам, понятным и близким большинству людей. В итоге, речь и язык Ахава – это инструменты, направленные не на познание или описание, а на достижение цели. Другие исследователи сравнивают риторику Ахава с методами работы нацистской пропагандистской машины.<sup>1</sup>

Помимо утилитарного красноречия другими отличительными чертами Ахава являются дуализм личности, магнетизм, эгоизм и нарциссизм, одиночество, специфичное сумасшествие, точнее, «мономания», и последнее – мотив борьбы и неудачи в ней.

Бог, отношение к нему, и соответственно, борьба с ним необычайно важны для нантакетского квакера. А.М. Зверев заявляет, что роман «Моби Дик» – это «апофеоз романтического бунтарства и его развенчание».<sup>2</sup> Соответственно, структура романа строится в том числе при помощи параллелей Ахава с героями, истории которых объединяет мотив богоборчества или богоотступничества: Ахав-Ахав, Ахав-Иона, Ахав-Прометей. Ахав как библейский Ахав – «нечестивый» старик, чью «кровь лизали собаки», совершивший не богоугодное преступление, Ахав в сравнении с Ионой выбирает свой вариант бунта против бога, который ведёт к катастрофе. Из трёх параллелей связка Ахав – Прометей в романтической традиции является самой положительно заряженной с точки зрения семантики. Однако Прометей как символ цивилизации и её служитель, а также защитник людей от божественного произвола может оставаться положительным героем, только если сама цивилизация нового времени является близким к идеалу вариантом, что Мелвиллом в его инвективах на цивилизацию, как было выяснено выше, ставится под сомнение. В более поздних вариантах мифа Прометей создаёт людей (из земли или глины), и Ахав в главе 108, «Ахав и плотник», описывает идеального человека для себя и своих целей, которого он бы заказал Прометею и которого сделал бы сам.

<sup>1</sup> Durer C.S. Moby-Dick and Nazi Propagandistic Techniques // The Midwest Quarterly. – 1990. – Vol. 31. – No. 4. – P. 449-450.

<sup>2</sup> Я.Н. Засурский (ред.). Указ. соч. С. 151.

Его идеал «ростом пятьдесят футов от пяток до макушки...», по чертежам Ахава ему «сердца не надо вовсе», как и глаз, «чтобы он глядел наружу», зато нужен «лоб медный и примерно с четверть акра отличных мозгов» (569). Человек для Ахава прежде всего инструмент, и в использовании этого инструмента он не видит для себя границ. Рядом с капитаном команда становится то восковыми куклами, то автоматами, то роем ос. Соединив в себе отрицательные черты Ахава, Ионы и Прометея, капитан Ахав эскалирует конфликт человек-бог и человек-вселенная до крайней степени напряжения, становясь «злом». Художественный портрет Ахава – массивного человека с мертвенного цвета шрамом, ногой из китовой кости, курительной трубкой, пускающей дым-фонтан, и с глубокими рывинами на лбу перекликается с описанием «злого» белого кита. Моби Дик также имеет «белоснежный, изборозженный складками лоб» и тело, покрытое «полосами, пятнами и прожилками... мертвенного цвета» (243), он стар и жесток.

Дуализм личности Ахав проявляется в том, что в его образе соединяются благородная цель (уничтожение зла) и жестокие (злые) способы её достижения. В результате цель не достигнута, а команда вместе с Ахавом погибает. Капитан в безумии не придумывает «зло» – этические взгляды самого Мелвилла учитывают объективное существование зла в мире – а лишь придумывает иллюзорное телесное воплощение действительно существующему и столь усилившемуся «злу». Поэтому фигура Ахава столь трагична и символична.

Ахав обладает поразительным магнетизмом, который характеризует настоящих лидеров, и помогает завоёвывать расположение или внимание других. Он заражает всех членов своей команды проклятой страстью. В глазах других он на время становится богом (или дьяволом). Никто не способен ему противостоять – единственное сопротивление со стороны команды исходит от Старбека. Однако Старбек проигрывает в самом начале



конфликта, который возникает после раскрытия Ахавом истинной цели плавания «Пекода». В главе 38, «Сумерки», Старбек произносит следующий монолог: «Душа моя покорена, подавлена, и кем? Безумцем! Как перенести оскорбление? Здравый ум должен был сложить оружие в этой битве! Он глубоко пробурил и подорвал во мне весь рассудок. Мне кажется, я вижу его нечестивый конец; но на меня как бы возложено помочь ему добраться до этого конца» (230).

Природные дарования гения-титана Ахава служат его неконтролируемому эгоизму. Эгоизм Ахава трансформируется в своевольный солипсизм, когда он смотрит на прибитый к мачте дублон и видит в нём себя. Мир вне капитана существует лишь потому, что он разъял его и собрал в удобную для себя картину (Ю.В. Ковалёв называет это «субъективно-проецирующим» типом сознания<sup>1</sup>). Объективная реальность, в которой живёт команда, не интересует Ахава. «Вы уже больше не люди, вы мои руки и ноги; и потому подчиняйтесь мне» (675), – заявляет он команде вельбота. Как только Ахав теряет чувство общности с другими людьми, главной угрозой его существованию становится он сам: «Ахав остерегись Ахава – в этом что-то есть!» (574). Капитан обречён, потому что человек не может победить идею в своей голове. Ахав не понимает – у человека слишком мало средств для того, чтоб бороться с идеей. Борьба забирает капитана «Пекода» физически, поскольку он ищет физического уничтожения того, за чем гонится.

Ахав подчиняет своей страсти, мономании, всё окружающее, и его специфическое сумасшествие (при котором не теряется обаяние, внутренняя и интеллектуальная сила) коварно маскируется потрясающим, демоническим красноречием: «...в этом безбрежном безумии Ахава не утерялась ни единая крупинка его огромного ума. Только прежде ум его был властелином, а ныне стал послушным орудием человеческого помешательства... частное

---

<sup>1</sup> Ковалёв Ю.В. Указ. соч. С. 222.

помешательство взяло штурмом все его общее здравомыслие и обратило захваченные пушки на собственную свою безумную мишень, так что Ахав не только не лишился сил, но, наоборот, для достижения одной-единственной цели обладал теперь в тысячу раз большим могуществом, чем ему когда-либо в здравом рассудке дано было направить на разумный объект». (246-247) В поэтике Мелвилла интеллект часто связывается со злым началом (а чистый интеллект – это дьявол, см. роман «Искушитель»). Ахав, особенно в паре с Федаллой, описывается Мелвиллом как демоническая фигура.

Благодаря силе своего интеллекта, Ахав очень хорошо управляет материальными и формальными ресурсами: он «ни в какой мере не пренебрегал основными морскими обычаями и требованиями этикета» (204). Даже полностью замкнувшись на одной цели, он отлично понимает, на какие пружины нужно нажать в реальности, чтобы она повернулась к нему нужной стороной, что видно по эпизоду с дублоном, и как сохранять свой статус среди команды. Он осознаёт действие на людей даже самых незначительных атрибутов власти: её сохранение достигается фокусами, мелкими уловками, «наружными укреплениями» (205). Одной круглой короны мировой империи, «которая заключает в себе императорский мозг» достаточно, пишет Мелвилл, чтобы толпа была подавлена «грандиозным единовластием» (205). Но для Ахава материальный мир – не более чем средство для обнажения нематериального. Ахав борется с тем, что стоит за Моби Диком как за символом – с абсолютной властью, злом и разрушением. Всё остальное в борьбе с этим – разменные монеты. Однако Ахав борется со злом методами зла и губит команду. Так при помощи образа Ахава созидательный потенциал власти во вселенной романа оборачивается разрушительной энергией.

Ахав – романтическая фигура, и в конце, когда он вступает в бой с Моби Диком, он возвышается до героической фигуры. Он трагичен – каждый выход Ахава на палубу превращает её в театральные подмостки; ему

сочувствуют читатели, хотя он фанатичен в своей слепой вере – он подобен мильтоновскому Сатане в своей мощи, и вызывает схожие реакции как внутри художественного мира, так и вне его. Он навечно пребывает с китом, борясь с ним за главенство.

## 1.4. Власть природы

Ключом к пониманию природы и власти природы в прозе Мелвилла служит мотив богоборчества, ярко воплощённый в конфликте Ахава и кажущейся «божественной» вселенной, поскольку существовавшие в романтизме представления о природе центрировались вокруг идеи бога/духа. Разрешение этого конфликта в «Моби Дике» отделяет бога как сущность от природы.

В этом смысле вопрошание Мелвилла о месте бога во вселенной является продолжением вопрошания нового человека. С наступления эпохи Ренессанса, с Реформации, со становления науки более не существовало системы взглядов, с которой были бы согласны все люди, не осталось единого основания, какое существовало на Западе в Средние Века: к верующим прибавились деисты, а затем к ним присоединились атеисты. В середине XIX века почти скептик Герман Мелвилл, изучая современную ему «божественную» вселенную, разглядел в океане символ хаоса: подвижный, меняющийся, сопротивляющийся картированию, огромный, полный ужасов и опасностей.

Капитан Ахав отправляется в путешествие по этому океану и погибает из-за одного из самых ужасных его обитателей. Подобно Иову, Ахав изначально верит в то, что Бог ответствен за человеческие бедствия, и, получив увечье, он уверяется в том, что бог – злой, поскольку заставляет людей страдать. Затем Ахав уверяется в том, что его личное предназначение – уничтожить зло, или хотя бы нанести ответный удар злым силам, которые его преследуют. Белый Кит становится символом зла, и Ахав намерен уничтожить его. В своём неукротимом негодовании капитан «Пекода» достигает уровня героизма, который для многих людей сейчас кажется лучшим ответом, чем смиренный ответ Иова: Ахава не запугать чужой силой, какой бы великой она ни была.

Но сколько бы Мелвилл не вложил в эту фигуру титанического бунтаря своих симпатий, маниакальное противостояние Ахава смерти – явно не лучший ответ, который дан в Моби Дике на вопрос, как именно человек может ответить на вселенское зло. Представление о гармоничной вселенной, управляемой и контролируемой богом, осталось позади в истории человеческой мысли. Вселенная вокруг Ахава так огромна, подвижна и неутомима, что боги сами не могут контролировать её или познать. Даже Ахав чувствует это в моменты своего просветления, и это страшит его. Зло существует не потому, что его насылает Бог, а потому, что управление им находится за пределами компетенции любого бога. Это почти экзистенциалистская проблема: если зло не идёт от высшей силы, мгновенно возрастает груз ответственности человека за происходящее.

Печальный лот человека (балансирующего между случаем, свободой воли и необходимостью) говорит не о жестокости бога, а о том, что природа (вселенная) не включает в себя «божественную силу». Мелвилл различными способами ищет во вселенной бога пуритан (кальвинизм), абсолютный дух (немецкий идеализм), бога как бесформенный природный разум (пантеизм), но находит только равнодушную к человеку силу. Бог переложил бремя управления на безразличную вселенную. Несмотря на то, что описания природы в романе драматически одухотворены, это следует отнести к специфике романтической эстетики (старой романтической формуле драматизации природы, заново вдохновляемой трансценденталистами), а не к попытке Мелвилла показать присутствие в природе разумного или нравственного начала.

Если бог существует отдельно от природы, что, в таком случае, управляет природой? Ю.В. Ковалёв отмечает, что эволюция гносеологических принципов у Мелвилла движется путями Артура Шопенгауэра.<sup>1</sup> Избавившись от Канта и Локка (глава 73, «Стабб и Фласк

---

<sup>1</sup> Ковалёв Ю.В. Указ. соч. С. 225.

убивают настоящего кита, а затем ведут между собой беседу») и перейдя к Шеллингу, Мелвилл идёт дальше. В последние годы жизни Мелвилл приобрел семь томов сочинений Шопенгауэра. О том, с какой тщательностью он читал философа, говорят многочисленные пометки и комментарии на полях книг. Мелвилл отмечал те мысли Шопенгауэра, которые откликнулись на его собственные (и к которым он пришёл самостоятельно в результате метафизических поисков). Но и до чтения семитомного собрания он был знаком с немецкой философией: в дневнике, который Мелвилл вёл во время путешествия в Европу перед написанием «Моби Дика», он с энтузиазмом рассказывает о встрече с немецким филологом Георгом Адлером. «Мы долго говорили о метафизике, под действием виски обсуждали Гегеля, Шлегеля, Канта и так далее»,<sup>1</sup> замечает писатель. Всего за 44-45 дней путешествия у Адлера с Мелвиллом было девять продолжительных разговоров о немецкой философии.<sup>2</sup>

Как бы то ни было, к концу творческого пути Мелвилла Шопенгауэр стал самым созвучным его взглядам философом (см. «Билли Бадд», поэма «Клэрел»). В случае с «Моби Диком» это, действительно, не непосредственное влияние, а именно созвучность. Картина мира, которую выводит Шопенгауэр в своих философских рассуждениях, нетелеологична: основу её составляет иррациональная и непознаваемая воля, принцип бытования которой – эгоизм, а единственная цель – уничтожение. Эта философия оказалась актуальной во время кризисных 1840-х, её влияние только возрастало после середины XIX века и концу столетия достигло своего апогея, преломившись через спенсеровский «виталистический оптимизм».

Поэтому Мелвилл, противопоставляя человека и природу, совсем не оптимистичен. Подобно Эмерсону, стоящему во главе «религии» американских романтиков, Мелвилл разделяет природу и личность, но в

<sup>1</sup> Fredricks N. Melville's Art of Democracy. – Athens: Univ. of Georgia Press, 1995. – P. 20.

<sup>2</sup> Ibid.

отличие от Эмерсона, в «Моби Дике» он не видит способов, какими можно было бы обратить этот разрыв во благо личности. В «Моби Дике» раз за разом звучит тема того, что жестокость человеческого мира сопоставима только с природной жестокостью. Диалектическая телеология Эмерсона сменяется у Мелвилла замкнутым кругом, который выступает антитезой прогрессистским настроениям. Писатель не приходит к выводу о полном человеческом бессилии перед вселенной, но и не награждает человека титулом бесспорного властителя.

Концепция природы (вернее, «дикости») ещё у ранних американских колонистов характеризовалась двойственностью: это и опасное, сверхъестественное место, и богатая земля, которую требуется завоёвывать и осваивать. «Завоевание» и «освоение» постепенно стали значимыми доминантами (что не исключает другого взгляда, пиетета или страха перед природой) – во имя цивилизации и прогресса можно было превратить «зло» во «благо», реорганизовав природу по собственным законам. Однако в «Моби Дике» природа Мелвилла – это неуправляемый хаос, поэтому расстановка сил во властных отношениях человек-природа отнюдь не однозначна: покорение хаоса иллюзорно кажется возможным только на малом промежутке исторического времени, в масштабах человеческой жизни. Поэтому для писателя характерен интерес к изображению первозданной, не укрощённой человеком природы – в рамках различных мифологических и религиозных систем. Это уводит его от изображения «частностей» и «деталей» к поиску общих закономерностей противостояния человека и природы.

Мифы, которые составляют мифологический «костяк», или основную парадигму конфликта природы и человека, – это мифы о Нарциссе, Прометее, Осирисе, Левиафане и Ионе. В них описываются разные способы взаимодействия «вселенной» и личности: Нарцисс не может уловить смутный образ в водоеме и бросается в воду, Иону бросают в разъярённое

море к киту, и море успокаивается, Прометей даёт людям способность, которая уравнивает их шансы с более могучей природой, однако, как видно, следующие поколения не всегда используют эту способность во благо. В процессе поиска ответа на вопрос о сущности природных сил Мелвилл постоянно позволяет сакрализованным мифическим элементам прорываться через видимую и несовершенную природную поверхность. Вследствие многообразия мифических элементов существует бесконечное множество вариантов этого ответа: у Мелвилла нет оппозиций вида «злой» океан – «доброе» солнце или «добрый» океан – «злой» ветер, «злой» левиафан – «добрый» человек. Каждый природный элемент в его картине мира поливалентен. Всё, что в конвенциональных системах наделялось одним значением («верх» – хорошо, «низ» – плохо, «белый» – добро, «чёрный» – зло), становится амбивалентным. Многозначность используемых символов рождает эффект непроницаемости природной поверхности и следующий за эффектом вывод о скрывающейся за ней беспредельной и опасной глубине. Особенно много значений содержат в себе объёмные метафоры «океан» и «кит».

У образа водной стихии в романе две главных особенности, обусловленных, в том числе, романтической эстетикой: она живая (поэтому может быть враждебной по отношению к человеку) и она непроницаема (и часто происходящее в ней является отражением происходящего на земле). «Океан» сообщает человеку «мистический трепет» (41), влечёт к себе и «безжалостно швыряет полузатопленное судно» (51), он скрывает «чрево преисподней» (92) (в притче об Ионе) и является тем местом, где «в бескрайнем водном просторе пребывает высочайшая истина, нескончаемая, как бог» (160). С другой стороны, средоточие истины показывает за своей поверхностью отражение того, что происходит на земле: «море – это одна гигантская сырная голова, в которой так и кишат акулы-черви» (380), и когда люди на палубах кораблей «по-каннибальски режут живое мясо друг



друга своими позолоченными и разукрашенными ножами, драчливые акулы своими алмазно-эфесными пастями тоже режут под столом мясо, только мертвое» (370). Мелвилл спрашивает: «А кто из нас не каннибал?» (378), ставя знак равенства между природными законами и поведением человека, скрывающимся за общественными законами.

При прямом столкновении с океаном Пип сходит с ума. Ахав, который вступает в стовор с дьяволом-Федаллой, идёт против ветра и правит «океаном, запряженным в... колесницу» (616), в конце концов, тонет на глазах Измаила, который видит, что «бесконечный саван моря снова колыхался кругом, как и пять тысяч лет тому назад» (682). Измаил – это голос, вернее мысль, которая то обожествляет природу или видит в её жизни повторение иных, неземных, также неидеальных миров, то, подобно иногда прозревающему Ахаву, сомневается в своих выводах. «Иной раз мне думается, что по ту сторону ничего нет» (225), говорит Ахав. «Кит» описывается этой мыслью как книга, царь подводных чудовищ, столп, на котором стоит экономика, или даже как биологический объект с определёнными физическими характеристиками. Однако глубже всего проникновение мысли в существо природы как таковой происходит в главе «О белизне кита» – от «божественной» белизны она переходит к «ужасной» белизне, видимому отсутствию всякого цвета. На легендах о Белом Конне Прерий, описаниях акулы, полярного медведя, архитектурных и географических справках, аллюзиях на «Старого моряка» Кольриджа Измаил строит доказательство того, что «...многое в этом видимом мире построено на любви, но невидимые сферы сотворены страхом» (258) и что «...наша обожествленная Природа намалевана, как последняя потаскушка, чьи соблазны скрывают под собой лишь могильный склеп» (259). Поэтому кит-альбинос для всеобъемлющей мысли Измаила становится последним и неприятным ответом на вопрос о существовании природы, и он не удивляется «вызванной им жгучей ненависти».

## Глава II. Повесть Джозефа Конрада «Сердце тьмы»

### 2.1. Имперский проект в творчестве Конрада

Повесть (в других источниках – новелла) «Сердце тьмы» (1899) многими считается кульминацией творчества Джозефа Конрада. Три произведения писателя («Сердце тьмы», «Ностромо», «Тайный агент») входят в знаменитый «список 1001» Питера Бокселла – «1000 и 1 книга, которую нужно прочитать» (2011) – однако только «история о Конго» попала в значительное количество других списков. Редакционный совет книжной серии «Современная библиотека», выпускаемой знаменитым американским издательством «Рандом Хаус» (Random House), в 1998 году поместил повесть на 67-е место в перечне ста лучших англоязычных произведений. Повесть долгое время входит в западный литературный канон (однако не входит в знаменитый западный канон по версии Харольда Блума), что было оспорено нигерийским писателем Чинуа Ачебе в лекции 1975 года «Образ Африки: расизм в повести Конрада «Сердце тьмы».<sup>1</sup> По сей день произведение вызывает оживлённую дискуссию – рубрика британской газеты «Гардиан» «100 лучших романов», поместившая «Сердце тьмы» в 2014 году на 32 место, спровоцировала напряжённое обсуждение текста, его пафоса, достоинств и недостатков, которого не удостоилась любая другая книга в рубрике.

Интерпретации «Сердца Тьмы» множились с годами, говоря о читающем не меньше, чем о самом тексте: если современники Конрада хвалили повесть за убедительно раскрытую бесчеловечность и аморальность происходящего, то Т.С. Элиот разглядел в сердце тьмы всепроникающее зло, пустоту жизни в целом, её безнадёжность. А. Жида, скорее, привлекала изображённая Конрадом «дикость», чем колонизация и её последствия. Приверженцы психоаналитического направления совершали путешествия

---

<sup>1</sup> Achebe C. An image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness // Heart of Darkness, An Authoritative Text, Background and Sources Criticism / Ed. Kimbrough R. – London: W. W Norton and Co., 1988. – P. 251–261.

вместе с Марлоу в суть тёмного человеческого бессознательного, мифокритика сравнивала «Сердце Тьмы» с «Энеидой», само путешествие – с погружением в Сумрачное Царство. Другие подчёркивали авантюрную составляющую повести: часто рядом с её названием можно встретить эпитет «приключенческая».

Текст продолжал проживать насыщенную жизнь, обогащаясь, в том числе, за счёт переводов – на другие языки и в другие медиа (если следовать мысли Жака Деррида о том, что текст «взывает к переводу», «одалживается» у него, чтобы жить дальше). В 1979 году Ф.Ф. Коппола снимает «Апокалипсис сегодня», следуя духу и мотивам повести и заменяя при этом европейский колониализм на американскую интервенцию во Вьетнам. В 2012 году на первый план в опере «Сердце Тьмы» (либретто основано на одноименной повести и дневниках Конрада) выходит нарратологический «вопрос природы повествования», как определил его Тарик О’Ригэн, создатель постановки, или же в иной терминологии – вопрос композиционной стратегии.

Несмотря на то, что в своё время Д.Г. Лоуренс наставлял людей не верить художнику, а верить творению, то, как объяснял направленность своего взгляда на Конго, где происходит действие повести, сам Конрад, нельзя не учитывать. В 1899 году он заявил издателю, что темой повести были «преступная неэффективность и чистый эгоизм во время миссии в Африке», подчеркнув историческую актуальность раскрываемого феномена.<sup>1</sup> На одном из уровней повесть была задумана как критика колонизаторской политики, определяющей себя в дискурсе эволюционной теории. В «Сердце Тьмы» Конрад рисует картину империализма, но империализма специфического.

В основе этой картины лежит автобиографический сюжет – сам Конрад, в 1890 году совершив путешествие по реке Конго, ощутил на себе

---

<sup>1</sup> Hawkins H. Conrad's Critique of Imperialism in Heart of Darkness. // PMLA. – 1979. Vol. 94. – No. 2. – P. 286.

действие границы между цивилизацией и дикостью. Особенностью пространства вокруг этой границы была общая хаотичность, неорганизованность – и эта хаотичность, к удивлению многих, была привнесена не «отсталыми» аборигенами, а рациональными и цивилизованными господами под эгидой особой «миссии». Хаотичность, равно как и безоглядно насаждаемый порядок, претили мировоззрению Конрада. Бертран Рассел в просто озаглавленном эссе «Джозеф Конрад» писал: «В современном мире существуют две философии: одна, восходящая к Руссо, отмечает понятие порядка как нечто избыточное, другая нашла свое выражение в тоталитаризме, где порядок насаждается сверху. Конрад, приверженец древней традиции, признавал лишь самодисциплину. Он презирал разболтанность, но ненавидел порядок, навязываемый извне».<sup>1</sup>

Конрад был далеко не первым человеком, письменно поставившим под вопрос колониализм и его методы: исследователи называют претекстами «Сердца тьмы» (или текстами, оказавшими на повесть очевидное влияние) статью «Цивилизация в Африке» (1896) Чарльза Дилка, напечатанную в июле 1896 года, памфлет «Чёртовы ниггеры» (1897) и рассказ «Мечта Хиггинсона» (1898) Р.Б. Канингэма Грэма, а также произведения, которые не обращаются к колониальным проблемам напрямую, – «Войну миров» (1897), «Остров доктора Моро» (1896) и «Человека-невидимку» (1897) Г. Уэллса. На него повлияла и книга «В дебрях Африки» (1890) Генри Стэнли. Одной из последних книг, прочитанных Конрадом перед работой над «Сердцем тьмы», является грэмовский тревелог «Магриб аль-Акса» (1898), – попытка оценить Европу взглядом Другого, которому она угрожала.

Более того, «Сердце тьмы» был не первым конрадовским текстом с подобной проблематикой – достаточно упомянуть более ранние «Аванпост прогресса» (1897) и «Изгнанник островов» (1896).

---

<sup>1</sup> Рассел Б. Джозеф Конрад / Пер. с англ. М. Красновского [Электронный ресурс] // Иностранная литература. – 2000. – № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/7/russel.html> (дата обращения 12.12.2015)

Журнал «Блэквуд», где повесть была опубликована тремя частями в 1899 году, печатал отчёты с далёких аванпостов цивилизации, так называемые «репортажи из колоний», которые в то время неизменно порождали отзывы и споры у публики – Конрад знал, что его произведение будет прочитано в определённом ключе. В «Сердце тьмы» открыто критикуется империализм континентального, бельгийского, не британского толка. Ко времени печати повести «Блэквуд», получивший короткое прозвище «Мага», был журналом с крепкой репутацией и постоянной, верной ему аудиторией, изданием определённо империалистским и консервативным, тиражом всего в 6-7 тысяч экземпляров. Сам Уильям Блэквуд остался доволен «Сердцем тьмы» и поместил его в качестве центрального произведения в юбилейный, тысячный номер журнала, среди поддерживающих имперскую идеологию текстов.

В начале повести Конрад проводит непрозрачную аналогию между Британией и Римской империей, напомнив, как последняя была разрушена варварами. Подобная аналогия не случайна, ведь традиционно каждая империя на пике процветания видит себя высшей цивилизацией, новым Римом, соперничающим со старым и отрицающим его. Тут же Конрад отделяет Рим от Британии: в завоеваниях римлян не поддерживала идея. Для создания настоящей империи, заявляет писатель, идеи создания вполне достаточно. В «Сердце тьмы» «варвары» угрожают разрушить «империю», вернее, идею «империи» пассивно: не встречая очевидного сопротивления, в итоге она не может их покорить.

Считается, что до определённого момента Конрад верил в убедительную филантропическую риторику империализма, но время и собственный опыт показали ему новые стороны этого явления. Более того, будучи польским подданным до того как стать английским гражданином, он почувствовал на себе, что значит жить в стране, которая находилась под управлением огромной империи: Конрад – это певец абсолютного

одинокости героя-былинки во время колониального конфликта. Как результат, «Сердце Тьмы» – со всеми его художественными достоинствами и идейными прозрениями – считают историческим артефактом, который многое говорит о способе мышления и идеалах того времени, однако, иногда вступает в конфликт с тем дискурсом, которым был порождён.<sup>1</sup> Некоторые исследователи творчества Конрада (например, Э. Саид) утверждают, что он писал «изнутри» империализма, пребывая в идеологической ловушке и не видя ему альтернативы.<sup>2</sup> Поэтому для Конрада, даже при его критическом отношении к мироустройству, империализм существовал как нечто неизбежное, но в тоже время своими вариантами отличающееся от страны к стране, по некой шкале «от лучшего к худшему». В «Сердце тьмы» на поверхности объектом изображения выступают бельгийские имперские методы.

Колониальная политика Бельгии была политикой особого рода. В 1885 году ратификация Берлинского договора в ходе Берлинской конференции по вопросу раздела Африки между европейскими державами создала формально независимое государство Конго, сувереном которого выступал бельгийский король Леопольд II. В 1897 году, после гневных статей миссионера Эдуарда Шёблума, в ходе официальных визитов король Бельгии лично заявил королю Швеции Оскару II и королеве Виктории, что задачи посланных в Конго агентов благородны и возвышенны. Леопольд поставил Конго в полную зависимость от своей монаршей воли. Он сделал её не колонией, а фактически, частным предприятием, где особые механизмы доведения «варваров» до уровня цивилизованного человека работали в полную мощь. Ещё 29 сентября 1891 г. Леопольд II издал указ, наделявший его представителей в Конго монополией на «торговлю» каучуком и слоновой костью. Согласно тому же указу туземцы были обязаны поставлять и каучук,

<sup>1</sup> Atkinson W. Bound in "Blackwood's": The Imperialism of "The Heart of Darkness" in Its Immediate Context. Hofstra University // Twentieth Century Literature. – 2004. – Vol. 50. – No. 4. – P. 374.

<sup>2</sup> Саид Э. Культура и империализм / Пер. с англ. А. В. Говорунова. – СПб.: Владимир Даль, 2012. – С. 81.

и рабочую силу для его сбора, что на деле означало: в торговле с ними нет необходимости.<sup>1</sup> В конце концов, представители Леопольда начали реквизировать у туземцев каучук и слоновую кость, не предоставляя ничего взамен. Сопrotивляющиеся деревни ждала жестокая расправа: дома сжигали, убивали детей, взрослым отрезали руки.

В 1892 году Леопольд ввёл на территории Конго трудовой налог, составлявший сорок часов в месяц. За тем, как исполняется налоговое предписание короля, следила королевская армия – в итоге страна превратилась в огромную рабовладельческую плантацию. В ней отсутствовала слаженно работающая административная система, управление на местах не отличалось эффективностью; финансовая система тоже была неустойчива – в границах региона в ходу было восемь валют, в том числе и мотки проволоки, которые упоминает Конрад в тексте повести. К 1906 году ресурсы страны, в том числе человеческие, были истощены, но только в 1908 Бельгийский парламент смог перехватить у короля власть над африканскими территориями. Такое неумелое ведение дел было нехарактерно для Британских колоний и могло служить даже поводом для гордости среди англичан; вместе с тем сложившаяся ситуация ставила под вопрос не только деловые качества бельгийцев, но и то, что действительно стояло за империалистическими «эвфемизмами».

Европа наслаждалась иллюзиями одухотворённости, прогрессивности, правильности собственной миссии, пока с общественностью не заговорили Эдмунд Дин Морел, сэр Артур Конан Дойл и Роджер Кэйсмент, рассказав о том, что на самом деле происходило в Африке. В этом смысле «Сердце тьмы» заняло достойное место среди текстов, обличавших колониальные порядки. Эдвард Морган Форстер, Грэм Грин, Дорис Лессинг и другие последовали примеру Конрада.

---

<sup>1</sup> Линдквист С. Уничтожьте всех дикарей / Пер. с англ. Д. Бондарь, К. Голубович. – М.: Европейские издания, 2007. – С. 32.

Иллюзии правильности и избранности европейского имперского пути не могли возникнуть на пустом месте. В разное время определяющим мирозданием центром становились бог, человек или природа. В средневековой иерархии абстрактный, неделимый человек стоял на вершине лестницы творения, уступая лишь самому творцу. Однако взгляды на человеческую природу менялись, и постепенно отдельные группы людей («дикари», «европейцы», «азиаты» и т.д.) начали осмысляться как более или менее «богоподобные» творения.

В начале 1700-х Эдвард Тайсон, английский анатом, объявляет пигмея «промежуточным звеном» между животными и людьми; в конце XVIII в моду входят лекции Кювье, ставящие проблему «вымерших видов» (оказывается, виды могут вымирать), а Чарльз Уайт, английский врач, в книге «Объяснение порядка ступеней в человеке» предлагает иерархию человеческих «видов» (рас) и объявляет европейскую расу высшей. Середина XIX века отмечена фигурой Чарльза Дарвина, его «Происхождением видов» (1859), а также «Происхождением человека» (1871), где объясняется концепция борьбы за существование; наиболее жёсткая борьба разворачивается между формами, близкими друг к другу. «Дикарь», по мнению Дарвина, – промежуточная форма между человеком и животным, при этом находящаяся в стадии вымирания. Начинает царствовать социально-биологическая парадигма мышления. В XIX веке уже прямо говорилось о новой иерархии – иерархии людей, существующей благодаря действующим в мире эволюционным законам. Философ века Герберт Спенсер в книге «Социальная статистика» (1850) открыто говорит о «низших расах» и ставит их истребление во имя развития в заслугу империализма: «Силы, трудящиеся над осуществлением великой схемы совершенного счастья, не принимают во внимание отдельные случаи страдания и



уничтожают ту часть человечества, которая стоит на их пути.... Будь он человеком или зверем-дикарём – препятствие должно быть устранено».<sup>1</sup>

В то время существовало популярное мнение, что уничтожение или подавление «низших», «геноцид» – неотъемлемый спутник прогресса. «Человеческие расы: фрагмент» (1850) Роберта Нокса, лекция Фредерика Фаррара «О пригодности рас» (1866), «Происхождение человеческих рас» Уоллеса, «Наследственный гений» (1869) Фрэнсиса Галтона, «Социальная эволюция» (1894) – знаковые работы, утверждающие примат эволюционного взгляда на человека и общество. Мыслители разнились во взглядах, насколько объёмно множество «высшей расы» и какие единицы оно в себя включает («белые», «арийская и семитская раса», «англосаксы»), но неизменно постулировали наличие «высших» и «низших», невозможность «низших» подняться до уровня «высших», неизбежную гибель или, в лучшем случае, справедливое подчинение нецивилизованных народов натиску цивилизации. Человек определялся через расу, и некоторые расы в силу своей природы взывали к господству над ними. Общим для перечисленных книг было и восхищение тем, как безукоризненно работали дарвиновские (точнее, социал-дарвинистские законы) на уровне народов. Цивилизация была объявлена новым условием изменившейся среды, а расизм был принят как опорный элемент британской идеологии. Лорд Солсбери в своей речи в Альберт-холле 4 мая 1898 г. разделил все нации мира на живые и вымирающие.<sup>2</sup>

Исследователь Пол Гилрой пишет, что именно понятие «раса» и расовые различия были ключевыми элементами в конструкции рациональной империи, вернее, в создании составляющих её знаков: представлений о «Других», имперских мифах, литературных жанрах, пропаганде.<sup>3</sup> Рациональная империя – это идеальная, иерархичная имперская модель,

<sup>1</sup> Цит. по: Линдквист С. Указ. соч. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 145.

<sup>3</sup> Gilroy P. *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*. – Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2000. – 406 p.

упорядочивающая мир и представления о нём. Она имеет устойчивый центр (идею, главную фигуру) и защищённую периферию (фигуры, принимающие субординацию), а также владеет «ключом» к своим колониям, технологией и определённой стратегией, направленной на то, чтобы максимально эффективно использовать колониальный ресурс. Центральная фигура обладает ореолом сакральности (монарх, вождь), исключительности, поскольку власть часто легитимируется через сакрализацию, но она не безусловно сакральна. Её деятельность регулируют иные властные органы, например, парламент. Центральная фигура является главным гарантом имперской идеи, как и её проводником. Идея же характеризуется «надчеловечностью», она выше человека, но по плечам империи.

Именно рациональная империя манифестировала себя через проимперские романы («romance») и журналы, каким был «Мага». Империя поставляла для популярных, чаще всего, приключенческих произведений нужный материал: мир, который строго делился на зоны порядка («наши») и хаоса («Другие»), где приключения были частью имперских проектов по исследованию, завоеванию, изменению, упорядочиванию местности; в свою очередь, эти произведения в числе прочих легитимировали империю. Экспансия создавала потребность в новых героях – исследователях и солдатах, миссионерах и управляющих – а также предоставляла новую территорию, на которой могли разыгрываться старые сюжеты: квесты и тесты на благородность и выносливость. «Превозносить приключения – значит превозносить империю» – писал один из литературных критиков той эпохи.<sup>1</sup> Завоевание «другого» мира представлялось ещё одной победой разума, знания и порядка над неуправляемой природой и дикостью, т.е. являлось романтизацией «рационализации». Корыстные цели скрывались в одежде из бескорыстных мотивов. В подобных произведениях часто

---

<sup>1</sup> Parras J. Poetic Prose and Imperialism: The Ideology of Form in Joseph Conrad's Heart of Darkness // Nebula. – 2006. – Vol. 3. – No. 1. – P. 89.

повторялись клише из рыцарских и духовных («spiritual») романов; корпус этих текстов давал идейную энергию и английскому империализму.

Однако к концу века во взаимовыгодном обмене между текстами и империей начало чувствоваться напряжение. Так, многие исследователи отмечают, что повествование Конрада травестирует упомянутый выше и столь популярный в западном мире жанр приключенческого романа, в котором стихия и дикость традиционно оказываются подвластны всемогущим благородным путешественникам. Сложный, прерывистый нарратив, ускользающий смысл, «риторика тайны» «Сердца тьмы», казалось, отражали начало упадка имперских моделей действия и мышления.

Таким образом, Джозеф Конрад творил «изнутри» чистого имперского дискурса, голоса прогресса, технологий и рациональности, но не только. Иронически дистанцируясь от уверенной официальной идеологии, в «Сердце тьмы» он проводит связь между социальными и психологическими явлениями, а также сопрягает человека и философию. Конрад делает это через описание кошмара или фантасмагории, тем самым ступая на территорию иррационального. Для его творчества, как и для того времени в целом, необычайно важна фигура, подрывающая твёрдые основания мироустройства и рациональность человеческой природы: по свидетельству Джона Голсуорси Конрад зачитывался Артуром Шопенгауэром.

В связи с тем, что взгляды философа в конце XIX века очень прочно вошли в культуру, не представляется возможным отделить идеи, воспринятые Конрадом непосредственно при чтении Шопенгауэра, от идей, «носившихся в воздухе» или от идей, едва намеченных философом, но получивших развитие позднее. Так, «борьба за выживание» как часть конрадовской поэтики может быть отголоском шопенгауэровского описания мира как «постоянного поля борьбы» или же спенсеровского высказывания «выживет сильнейший», в которое трансформируется дарвиновская «борьба за существование», а «сердце» тьмы, скорее всего, не связано напрямую с

шопенгауэровским «сердцем», иным наименованием «воли». Но влияние его философии на Конрада невозможно отрицать.

Некоторые исследователи выделяют два генеральных направления философской мысли, которые тянутся к XX столетию. Центральным различием для двух философских традиций является место и природа личности. Первое направление начинается с Бэкона и включает в себя идеи Гоббса, Локка, Юма, Милля и современных модернизму английских и американских мыслителей. Второе направление отмечено фигурами Декарта, Лейбница, Спинозы, Канта, Фихте, Гегеля, Шопенгауэра и большинства континентальных философов эпохи модернизма.<sup>1</sup> Для Декарта человек – отчасти природное создание, отчасти – божественное, отделяемое от природы и потому свободное от её законов. Для Гоббса человек – часть природы и свободен настолько, насколько ему позволяет природная каузальность. Человек может сделать ровно столько, сколько пространства для действия отпущено ему природными законами. Сверх того он ничего не способен совершить. В соответствии же с фундаментальным принципом Декарта (*cogito ergo sum*) существует автономный субъект, который не только прорывается сквозь природу (трансцендирует), но может противостоять богу или даже его сменить. Человек – уже бог или, по крайней мере, вместилище бесконечной воли, из которой состоит бог.

Новую – иррациональную, чувственно-волевою субъектность (интуитивный человек вместо бога) можно было найти в трудах Артура Шопенгауэра наряду с другими философскими установками, принесшими ему славу в конце XIX века: тезисом особого статуса искусства, художника, гения, представлении о мире, как некой поддерживаемой, искусственно рациональной иллюзии, за которой лежит слепая сила.

В своём труде «Мир как воля и представление» (1819) философ проводит разграничение между феноменами и ноуменами – тем, что

---

<sup>1</sup> Gillespie M. A. *The Theological Origins of Modernity*. – Chicago: Univ. Of Chicago Press, 2008. – P. 11.

воспринимается и что независимо от восприятия. Мир должен пониматься в двух аспектах – как представление и воля. Мир как представление связан с миром феноменов, его существование подразумевает воспринимающий объект. Отсюда знаменитое высказывание Шопенгауэра: «Мир – моя идея». Второй мир – мир как воля, является основанием для мира как представления. Будучи фундаментально иррациональной, воля – это бесцельная энергия, которая объективирует себя на всех уровнях реальности, от неорганического до того, который занимают люди. Воля скрывается за человеческим желанием материального и чувственного удовлетворения, за жестокостью толпы и лицемерием высшего общества, за стремлениями и мотивациями. Это понятие начала XIX века предшествует более позднему «бессознательному» как вместительнице желаний, у которого нет пределов: чем больше нового открывается человеку на пути прогресса, тем больше он желает. «Воля» в цивилизованном человеке говорит громче, заставляет его больше страдать и уставать от неудовлетворённости.

Существованием подобной радикальной дихотомии Шопенгауэр также доказывает ограниченность человеческого знания: реальна только воля, но так как она существует за пределами понимания (разум не всемогущ), непостижимая реальность глубоко мистична.

Шопенгауэр близок к тому, чтобы заявить, что смысл – абсолютно человеческий конструкт, а рацию в его представлении не составляет центр человеческой личности. Философ предчувствует будущее стремление людей намеренно создать над открывшейся им «волей» некий системный порядок, делая этот мир иллюзорно доступным для сознания и постигаемым индивидуальным сознанием как упорядоченное целое. Сама же воля, какой бы хаотичной она ни была, делает мир полным, связывая его на всех уровнях. Достичь этой полноты (постичь её, найти уверенные основания) для нового человека невозможно. Социолог Георг Зиммель (представитель «философии жизни») назвал это «внутренним состоянием» европейца после христианства:

«бессмысленное стремление к цели, которая стала недостижимой».<sup>1</sup> Полнота и ясность, определённая и возможность постановки рациональных целей в рамках человеческого существования невозможны.

Благодаря пророческим высказываниям «Мир как воля и представление», как и сама фигура Шопенгауэра, ближе к концу XIX века стали так популярны, что Франц Хюффер, британский музыковед, в 1873 году основал «Нью Квотерли», журнал, посвящённый философу. К 1880 году Шопенгауэр стал самым известным широкой публике европейским философом после Канта. Генри Эллиенбергер, «историограф психиатрии», в «Открытии бессознательного» приводит многочисленные примеры того, что с 1880-х по конец века пишущие люди были увлечены «шопенгауэровскими темами»: разоблачением скрытого за поверхностью, иллюзорностью феноменов, вырождением и деградацией, которые сопутствуют прогрессу, и «бессознательным».<sup>2</sup>

Томас Манн в эссе, посвящённом Шопенгауэру, указывает на дуалистичность его философии и личности как на характеристику модернистского, а не романтического склада мысли, отмечая в его работах парадоксальное сочетание рационализма Вольтера и мистицизма Якоба Бёме. Именно невообразимое, казалось бы, сочетание несочетаемого, не поддающееся категоризации характеризует новое мышление на рубеже XIX и XX веков. Роль Шопенгауэра, по мнению Т. Манна, заключалась в проверке гуманизма в столкновении с фактами, в распространении просвещения на сферы тёмного и иррационального, в демонстрации глубин, скрывающихся за буржуазной, либеральной и научной картиной мира XIX века.<sup>3</sup>

Действительно, на рубеже веков дух времени не оставляет ни одного твёрдого верования и убеждения, ни одной догмы, ни одного «представления

<sup>1</sup> Wollaeger M. Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism. - Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 1990. – P. 35.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Quinones R.J. Mapping Literary Modernism. - Princeton: Princeton Univ. Press, 2014. – P. 15.

об абстрактной, единой и неизменной истине».<sup>1</sup> Осмысленность человеческих целей в конце XIX века вызывает сомнение, как и осмысленность мира, объявленного текучим и непостоянным. Релятивизм и скептицизм отдельных писателей можно принять за нигилизм; натуралистический эмпиризм соседствует с декадентской изощрённостью.

Сам Конрад, как и Шопенгауэр, также творит в пространстве между эмпиризмом и идеализмом. Он уходит в новое, фантазмагорическое пространство, чтобы в промежутке между любимыми им фактами показать кошмар цивилизованного человека.

---

<sup>1</sup> Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978. – С. 27.

## 2.2. Власть идеи

Живущий и творящий в своём времени Джозеф Конрад устанавливает отношения между собой и читателем с позиции моральной телеологии, то есть, смотря глазами этической целесообразности и говоря на языке колониальных ценностей из классического имперского словаря: главные слова в этом языке – «эффективность», «миссия», «низшие» и «высшие», «технология», «цивилизация». Он использует привычный для каждого читателя культурный код, который составляет западную идентичность того периода.

Однако в конрадовской иррациональной империи – то есть в кошмаре главного героя повести Марлоу – «эффективность» превращается в трату ресурсов, миссия – в экономическую эксплуатацию, в «высших» проступают черты «низших», «технология» выполняет ту же функцию, что и боевое копьё, а цивилизация в столкновении с дикостью едва удерживает собственные позиции. Стройная имперская иерархия инвертируется и рушится: то, что казалось обладающим властью, уступает под натиском других сил.

В «Сердце тьмы» роль очарованных медиа-пропагандой и официальными версиями происходящего выполняют женщины: «То было время, когда обо всей этой чепухе распространялись и устно, и в печати, а славная женщина, наслушавшись таких речей, потеряла голову»<sup>1</sup> и «Она толковала о "миллионах несведущих людей и искоренении ужасных их обычаев» (23). В глазах постороннего, жителя метрополии, герой становится «посланником неба» и «апостолом» (23). Марлоу тут же замечает, что мир, в котором пребывают женщины, нельзя сделать реальным: любое вмешательство реальности приведёт не к изменению, а к разрушению этого мира. Намёк в разговоре с тётушкой на то, что фирма ставит себе цель

<sup>1</sup> Конрад Дж. Сердце тьмы и другие повести / Пер. с англ. А. Кривцовой. – СПб.: Азбука, 1999. – С. 23. Далее ссылки на это издание даются в тексте – И.К.



«собирать барыши», вызывает ответную реплику «по работе и заработок» (23). Сложная просветительская задача, которую ставит перед собой герой, по мнению женщины, требует достойной оплаты. Разные исследователи утверждают, что под «женщиной» Конрад имел в виду Европу, закрывающую глаза на очевидное, или же любого человека, предпочитающего символическую иллюзию ужасу реальности.

Происходящее в Конго на официальном языке империи называли «*mission civilisatrice*»: опека нецивилизованных сообществ, дары в виде научных и культурных достижений цивилизации в обмен на подчинение этих сообществ власти пришедшего к ним западного человека. Насильственный бартер «ресурсы на просвещение» представлялся общественности взаимовыгодным и справедливым. Успех миссии казался предопределённым.

Современница Конрада Мэри Кингсли, которая путешествовала по Конго в 1893-1894 годах, вела записи, полные фактической информации: названий племён, народностей, колоний и поселений, имён управляющих станций. Её дневники содержат сведения о торговле, советы по навигации, рассказы о национальных традициях, описания земель, а также статистическую информацию о результатах миссионерской и научной деятельности: об организованных для населения воскресных и технических школах, ботанической станции, иных цивилизаторских нововведениях и успехах.<sup>1</sup> Однако реальность в «Сердце тьмы» Конрада разительно отличается от свидетельств путешественницы. Из этого богатого перечня, за редким исключением (названия торговых станций «Большой Бассам», «Маленький Попо»), в повести присутствует лишь указание на методы «торговли», иначе – описание дикой экономической эксплуатации. В частности, то, что антагонист Куртц строит в самом «сердце» тьмы во время своей грабительской авантюры, является торговой империей, или империей бизнеса. Конрад также умалчивает о работе христианской миссии (Марлоу

---

<sup>1</sup> McClure J. A. Late Imperial Romance. – London: Verso Books, 1994. – P. 16.

иронично называет торговцев «пилигримами»), о технологическом переустройстве территории, об образовательных проектах. В итоге, идея прогрессивной «миссии», несущей свет цивилизации во всё ещё тёмные миры, в кошмаре Марлоу уже не маскирует экспансию, проводимую ради экономических выгод.

Далее Конрад ставит под сомнение «эффективность». Это понятие тиражировалось течением социал-дарвинизма, обязанным своим развитием трудам Томаса Мальтуса и уже упомянутого Герберта Спенсера. Оно объявляло фаворитами в бесконечной эволюционной борьбе самых сильных и приспособленных индивидов, поскольку служить эффективности могли не все. В тексте ярко показаны жертвы эффективного метода: самым подходящим кандидатом на место начальника станции считается не тот, кто обладает достойным моральным обликом и административной хваткой, а тот, кто ни разу не болел, а также тот, кто поставляет максимальное количество слоновой кости, несмотря на то, что сходит с ума. Компания приветствует служащих, у которых нет «никаких внутренних органов» (40) – ни сердца, ни мозга, она приветствует механизмы и «полых людей». Происходящее в фантазмагии абсурдно, интересы начальников станций мелочны, каждое мероприятие по покорению окружающего мира заканчивается провалом. В «деятельности» колонизаторов отсутствует заявленное движение вперёд. Работа стоит на месте, а ресурсы, в том числе людские, расходуются безоглядно. Дикари, которые в нечеловеческих условиях более не в состоянии выполнять тяжёлую физическую работу, отползают умирать под тень деревьев, где на них не обращают внимания.

«Дикарь» для Марлоу остаётся тайной, принадлежащей области тьмы. В тексте отсутствуют детальные описания культуры колонизируемых земель и народов, нет названий племён, регионов, ни одного имени «негра». «Другой» неизменно определяется относительно центрального для текста «белого человека» и созданных им занятий и обращений – «рулевой»,

«кочегар», «носильщик», «бой», «помощник», «орудие». Несмотря на это, иногда иерархия «высшие» и «низшие» нивелируется через утверждаемую в произведении природную общность всех людей: «...в трепет приводила вас мысль о том, что они – такие же люди, как вы, – мысль об отдаленном вашем родстве с этими дикими и страстными существами» (65). Однажды Марлоу называет негров «друзьями», а потерянного рулевого – «своего рода» товарищем. В целом, он более благосклонен к «дикарю», чем к окружающим его «пилигримам».

Таким образом, происходит разоблачение идей «эффективности», пафоса цивилизаторской «миссии», а также, в какой-то мере, нивелирование иерархии свой-Другой, где Другой занимает подчинённую роль. Разоблачив основные идеологические понятия, созданные имперской культурой, Конрад продолжает разрушать устоявшуюся картину мира. Одно из важнейших развенчаний касается власти языка, с помощью которого империя и цивилизация строят свои мифы. Язык разоблачается как характеризующая мифического «цивилизованного» человека способность к описанию и структурированию реальности, к упорядочиванию и доминированию через слово.

Так, одна из книг, появляющаяся в повести, оказывается загадкой для главного героя – он не в состоянии понять пометки в ней, поскольку они принадлежат носителю другой языковой культуры, «чужому». Вводя в повествование ключ – книгу Тоусэна или Тоуэра (письменное слово не может сообщить, как точно зовут автора) «Исследование некоторых вопросов по навигации» с русским «шифром», Конрад намекает на языковое бессилие цивилизации, на ограниченность языка. В Сердце тьмы отчётливо читается двойственное отношение самого писателя (что подтверждено его письмами) к власти и возможностям языка – если его функцией является показать вещи такими, какие они есть, лишёнными иллюзий, то сам опыт

Марлоу очень скоро вступает в противоречие с этим стремлением, раскрывая языковые ограничения.<sup>1</sup>

Язык является метафорой функционирования упорядочивающей цивилизации. Конго – не только сердце тьмы, но ещё и сердце тишины и диких звуков, где чужой язык является важным элементом империалистского завоевания. Названия, ярлыки, категории приносят порядок в хаос, а назвать что-то – значит завладеть, захватить контроль над сущностью вещи. Тем не менее, как и свет прогресса, который, по собственным утверждениям, несут в Африку европейцы, их язык также оказывается неэффективным. Название, слова, язык оборачиваются фикцией, тьма разговаривает с Марлоу иначе, «голосом» – барабанным ритмом, воем и криками «дикарей». Язык не способен выполнить свою цивилизаторскую миссию, теряя коммуникативную функцию – даже между фамилией «Куртц» («Kurtz» созвучно с «kurz» – «короткий», нем.) и обликом Куртца, необычайно высокого человека, есть очевидное несоответствие.

У Марлоу-нарратора такие же сложности с языком, как и у ступившего на территорию тьмы Марлоу-героя. Языковая (символическая) реальность едва ли связана с тем, что человек стремится сказать. Марлоу с трудом может найти подходящие слова, чтобы передать свой опыт пребывания в Африке: «Мне кажется, что я пытаюсь рассказать вам сон – делаю тщетную попытку, ибо нельзя передать словами ощущение сна...» (50)

Территория Конго на первый взгляд настолько чужда белому европейцу, что не только язык, но и сам способ мышления, который лежит в основе языка, разительно отличен. Так, Марлоу не понимает, почему голодные каннибалы не тронули его и пассажиров. Он приходит к выводу, что существует особая «выдержка» – так он называет это явление на своем языке. Его поражает, что она свойственна каннибалом так же, как и ему. Его логика и знания о том, что такое голод, и до каких пределов действует

---

<sup>1</sup> Wasserman J. Narrative Presence: the Illusion of Language in “Heart of Darkness” // Studies in the Novel. – 1974. – Vol. 6. – No. 3. – P. 327.

«выдержка», пасуют перед наглядным фактом, как и следующие объяснения: «суеверие, отвращение, страх, терпение или какое-то примитивное понятие о чести» (75); ни одно из этих слов не может выдержать проверку его собственным опытом и объяснить загадочное поведение голодных дикарей. «Но факт был налицо – факт ослепляющий, как пена на море, как проблеск неисповедимой тайны». (75)

В то же самое время язык – это одежда цивилизованного человека, граница между тьмой и светом («просвещённым»). Отказаться от языка – как от защиты, или даже от иллюзии – значит открыть себя для постижения тайн, находящихся в сердце тьмы. Но это также влечёт за собой сумасшествие. Пока человек остаётся под символической защитой языка, он вменяем – и Марлоу не собирается «хлопать в ладоши и плясать на берегу» (66). Во время первой и долгожданной встречи с Куртцем Марлоу не слышит, что именно говорит Куртц, как он использует язык – ему доступен только его голос. Он не может понять, сколько «западного человека» осталось в Куртце: «До меня слабо доносился низкий голос. Должно быть, он кричал» (106).

Затем выясняется, что Куртц остаётся человеком не только звучащим, но и говорящим, цивилизованным, более того, он достигает поразительных высот в своей риторике, он сам язык, красноречие, пустое внутри. Его финальный возглас («Ужас! Ужас!») (123) – это языковая манифестация и последний рывок во имя цивилизации, на который у Марлоу тоже есть ответная реплика: «Вот почему я утверждаю, что Куртц был замечательным человеком. Ему было что сказать. Он это сказал» (124).

Однако после смерти Куртца разрушенный было до основания символический порядок начинает восстанавливаться: в «Сердце тьмы» процессы разрушения мифов сменяются процессами их созидания: для построения империи достаточно одной идеи. Первым, кто говорит о том, что идея оправдывает всё, является сам Марлоу: «Искушает ее [цель] только идея...» (13). По итогам своего путешествия он выносит приговор и

сентиментальным идеалистам, которые неизменно искажают идею, и тем, кто действует во имя интересов, скрывающихся за идеей, и варварам, которым идея недоступна.

Но людям, которые всё-таки попали под влияние мысли, полностью выйти из-под её власти невозможно. Подобно тому, как Конрад-писатель, по мысли Э. Саида, оказывается в идеологической ловушке, в той же ловушке оказывается и персонаж его повести, Марлоу. Отказ изгнать из себя «дух» Куртца, то есть готовность лгать об увиденном во имя скомпрометированной идеи – это последняя попытка Марлоу сохранить связность и упорядоченность британской империалистической культуры, в которую он вписан и на основе которой он строит собственную идентичность, защищаясь от дикости. Марлоу отказывается публично передавать своё знание о том, что расстановка сил далека от официально принятой: на самом деле дикость кроется внутри цивилизации.

Колониальный фронт Конго для общественности был самым существенным нарушением порядка в дискурсе того времени, вместилищем бесформенной пустоты, которая угрожала упорядоченности европейской культуры (см. «дебаты по Конго» – до 1897 года). Ложь «наречённой», на которую идёт в конце повести Марлоу, служит воспроизведению имперского порядка, а также позволяет герою избежать выпадения из порядка и остаться во власти символов. «Куртц» в жизни Марлоу предстаёт выдерживаемой им на протяжении всей повести идеологической стратегией: путешествие к нему – это намерение найти твёрдое основание, чтобы успокоиться под властью идеи.

Марлоу самостоятельно назначает Куртца особым, способным человеком, едва услышав о нём. Фантазией, замещающей иррациональную пустоту, «тьму» на месте разрушенного имперского мифа для Марлоу становится не исполнение детской мечты побывать там, куда указала ему карта, а фантазия о Куртце, как о человеке, способном не компрометировать

идеологию. Она сменилась фантазией о верности Куртцу (также часть идеологической стратегии): «...я остался верным Куртцу до конца – и даже после его смерти» (125). Эта верность похожа на верность государству, патриотическую убежденность, присягу государственной идее. Также, одна из причин, по которой именно Куртц становится центральной фигурой в мыслях Марлоу, по мнению исследователя Пакко-Югэ, заключается в том, что Куртц совершает трансгрессию через власть идеологии («он сделал последний шаг, он шагнул за грань» (124-125)), прорыв к неопишному «реальному».<sup>1</sup> Тем самым Куртц приобретает в глазах Марлоу героический ореол и зарабатывает его верность. Он говорит: «В нем [крике Куртца] было утверждение, моральная победа, оплаченная бесчисленными поражениями, гнусными ужасами и гнусным удовлетворением. Но это победа!» (125)

Участие в символическом порядке предполагает собой вынужденный выбор. Выбирая между кошмаром, который представляет Куртц (отсутствие «выдержки», жестокость и жадность) и кошмаром, который воплощают собой управляющий и его команда (коррупция, отсутствие эффективности, манипуляции), Марлоу не выбирает между типами империализма. Он вынужден выбрать Куртца как тот образ, который создал сам до встречи с реальным человеком, как представителя директора Компании, с которой он подписал договор. Поэтому это верность не Куртцу, а воображаемому властному представлению. Он заранее назначил Куртца центральной фигурой, которая способна восстановить иллюзорный порядок на фоне «пустоты» или «тьмы», скрывая действительность.

Верность Марлоу по отношению к Куртцу можно интерпретировать как его решение сохранить за Куртцем статус «замечательного человека»: во-первых, способного колонизатора, обладающего важными знаниями, которые могут сослужить хорошую службу коммерческой кампании в этом регионе (в противоположность неэффективной политике управляющего), планы

---

<sup>1</sup> Romero S. J. Failed Exorcism: Kurtz's Spectral Status and Its Ideological Function in Conrad's "Heart of Darkness" // Atlantis. – 2011. – Vol. 33. – No. 2. – P. 50.

которого были разрушены коррупцией и нечестной игрой, что затеяла Компания. Во-вторых, человека, внёсшего добровольный вклад в работу пропагандистской машинерии (он отдаёт доклад Куртца без последних строк журналисту), в-третьих, заботливого родственника, что оставляет после себя «семейные письма», которые Марлоу отдаёт его кузену. Наконец, человека, намеревавшегося жениться, и Марлоу устраивает его любовной истории настоящую мелодраматическую концовку. Поведение Марлоу говорит о том, что он пытается всеми способами сохранить репутацию Куртца.

Двойственное отношение Марлоу к Куртцу (к нему самому и к его наследию), в котором «тупая злоба» (134) соседствует с восхищением, повторяется и в его противоречивой позиции, что он занимает по отношению к империалистской идеологии. Несмотря на своё неверие в «идею», Марлоу продолжает работать с максимальной эффективностью, объявляя эффективную работу единственным способом спасения от безумия, окружающего его иррационального кошмара. Таким образом, «идея», от которой он отстраняется, запечатлена в самом способе его работы, продолжая властвовать над ним. Он словно бы опровергает империалистские утверждения и заново утверждает этот порядок. Он не верит, но создаёт иллюзию веры с помощью выдуманного им образа. Так, повесть можно интерпретировать и как атаку на империалистскую идеологию, и как её воспроизведение.

Марлоу воздерживается от финального этического жеста и не вступает в открытое противостояние с нарушенным символическим порядком. Так, несмотря на то, что он является свидетелем чудовищных событий, оборотной стороны просветительской миссии (на самом деле, экономической экспансии), Марлоу неспособен прорваться сквозь империалистскую идеологию по-настоящему: то есть, как пишет Э. Саид, допустить существование некой альтернативы такому порядку.<sup>1</sup> Страх перед властью

---

<sup>1</sup> Саид Э. Указ. соч. С. 78.



тмы так силён, что столкнувшись с разрушением идейных опор «рациональной» империи, Марлоу парадоксально создаёт их заново. Его подвиг – это подвиг соответствия.

### 2.3. Власть личности

Время, которое сомневается в целостном и разумном человеке, создаёт нового героя. Художественный мир Конрада отменяет метафизический дух, продолжение которого – с точки зрения романтиков – может ощущать в себе человек. В этом мире человек ощущает, как в нём говорит лишь нечто, похожее на шопенгауэровскую волю, и борется с этим не на жизнь, а на смерть. Описывая настоящее и новую субъектность, к которым Ницше обратился как к «смерти бога», Конрад ставит на место божественной фигуры «замечательного человека» (110). Так, структурообразующим мотивом в «Сердце тьмы» становится мотив богооставленности и поиска или выдвижения замены старому богу.

В «Сердце тьмы» действуют, по крайней мере, три Куртца: тот, который по рассказам других делает успехи в Африке (символ, соответствующий официальным культурным кодам), тот, которого находит Марлоу (реальный Куртц), и тот, которого сам Марлоу заново представляет общественности, Европе, подтверждая её и свои ожидания (снова символический, но созданный заново). Символический Куртц – это проводник официальной идеи «рациональной» империи, победитель, новый человек. Такие герои, посланники центра, в авангарде прогресса защищали цивилизацию от хаоса на её периферии. Они же в реальности могли стать во главе милитаризированных групп, отделившихся от воли «рациональных» империй, подобно реально существовавшему лейтенанту Филлипсу,<sup>1</sup> который самовольно провоцировал военные действия в Бенине, подобно кровавым капитану Вуле и лейтенанту Шануану, которые командовали во время центральноафриканской миссии 1898 года.<sup>2</sup> Так, разница между героическим Стенли из написанной им книги «В дебрях Африки» (1890) и Стенли-героем в исследовании Фокса Бурна «Другая сторона экспедиции по

<sup>1</sup> Линдквист С. Указ. соч. С. 64.

<sup>2</sup> Там же. С. 167.

спасению Эмина Паши» (1891) столь же резка, как между Куртцем в глазах его невесты и «реальным» Куртцем. Тот человек, о котором Марлоу докладывает «наречённой», возвратившись в империю, – это популярная литературная, шире, культурная фикция, дополненная представлениями Марлоу. Созданный культурой образ работал на подавление знания о том, что в повести лишь подразумевается. И только «реальный», сумасшедший Куртц смог вскрыть единую природу механизмов рациональной и иррациональной империи, доведя имперскую логику до абсурда: не «миссионер», а «бог», не «просвещать», а «истреблять», не «их», а «моё». Равным образом «идея» превратилась в «веру», символом веры стала «слоновая кость», а «нацию» стали представлять дикари и Арлекин.

Символический Куртц – это «исключительный человек», проживающий «в глубине страны» и присылающий «...слоновой кости больше, чем все остальные станции, вместе взятые» (34). Он «далеко пойдёт», станет «шишкой среди администраторов», поскольку европейское правление намеревается «его продвинуть» (35). Таково первое описание Куртца, услышанное Марлоу в начале путешествия на одной из станций: в нескольких сухих словах дано идеальное развитие карьеры совершенного дельца без каких-либо выделяющих его среди других характеристик, за исключением потрясающей эффективности. Этот художественный образ, предваряющий знакомство с настоящим Куртцем, напоминает героев многих приключенческих романов того времени: человек, покоривший дикость. Разрыв между символической формулой и реальным Куртцем сокращается в сцене разговора с начальником станции, который заявляет, что мистер Куртц, «лучший его агент, исключительный человек и ценный работник для фирмы» (41), болен. Это первое отступление от идеального, но безликого образа. Затем Марлоу узнаёт, что Куртц – это начальник Внутренней станции, «диковинка», «посланец милосердия, науки, прогресса и черт знает чего еще» (46), что именно его рукой написан портрет зловещей

женщины с горящим факелом в руке. В это время Марлоу представляет себе Куртца на дальней станции не лучше, чем если бы ему сказали, «что там живет ангел или черт» (49). Важным моментом является то, что он уже готов солгать, чтобы чем-то помочь символическому начальнику. Первая часть «Сердца тьмы» завершается размышлениями Марлоу о том, достигнет ли вооружённый моральными принципами Куртц ждущей его вершины. Выдуманные Марлоу и другими «моральные принципы» (56) являются завершающим штрихом к портрету идеального представителя западной цивилизации.

С первых же строк второй части романтически рациональная легенда рассеивается: оказывается, Куртц разорвал почти все связи с правлением, девять месяцев назад прислав первосортную слоновую кость на станцию в последний раз. Его мотивы остаются неясны Марлоу. Он делает предположение, что Куртц «...был просто славным парнем, который бескорыстно заинтересован делом» (58). С этого дня путешествие для Марлоу приобретает одно направление: «...к Куртцу, и только к Куртцу» (64). Загадочный европейский посланник захватывает его воображение. Когда при подходе к Внутренней станции Марлоу решает, что Куртц убит, это оказывается самой разочаровывающей мыслью за всё путешествие. Во второй части он прерывает свой хронологически последовательный рассказ воспоминанием о «замечательном» человеке, которого не может забыть – здесь, наконец, символическое представление превращается в реальное. Только в конце пути, в третьей части, Марлоу по-настоящему встречает Куртца.

Специфическое сумасшествие позволяет «реальному» Куртцу довести имперскую логику до крайней степени выразительности: по словам Марлоу, «ум его был ясен», но «душа его была одержима безумием» (118). Куртц-деятель и герой, используя стратегии, идеи и технологии «рациональной» империи, отделяется от её власти и строит своё собственное государство

торговли и террора. Его успешное отмежевание от цивилизации открывает несколько истин: 1) власть цивилизации не имманентна «цивилизованному» человеку и не распространяется дальше условных границ цивилизации на картах, над человеком властны другие силы; 2) «рациональную» империю строят и возглавляют те же люди, что и «иррациональную», и всякая «рациональная» империя по своей сути иррациональна. Сумасшествие Куртца – это сложный художественный приём, позволяющий рассуждать о власти, а не тривиальная история болезни. Создавая особое поле эксперимента над миром и человеком, Конрад делает этот эксперимент лишь условно психологическим.

Именно с помощью Куртца мы попадаем в зазеркалье власти цивилизации, где головы насажены на пики, где снимаются маски и раскрывается бестелесная, присущая всему и властвующая дикость, не спрятанная под громкими гуманистическими лозунгами. Головы на кольях, которые стоят по периметру дома Куртца – не художественное преувеличение; в любимой газете Конрада, «Сатедей Ревью», 17 декабря 1898 г. описали развлечения капитана Рома, который украсил свой участок отрубленными головами 21 туземца, убитых во время карательной операции в Конго. У церемоний, в ходе которых вожди «пресмыкались» перед Куртцем, и набегов на соседние племена также были свои эквиваленты в современной Конраду действительности. Становится ясно, что у просвещённого мира есть оборотная сторона, которая легко берёт верх. Артуру Шопенгауэру принадлежат следующие строки: «Наш цивилизованный мир... всего лишь великий маскарад. Мы встречаем рыцарей... солдат, врачей, адвокатов, священников, философов, кого мы только не встречаем! Но они не то, что собой представляют: они всего лишь маски, за которыми скрываются, как правило, охотники до денег».<sup>1</sup> Выслушав рассказ Арлекина об обычаях, царящих в «империи Куртца»,

---

<sup>1</sup> Цит. по: Panagopoulos N. The Fiction of Joseph Conrad: The Influence of Schopenhauer and Nietzsche. – Frankfurt am Main: Lang, 1998. – P. 76.

Марлоу отмечает, что «он [Куртц] пресмыкался не хуже любого из дикарей» (104). Так, Конрад вместо того чтобы расположить людей по шкале эволюции, как было официально принято, уравнивает их, словно участников площадного карнавала: его Куртц принадлежит дикости и зависим, как любой варвар, но при этом он управляет людьми.

В отсутствие твёрдых оснований и определённости, «замечательный человек», «универсальный гений» становится новым лидером. Знаменитый философ Александр Кожев, занимавшийся вопросом метафизических оснований власти, обратился к этой ситуации как к установлению власти Вождя взамен власти Отца (обоснованием которой служит абсолютная власть Бога).<sup>1</sup> В этом Кожев видел главную проблему общества и исток властных злоупотреблений, а за ними и тоталитарных режимов. Объявляется, что вождь обладает некой мудростью, предвидением, выходящим за рамки известного и данного, что недоступно толпе. Он может поделиться с толпой своим знанием, если она примет его власть над собой.

Действительно, племя приняло Куртца как своего вождя: он, цивилизованный человек из другого мира, обладающий громоподобным голосом и громогласным оружием («Он пришел к ним и принес с собою гром и молнию...» (100)), путём репрессий в отношении «мятежников», устрашения, глубокого понимания дикости (в чём Марлоу не преуспел) сумел подчинить себе дикарей. В своём памфлете он пишет, что следует презентовать себя дикому человеку как бога, подкрепляя свою власть мощью оружия: «Мы к ним приходим могущественными, словно боги», т.е. «вооружёнными» (89). Совершая набеги на соседние земли при поддержке боготворящих его дикарей, он добывает огромное количество слоновой кости, превратившейся для него, как и для любого другого путешественника-«пилигрима», в фетиш. В компании метод Куртца в его практическом применении был охарактеризован как «нерациональный», в

---

<sup>1</sup> Кожев А. Понятие власти / Пер. с франц. А. Руткевич. – М.: Праксис, 2006. – С. 103-104.

противоположность едва ли рациональным, но санкционированным методам, используемым с одобрения официальных властей. Однако главный недостаток метода, по словам начальника станции, – не поразительная жестокость, а несвоевременность: «...время для энергичных выступлений еще не пришло» (109). Риторика силы Куртца повторяет риторику силы любой настоящей империи. В удалённой от империи колонии приветствуется апелляция к силе, если того требует момент.

Во многих отношениях Куртц напоминает «сверхчеловека»– того, кто освободил себя от рамок старой этики, и подчиняется только тем законам, который сам же себе и подарил: «...я [Марлоу] имел дело с человеком, который ничего не признавал» и «Не было ничего выше или ниже его [Куртца] – и я это знал» (117). Он отказывается не только от внутренних границ, но и от внешних. Этот самопровозглашённый бог Конго крайне эгоистичен. В мире, где отрицается метафизическое происхождение морального закона, а прежде всего, сам моральный закон, и может возникнуть Куртц, а от Куртца недалеко до абсолютной анархии, власти беспорядка или тоталитаризма. Мотив богооставленности плавно переходит в сюжет выдвижения нового бога, а затем заканчивается развенчанием новых богов, а именно – развенчанием человека. Конрада интересуют не божественные эманации, а социальное зло.

Куртц напрямую сообщается с волей, иррациональной стороной мира: это подчёркивает его увлечение искусством. Он является не столько торговым деятелем или управляющим, сколько поэтом, музыкантом, художником, журналистом, превосходным оратором, иначе «гением», о котором писал Шопенгауэр. Документы, которые Куртц оставил после смерти, не касались «проблем коммерческих или административных» (126), а его пламенный альтруистический памфлет "Искоренение обычаев дикарей" был отвергнут практичным представителем фирмы, но привлёк журналиста, ценящего экстремистские взгляды. Исследователями делались

предположения, что Куртц, герой с немецкой фамилией, отчасти списан с самого Шопенгауэра. Но Шопенгауэр не творил кровавых бесчинств в Африке: в этом были замечены капитан Л. Ром, Г. М. Стенли, уже упомянутые Филлипс, Вуле, Шануан и многие другие. Вернее будет, если мы предположим, что мифологизированная фигура философа отчасти совпадает с той идеальной «формой», которую принимает для Конрада художественный образ харизматического идейного лидера, в котором одновременно уживаются рациональные и мистические черты.

Жизнетворчество Шопенгауэра, его гениальность и помешательство, вдохновили многих – о философе писал Фердинанд Брюнетьер (1890), ему посвящена глава в книге Чезаре Ломброзо «Гениальный человек» (1891); Макс Нордау в «Вырождении» (1895), критикуя «дегенеративное искусство», обвинял Шопенгауэра в том, что тот стал названным отцом для целого поколения «сумасшедших» конца XIX века.<sup>1</sup> Английская публика знала о личности Шопенгауэра и по исследованиям шотландского учёного Уильяма Уоллэса, который составил короткую биографию «Жизнь Артура Шопенгауэра» (1890). Её также называют одной из повлиявших на Джозефа Конрада книг. У Уоллэса Шопенгауэр предстаёт отцом скептицизма, современной («modern») «семьи», объединившей под своей эгидой космополитов, отчуждённых от общества людей и одиночек; монистом, исследователем как «действительной сути вещей» («heart of matter»), так и «бесконечных глубин зла в человеческом сердце». Именно Уоллэс собрал для британской аудитории множественные сведения о жизни Шопенгауэра, создал в книге некий мифический образ философа, привёл примеры его ярких поступков, а также его поздних мономании и сумасшествия.

По Уоллэсу, Шопенгауэр – человек, который испытал на себе мощное влияние европейской культуры, побывал во многих европейских странах, но выбрал для себя изоляцию, став «неофициальным миссионером» и «голосом,

---

<sup>1</sup> Knowles O. "Who's Afraid of Arthur Schopenhauer?": A New Context for Conrad's Heart of Darkness. // Nineteenth-Century Literature. – 1994. – Vol. 49. – No.1. – P. 76.



звучащим в дикости».<sup>1</sup> Марлоу также заявляет, что «вся Европа участвовала в создании Куртца».

Уоллэс акцентирует внимание на потрясающем и в то же время разрушительном красноречии философа, на харизме, позволявшей ему стать лидером в группе людей. Отличительной чертой его красноречия был длинный монолог, который, вкупе с его полемическим талантом, захватывал слушателей, в конце концов, обращая многих из них в «апостолов и евангелистов» учения. Благодаря своему громкому голосу и авторитарной манере речи Шопенгауэр получил прозвище «Jupiter tonans» – «звучащий Юпитер».<sup>2</sup> То же сравнение, правда, в ироничном ключе, используется и для характеристики Куртца: «два карабина, винтовка, револьвер – громовые стрелы этого жалкого Юпитера» (106). Кроме того, Марлоу сообщает своим слушателям на борту «Нелли» о «великолепных монологах Куртца» (104), а также передаёт слова Арлекина: «С этим человеком не разговаривают – его слушают!» (95)

Как и Куртц, который считает, что исполнению его «великих дел» мешают некие «негодяи и дураки», «мелкие торгаши» (117), на закате жизни Шопенгауэр считал, что существует некий заговор, направленный на то, чтобы похоронить его в тишине или заточить в подземельях. Ещё одна поразительная аналогия просматривается в том факте, что официальный биограф Шопенгауэра, доктор Гвинер, получив последние исповедальные записки философа, счёл их неподходящими для публикации, назвав их «грязными излияниями сердца».<sup>3</sup> Похожий сюжетный ход есть и в «Сердце тьмы», где Марлоу решает не тиражировать доклад Куртца вместе с вошедшей туда искренней припиской «Истребляйте всех скотов!» и отрывает её от основного текста.

---

<sup>1</sup> Knowles O. Op. cit. P. 89.

<sup>2</sup> Ibid. P. 90.

<sup>3</sup> Ibid. P. 92.

О Шопенгауэре писал и Ги де Мопассан, посвятив ему короткий текст «У смертного одра» (1883). Конрад был очень хорошо знаком с творчеством Мопассана; более того, этот рассказ имеет такую же рамочную конструкцию, что и более поздняя повесть Конрада, а также содержит ставшую привычной в связи с фигурой философа «эмблематику»: страшная улыбка, худоба и сухость, властность, сходство с дьяволом. В рассказе идёт речь о том, что наследие философа даже после смерти тяготеет над его «учениками»: и будучи мёртвым, он не может умереть – в процессе разложения его челюсть вдруг выпадает изо рта и лежит «разинутая, как для укуса» перед взорами его последователей. Он ужасающе телесен и бестелесен, смертен и бессмертен. В «Сердце Тьмы» Марлоу отмечает, что для Арлекина его учитель не способен умереть: «Я подозревал, что он считает мистера Куртца одним из бессмертных» (111). Арлекин, в отличие от Марлоу, принимает субординацию относительно настоящего, а не «символического» Куртца, так же, как это делают и подчинённые ему племена.

Чем ближе Марлоу оказывается к настоящему Куртцу, тем более, как ни парадоксально, символически нагруженным становится его и так поэтичное повествование, поскольку действительность (т.е. скрытое за привычными кодами) невозможно описать конвенциональными языковыми формами. Куртц телесен, как «вырытый из земли труп» (86), поскольку принадлежит природе, и «оторван от земли» (117), словно дух, обречённый преследовать своих учеников даже после смерти, поскольку принадлежит идее. Он и мертвец, и один из высших «демонов той страны» (87). Позднее Марлоу акцентирует своё внимание не только на худобе, бледности и прозрачности Куртца, его схожести с тенью и с самой смертью, но и на другой детали: «...он прожорливо открывал рот, словно хотел проглотить всю землю и всех людей» (129) или «словно хотел проглотить воздух и всех людей» (106). Подобная беспредельность и всеохватность (равно как и сходство со смертью и костью) раскрывают Куртца как отражение воли

(тьмы). Так, образными доминантами для изображения личности, обладающей властью, становятся «призрачность» и «прожорливость». «Лидер» для Конрада является проводником и распространителем идеи и/или воли, и в этом проводнике искажаются их проявления. В Куртце «идея» под действием воли исказилась до безоглядной «веры» («он мог себя убедить в чём угодно» (127)), мегало- и мономании. Между жадой слоновой кости и вооружёнными набегами на соседние племена, чтобы получить эту кость, не остаётся никакой рациональной преграды, только искренняя вера.

Отличительными чертами конрадовского «лидера» являются дуализм личности, магнетизм, эгоизм и нарциссизм, одиночество, мономаниакальность, красноречие, мотив внутренней борьбы и поражения в ней. В этом перечне дуализм является основополагающей характеристикой: Куртц выступает самым ярким примером «одичавшего» цивилизованного человека и его личностных антиномий.

Как только Куртц, как главная фигура, теряет чувство общности с другими людьми, замыкаясь в неконтактном одиночестве, основной угрозой его существованию становится он сам. Его безрассудное противопоставление себя миру не может закончиться ничем иным, как поражением. И с потерей самоконтроля (этической «выдержки») он становится беззащитным по отношению к более сильной и властной вселенной (природе), которая использует свой разрушительный потенциал, чтобы подавить его амбиции.

Куртц умирает, сражаясь с нематериальным и неуловимым конструктом. Он борется с властью идеи, потому что требует себе столько же власти, однако, отделившись от рациональной империи, сразу же попадает под власть воли. Памфлет Куртца, который изначально полностью соответствовал «миссионерской» риторике, искажается написанным через большой промежуток времени постскриптумом, через который человеческая дикость наконец-то заявляет о себе. Власть, которую репрезентирует герой,

из созидательного стремления «цивилизовать» и организовывать новые «развитые» общества переходит к разрушению.

Куртц – герой почти экзистенциальный. На мгновение Марлоу предпочитает прямолинейность колев с нанизанными на них головами лицемерной политике Компании. Куртц утверждает автономность индивидуальной воли, отвергая социальные и культурные соглашения, или конвенции, поскольку те уже потеряли связь с жизнью, а значит, свою ценность в мире, лишённом бога и твёрдых оснований. Через тренировку воли, заявляет он, можно добиться «власти неограниченной и благотворной». Но независимо от слов и поведения Куртца, повесть намекает, что в её пространстве существует моральный закон, объединяющий всех людей в равной степени – и он проистекает из смертности, разделяемой всеми. Как может закончиться Куртц, всеевропейский человек, так может закончиться и вся Европа. Европейская цивилизация ещё никогда не была так неустойчива, как при встрече со своими истоками.

## 2.4. Власть природы

Природа явственно заявляет о своей власти над человеком, потому что у неё и человека одно основание. По Шопенгауэру та сила, что лежит за всеми явлениями мира – «воля»; по Конраду это, скорее, «тьма»; эти силы не разумны, и не моральны, они находятся за пределами этической системы, и поэтому, вторгаясь в неё, выглядят подрывающими этические нормы. Тьма неопределима, трансцендентальна; мир существует благодаря «повторяющейся, монотонной силе».<sup>1</sup> Осознание присутствия этой властной силы позволяет понять мир, но в то же самое время отрывает человека от мира, что видно на примере Куртца.

Конрад не скупился на комплименты природе: «Известно, что никакая демонстрация человеческих достоинств – храбрости, смелости, стойкости, верности – ни разу не тронула её безответственное осознание собственной власти».<sup>2</sup> Враждебность природы, стремящейся сокрушить человека в одних произведениях писателя, сменялась её равнодушием в других. Власть конрадовской природы проистекает из её невозможности сочувствовать человеку и превращается в деспотию. Море, которое знал Конрад, не просто жестоко – а безразлично. В «Сердце тьмы» на смену морю приходят река и джунгли.

Поскольку природа в кошмаре Марлоу репрезентирует непостижимую действительность, которая скрывается за «символическим» – культурным, политическим, социальным, за знаками, принятыми цивилизацией, – человеческому языку сложно вместить её в слова. У западного человека, который по-настоящему повстречался с природой и тьмой, в арсенале остаётся только возглас «ужас!». Речь Марлоу в рассказах о смутных, ускользающих от понимания пейзажах достигает максимальной образности, напряжённости и, вместе с тем, импрессионистичности. К давно забытой

<sup>1</sup> Panagopoulos N. Op. cit. P. 17.

<sup>2</sup> Цит. по: Seltzer L. The Vision of Melville and Conrad: A Comparative Study. – Athens: Ohio Univ. Press, 1970. – P. 19.

правде о человеке можно приблизиться только с помощью языка, на котором писали символисты.

Подчёркивая общее основание для природы и человека, а также одновременно её связь с «Другими», Конрад устами Марлоу наделяет природу антропоморфными чертами. Его «темноликий и задумчивый» (105) лес (или «немая глушь» (42)) враждебно молчит, нашёптывает, выжидает, угрожает, преграждает путь, корчится «в бессильном отчаянии» (26), и Марлоу безуспешно ждёт от него ответа. У леса есть «клик», «сердце» и прошлое, но нет языка.

У реки Темзы тоже есть прошлое, вошедшее в историю: по ней ходили «Золотая лань» сэра Фрэнсиса Дрейка, «Эреб» и «Ужас» сэра Джона Франклина, рыцари, бродяги морей с мечами и факелами, люди, стремившиеся к завоеваниям. Несмотря на бравурное вступление, празднующее достижения человечества, в конце повести река и яхта «Нелли» вместе с Марлоу, рассказчиком, адвокатом, директором и бухгалтером полностью погружаются во мрак. Освоенный цивилизацией тракт, по которому ходили военные и торговые корабли, вдруг показывает свою враждебность и отчуждённость: находясь в самом центре империи, человек тонет во тьме. Он не выше природы, а всего лишь её часть. В одном из своих размышлений Марлоу прямо называет людей из «экспедиции Эльдорадо» менее ценными животными, чем вьючные ослы.

Конрад стоит на позиции, общей для постспенсеровской эпохи, что внутри человека находится не метафизическая душа, а слепая естественная сила, конечная цель которой – поддерживать человека в жизни любой ценой. Развращённые дикостью, в которую они попадают, не сдерживаемые административными или религиозными институтами, люди ставят в центр вселенной самих себя и свои выгоды. То, что даёт преимущество для выживания в подобной ситуации, – как раз таки отсутствие морали и саморефлексии, максимальная синхронизация с природой. Символический

имперский миф о механическом, экономическом, военном, более того, моральном превосходстве цивилизованного человека над дикостью разбивается об упрямые факты. Потому максимально «эффективным» в Конго оказывается чудовищное предприятие империи Куртца по изъятию слоновой кости: оно наиболее соответствует «духу» места и времени.

Параллелизм в описании тьмы, накрывающей Лондон, и тьмы Конго не случаен: в повести предполагается, что силы цивилизации и прогресса не только слабее, чем природная «тьма», которую они пытаются победить, но и что в самом импульсе цивилизации может быть скрыта та самая инстинктивная сила, против которой борется цивилизация. Строгое официальное разделение на зоны «порядка» и «хаоса» не соответствует реальности: порядок всего лишь надстроен над тьмой и подпитывается хаосом. Власть переносится в сферу иррационального, непознаваемого и тёмного, от идеи к вере, от политиков к вождям. Конрад утверждает, что в самом триумфе гуманитарной идеи присутствует неукротимая угроза смерти, и действительно – аборигены Конго, исконные жители, уничтожаются в процессе «улучшения» качества их жизни и усмирения дикости, которая их окружает. Настоящая идея империализма и колониализма выражена ультимативным постскриптумом к докладу Куртца – «Истребляйте всех скотов!» (89). Изменения, которые несёт с собой цивилизация, насильственны, искусственны и неэффективны.

Конго – это тёмное художественное пространство, внутри которого разваливаются все социальные институты, и где люди максимально обособляются друг от друга: каждый сталкивается с природой в одиночестве, и высшая степень одиночества связана с героем Куртца. Европейцы гораздо слабее и хуже приспособлены к той обстановке, в которой они оказались – они быстро теряют силу, которую раньше поддерживали привычные символы, и над ними начинает властвовать чужая воля, природная. Человек, который давно оторвался от природы и рассматривает её лишь как ресурс для

процветания метрополии, имеет ровно столько же шансов её впечатлить, сколько изменений на скалистом рельефе производит его бесполезный взрыв: «Раздался заглушенный гул, удар сотряс землю, облако дыма поднялось над утесом, и тем дело и кончилось. Вид скалы нимало не изменился». (28)

Обстреливая лес из шестидюймовых орудий, колонизатор ничуть не трансформирует ландшафт: «слабо просвистел маленький снаряд и... ничего не случилось. Ничего и не могло случиться» (26). Несмотря на то, что именно благодаря техническому прогрессу и современному оружию в реальности западный человек в процессе экспансии одерживал победу за победой (например, в битве при Омдурмане 1898 года огромная, численно превосходящая британцев суданская армия была уничтожена, не сумев подойти к неприятелю даже на расстояние выстрела), в тексте западная техника оказывается эффективной только в руках «экстремиста» Куртца. Конрад оставляет по всей повести след оружия, так называемый «инструментарий империализма», – корабельные пушки, дробовики, крупнокалиберное ружьё, карабин, винчестер и винтовки Мартини-Генри. Однако ничто из перечисленного не наносит природе вреда.

Цивилизованный человек, вооружённый техническим инвентарём, всё равно не может подчинить себе природу (хаос); к тому же, его собственное положение весьма неустойчиво: в мире, где нет ничего ограничивающего, человек показывает свою настоящую суть. Действия, которые предпринимают колонизаторы на месте, иллюстрируют, что европейское общество скрывает собственную, часто бесцельную жестокость, которая здесь выходит наружу. Надстроенная над обществом мораль противостоит природе, эгоистичной по своей сути, и подавляется ею. Чем дальше Марлоу пробирается в сердце тьмы, тем яснее ему становится, что рациональные, этические и лингвистические инструменты в этой ситуации просто не действуют: «Принципы? Принципы не помогут. Это – оболочка, тряпки, которые слетят при первой же встряске» (66).



Чтобы бороться с властью природы, нужно примерно представлять, с чем ты борешься – путь Марлоу начинается с детского любопытства и заканчивается неизбежным поиском, в ходе которого выясняется, что «понять» можно лишь силой воображения. Между волей к знанию и волей к власти зияние не велико – по Мишелю Фуко знание пусть и не приравнивается к власти, но они тесно и неоднозначно связаны – не детерминированы, но и не мыслимы друг без друга. Марлоу хочет разгадать загадку белой змеи: однако желание завладеть природой с помощью знания грозит ему потерей собственной личности, как это произошло с Куртцем. Марлоу – продукт эпохи скептицизма. Услышав о Куртце, он надеется найти что-то более искреннее и истинное, чем мифы его собственной культуры. Он подслушивает разговор начальника станции и его племянника, где последний цитирует Куртца: "Каждая станция должна быть как бы маяком на пути, который ведет к прогрессу; это не только центр торговли, но и центр гуманности, усовершенствования, просвещения" (59). В путешествии к Куртцу он ищет уже не смутную тайну белой реки, а жизненные смыслы, которые постоянно ускользают от него. Мифы о благородных миссионерах и дикарях, о дарующей кров природе разоблачаются, но реальность не становится от этого менее суггестивной – дикость заманивает Марлоу всё дальше и начинает предупреждать, что поиск знания в темноте – опасное дело.

Природа скрывает от тех природных существ, которые хотят её завоевать, что связь между ней и этими существами глубока и интимна, и что в отличие от неё, эти существа конечны, иначе – смертны; и хотя бы в этом смысле они никогда её не победят. В тексте рассыпаны метафоры, образы, символы, объединённые темой власти смерти над человеческим существом, культурой и темой вечности природы на фоне смерти: скелет предшественника Марлоу в тексте дублируется скелетами вагонетки и

парохода, которые были созданы человеком. Запах разложившегося мяса повторяется в запахе первобытной грязи, гниения, привкусе смерти.

Путешествие Марлоу смертельно опасно и откровенно, оно раскладывает перед ним столько неприглядных истин, что он, словно человек с позитивистским мышлением, отбрасывает метафизику и пытается вцепиться в плоский и безличный факт. Он узнаёт, что смерть властна над всем – и над его телом, и над духом, поэтому единственный приём, которым он может держать себя за границей тьмы – это скользить взглядом по поверхности вещей, иронично комментировать каждое наблюдаемое им безумное и бессмысленное действие. Тем не менее, несмотря на все старания, другой объективно существующий непреложный факт – отвратительный запах разложившегося мяса гиппопотама – преследует его повсюду.

Марлоу пытается поверить в прогресс, забыть в работе на благо Компании, но сначала безуспешно: ему нужны определённые детали, чтобы починить пароход и плыть дальше, словно работающий пароход может его спасти. Вместо заклёпок ему доставляют множество совершенно ненужных товаров, привозят на осле, вступая на территорию станции, словно в Иерусалим, что является ещё одним перевернутым культурным мифом, – опора на прогресс и материальное также подводит Марлоу. Природное же остаётся неизменно сильным. Однако Марлоу всё равно продолжает метафорически бороться за цивилизацию, за саму Европу. Он фактически верен не «символическому» Куртцу, не обнаруженному природному ядру любой империи, а своему выработанному внутри рациональной империи «кодексу» и двусмысленной цивилизации – спасительность иллюзий оказывается важнее неприглядности истин. Даже обесцененный цивилизацией дикарь оказывается для него дороже, чем «замечательный человек»: «...он что-то делал, он правил рулем. В течение многих дней он стоял за моей спиной – мой помощник, мое орудие. Это было своего рода товарищество» (90). Марлоу частично уходит из-под природного гнета

с помощью кодекса и долга. Вглядевшись в хаос, он не впускает его в себя, как Куртц, а отходит в сторону.

## Заключение

В обращении к теме власти оба автора конструируют многоуровневые художественные миры с учётом складывающейся вокруг них реальной общественно-политической, культурной ситуации: Мелвилл строит модель корабля-государства и корабля-мира, Конрад описывает путешествие парохода по колониальным речным водам, т.е. авторы создают пространства, заведомо идеологически «заряженные». При этом Мелвилл в соответствии со своим поэтическим методом – органикой умозрительного и эмпирического – для выхода на метафизический уровень активно задействует социальный уровень организации пространства (профессиональная иерархия флота) и проверяет национальные идеи и мифы в рамках социальной иерархии: демократическое братство в лице команды против власти индивидуальной воли в лице капитана. В итоге, братство терпит поражение. Конрад же, также творящий в промежутке между эмпирическим и идеальным, даже на поверхности не создаёт социально-профессионального стройного сообщества. Напротив, герои его повести являются ещё большими «изоляционистами», чем герои Мелвилла: единственное, что их объединяет, – это не официальная идея несения блага цивилизации в примитивные общества, а жажда материальных благ. Однако общим остаётся следующий момент: в идеологически значимом пространстве Конрад и Мелвилл разрушают основные идеологические/национальные мифы, существовавшие во времена их творчества в статусе официальных установок и впоследствии поставленные под сомнение, что делает писателей в глазах многих, с одной стороны, «профетическими», с другой – «скептическими» авторами.

Для Мелвилла предметами творческого осмысления выступают изводы «американского мифа», продолжающаяся экспансия и оптимистическое «ожидание»; он подвергает скептическому анализу и стороннюю критику современного ему мироустройства (трансцендентализм), то есть самую романтическую мысль. Отобранные Конрадом мифы сосредоточены на

субъекте и связаны с социально-экономической стороной жизни: «mission civilisatrice», миф об эффективности, миф о героях цивилизации и цивилизованном человеке в частности.

Вокруг фигур, репрезентирующих в повествованиях власть, – Ахава и Куртца – развёртывается следующий мотив: противопоставление личности миру. В случае с Ахавом он реализуется в виде романтического мотива богоборчества, в случае с Куртцем – в форме сюжета богооставленности, причём на место ушедшего властного бога Куртц ставит себя (вождя, царя). Примечательно, что в «Моби Дике» Мелвилл также балансирует на грани между богоборчеством и богооставленностью (отсутствием во вселенной бога и божественного промысла), что делает фигуру Ахава более устрашающей, а судьбу «Пекода» тем более трагичной, поскольку никакое «божественное» вмешательство не может повлиять на движущийся к финальной точке сюжет. Оба автора данным противопоставлением актуализируют проблему цели и средств её достижения: идеал (идея) конфликтует с ложным путём его осуществления.

Образы героев Ахава и Куртца вдохновлены и творческими задачами авторов, и другими фикциональными героями или формулами создания фикциональных героев, а также реальными историческими личностями и мифами вокруг них, что, опять же, свидетельствует о внимании обоих писателей к современным им общественно-политическим событиям и к лежащим в их основе закономерностям иного уровня. Ахав – романтический (безумный) титан, исключительная личность, Куртц – постромантический безумец, который лишь в начале повествования напоминает героических личностей популярных авантурных повестей. Они созданы по разным эстетическим формулам, однако, в них присутствуют общие доминанты – красноречие, эгоизм и нарциссизм, специфичное сумасшествие, магнетизм. С помощью художественного образа Ахава Мелвилл выражает недоверие к

индивидуализму («доверию к себе»), Конрад же на образе Куртца показывает своё принципиальное недоверие к идеализму.

При участии этих художественных образов писатели исследуют амбивалентный характер власти: она созидательна, но прежде всего репрессивна; репрессивная сторона власти чаще всего легитимируется сакрализацией («бог» Куртц и Ахав, вставший на одну ступень с высшими силами). Мелвилл и Конрад в своих произведениях раскрывают власть с многих сторон, и прежде всего освещают процесс «разворачивания» – перехода в руках личностей творческой энергии власти в рестриктивную, подавляющую, разрушающую.

При рассмотрении отношений человека и вселенной оба автора делают власть природы над личностью почти безусловной. Если природа Мелвилла двойственна, добра и зла по отношению к человеку одновременно, а в целом могущественна и безразлична, то природа Конрада откровенно враждебна и подавляет личность. В обращении к конфликту природа-человек философский подтекст в романе Мелвилла приближается к шопенгауэровским взглядам; труды Шопенгауэра также были основным философским стимулом в творчестве Конрада, что прекрасно иллюстрируется образом природы в «Сердце тьмы».

Авторы, перенося конфликты из реального пространства в художественное, подходят к ним сходным образом. Гарри Левин в книге «Сила тьмы» пишет, что «к политике, и к экономике Мелвилл подходит с позиции этики»<sup>1</sup>, Конрад также помещает рассматриваемые им конфликты в сферу нравственности.

Разница в эстетических позициях и мировоззрениях обоих авторов, а также в современной им культурно-исторической ситуации определяет следующие частные различия в их обращении к теме власти: вера во власть слова (Мелвилл) против отрицания власти слова (Конрад), внимание к

---

<sup>1</sup> Levin H. The power of blackness: Hawthorne, Poe, Melville. — Chicago: Ohio university press, 1980. — P. 213.

Другому в составе многонационального государства (Мелвилл) против отстранения от Другого в составе колонии, над которой государство реализует свою власть (Конрад), попытка выхода за любую властную идеологию на метафизический уровень (Мелвилл) против разрушения идеологии и нового её утверждения, замыкания в ней (Конрад).

В итоге, Конрад в «Сердце тьмы» травестирует идею империи и художественный комплекс образов и идей, связанных с властью в рамках империалистской парадигмы, что создаёт социальный акцент в теме власти. На месте рациональной империи он создаёт её «иррациональный» вариант, лишённый опор морали. Мелвилл же пытается проникнуть за производные социальных установок на уровень фундаментальных закономерностей бытия, создавая повествование-катастрофу – делая в теме власти метафизический акцент.

## Список использованной литературы

1. *Conrad J.* Heart of Darkness. – Penguin UK, 2007. – 192 p.
2. *Конрад Дж.* Сердце тьмы и другие повести / Пер. с англ. А. Кравцовой – СПб.: Азбука, 1999. – 343 с.
3. *Melville H.* Moby-Dick. – New York: Bantam Classics, 1981. – 704 p.
4. *Мелвилл Г.* Моби Дик, или Белый Кит / Пер. с англ. И.Г. Бернштейн. – СПб.: Азбука, 2013. – 704 с.
5. *Мопассан Ги.* Полное собрание сочинений в двенадцати томах / Пер. с франц. Е. Гунст, Н. Соколовой, Н. Гарвея и др. – Т. 10. – М.: Правда, 1958. — 546 с.
6. *Achebe C.* An image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness // Heart of Darkness, An Authoritative Text, Background and Sources Criticism / Ed. Kimbrough R. – London: W. W Norton and Co., 1988. – P. 251–261.
7. *Adelman G.* Heart of Darkness: Search for the Unconscious. – Boston: Twayne, 1987. – 115 p.
8. *Alkon G.* Freedom and Integral Will: The Abandonment of Sovereign Power in Emerson, Melville, and Agamben [Электронный ресурс] // Telos. – 2010. – Vol. 2010. – No. 152. – P. 127-144. URL: <http://journal.telospress.com/content/2010/152/127.short> (дата обращения: 07.03.16)
9. *Ambrosini R.* Conrad's Fiction as Critical Discourse. – Cambridge: Cambridge Univ. press, 1991. – 253 p.
10. *Atkinson W.* Bound in "Blackwood's": The Imperialism of "The Heart of Darkness" in Its Immediate Context. Hofstra University // Twentieth Century Literature. – 2004. – Vol. 50. – No. 4. – P. 368-393.



11. *Belgion M.* Heterodoxy on Moby Dick. The Johns Hopkins Univ. Press // The Sewanee Review. – 1947. – Vol. 55. – No. 1. P. 108-125.
12. *Benson D.R.* "Heart of Darkness": The Grounds of Civilization in an Alien Universe. // Texas Studies in Literature and Language. – 1966. – Vol. 7. – No. 4. – P. 339-347.
13. *Bernard F.V.* The Question of Race in Moby-Dick. // The Massachusetts Review. – 2002. – Vol. 43. – No. 3. – P. 384-404.
14. *Bernstein J.* Pacifism and Rebellion in the Writings of Herman Melville. – London: Mouton and Co, 1964. – 232 p.
15. *Blumental R.* Herman Melville's Politics of Imperialism: Colonizing and De-Colonizing Spaces of Ethnicity [Электронный ресурс] // Vanderbilt University Undergraduate Research Journal. – 2006. – Vol. 2. URL: <http://vurj.vanderbilt.edu/index.php/vurj/article/view/2745> (дата обращения: 23.02.16)
16. *Bohlmann O.* Conrad's Existentialism. – New York: St Martin's press, 1991. – 234 p.
17. *Boswell J.* Herman Melville and the Critics: A checklist of criticism, 1900-1978. – New-York-Metuchen-London: Scarecrow press, 1981. – 247 p.
18. *Bowen M.* The long encounter. Self and Experience of Herman Melville. – Chicago: Univ. of Chicago press, 1960. – 282 p.
19. *Boyle T.E.* Symbol and Meaning in the Fiction of Joseph Conrad. – London: Mouton and Co, 1965. – 245 p.
20. *Brown T.C.* Cultural Psychosis on the Frontier: the Work of Darkness in Joseph Conrad's "Heart of Darkness" // Studies in the Novel. – 2000. – Vol. 32. – No. 1. – P. 14-28.
21. *Bryant J.* Melville Cosmopolite: The Future of the Melville Text. // Leviathan. – 2009. – Vol.11. – No. 1. – P. 119-132.
22. *Bryant J.* Rewriting "Moby-Dick": Politics, Textual Identity, and the Revision Narrative. // PMLA. – 2010. – Vol. 125. – No. 4. – P.1043-1060.
23. *Chose R.* (Ed.) Melville. A Collection of Critical Essays. – New York: Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1962. – 168 p.

24. *Clark M.J.* Blending Cadences: Rhythm and Structure in "Moby-Dick" // *Studies in the Novel*. – 1976. – Vol. 8. – No. 2. – P.158-171.
25. *Clendinnen I.* Preempting Postcolonial Critique: Europeans in the Heart of Darkness // *Common Knowledge*, 2004. – Vol. 13. – No. 1. – P. 1-17.
26. *Davies L.* Uncanny Conrad: Home, Exile, Memory, and Communion with the Dead. // *Leviathan*, 2009. – Vol. 11. – No. 1. – P.105-117.
27. *Davis M.B., Gilman W.H.* (Eds.) *The Letters of Herman Melville*. – New Haven: Yale univ. press, 1965. – 398 p.
28. *Domelen V. J. E.* In the Beginning Was the Word, or Awful Eloquence and Right Expression in Conrad. // *The South Central Bulletin*. – 1970. – Vol. 30. – No. 4. – P. 228-231.
29. *Durer C.S.* Moby-Dick and Nazi Propagandistic Techniques // *The Midwest Quarterly*. – 1990. – Vol. 31. – No. 4. – P. 449-468.
30. *Durer C.S.* Mocking the "Grand Programme": Irony and after in "Moby Dick". // *Rocky Mountain Review of Language and Literature*. – 1982. – Vol. 36. – No 4. – P. 249-258.
31. *Edwards B.* Playful Learning: Melville's Artful Art in "Moby-Dick" // *Australasian Journal of American Studies*. – 2006. – Vol. 25. – P.1-13.
32. *Firchow P.E.* Envisioning Africa: Racism and Imperialism in Conrad's Heart of Darkness. – Lexington: Kentucky Univ. Press, 2000. – 258 p.
33. *Franklin H.B.* *The Wake of Gods. Melville's Mythology*. – Stanford: Stanford Univ. press, 1996. – 236 p.
34. *Fredricks N.* *Melville's Art of Democracy*. – Athens: Univ. of Georgia Press, 1995. – 155 p.
35. *Garnett E.* (Ed.) *Letters from Conrad: 1895 to 1924*. Bloomsbury: Nonesuch press, 1928. – 336 P.
36. *Gehlawat M.* The Aesthetics of Whiteness: Melville's Moby-Dick and the Paintings of Robert Ryman // *An Interdisciplinary Journal*. – 2005. – Vol. 88. – No. 3/4. – P. 371-391.
37. *Gillespiel M. A.* *The Theological Origins of Modernity*. – Chicago: Univ. Of Chicago Press, 2008. – 386 p.

38. *Gilroy P.* *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line.* – Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2000. – 406 p.
39. *Griffith J.W.* *Joseph Conrad and the Anthropological dilemma “Bewildered traveller”.* – Oxford: Clarendon press, 1999. – 248 p.
40. *Guetti J.J.* *The limits of metaphor. A study of Melville, Conrad, and Faulkner.* – Ithaca: Cornell Univ. press, 1967. – 196 p.
41. *Gurko L.* *Joseph Conrad: Giant in Exile.* – New York: Macmillan, 1962. – 258 p.
42. *Harkness B.* (Ed.) *Conrad’s Heart of Darkness and the Critics.* – San-Francisco: Wadsworth, 1960. – 176 p.
43. *Hawkins H.* *Conrad's Critique of Imperialism in Heart of Darkness.* // PMLA. – 1979. Vol. 94. – No. 2. – P. 286-299.
44. *Heimert A.* *Moby-Dick and American Political Symbolism.* The Johns Hopkins Univ. Press // *American Quarterly.* – 1963. – Vol. 15. – No. 4. – P. 498-534.
45. *Herbert Th.W. jun.* *Marquesan Encounters: Melville and the Meaning of Civilization.* – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1980. – 237 p.
46. *Herbert Th.W. jun.* *Moby-Dick and Calvinism: a world dismantled.* – New York: Rutgers Univ. Press, 1977. – 186 p.
47. *Hetherington H.W.* *Melville’s reviewers. British and American. 1846-1891.* – Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1961. – 304 p.
48. *Holland L.B.* *Authority, Power, and Form: Some American Texts* // *The Yearbook of English Studies,* 1978. – Vol. 8. – P. 1-14.
49. *Hunsberger C.* *Vectors in Recent "Moby-Dick" Criticism* // *College Literature.* – 1975. – Vol. 2. – No. 3. – P. 230-245.
50. *Inamdar F.A.* *Image and Symbol in Joseph Conrad’s Novels.* – Jaipur: Panchsheel Prakashan, 1979. – 239 p.
51. *Insko J.* *"All of Us Are Ahabs": "Moby-Dick" in Contemporary Public Discourse.* // *The Journal of the Midwest Modern Language Association.* – 2007. – Vol. 40. – No. 2. – P. 19-37.

52. *Isani M.A.* The Naming of Fedallah in *Moby-Dick* // *American Literature*. – 1968. – Vol. 40. – No. 3. – P. 380-385.
53. *Kishler T. C.* Reality in *Heart of Darkness* // *College English*. – 1963. – Vol. 24. – No. 7. – P. 561-562.
54. *Knapp H. E.* Conrad Between Sartre and Socrates // *Modern Language Quarterly*. – 1973. Vol. 34. – No1. – P. 85-97.
55. *Knowles O.* "Who's Afraid of Arthur Schopenhauer?": A New Context for Conrad's *Heart of Darkness*. // *Nineteenth-Century Literature*. – 1994. – Vol. 49. – No.1. – P. 75-106.
56. *Kreilkamp I.* A Voice without a Body: The Phonographic Logic of "Heart of Darkness" // *Victorian Studies*. – 1997. – Vol. 40. – No. 2. – P. 211-244.
57. *Lackey C.* "More Spiritual Tenors": The Bible and Gothic Imagination in "Moby-Dick" // *South Atlantic Review*. – 1987. – Vol. 52. – No. 2. – P. 37-50.
58. *Lackey M.* The Moral Conditions for Genocide in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* // *College Literature*. – 2005. – Vol. 32. – No. 1. – P. 20-41.
59. *Lawson A.* *Moby-Dick and the American Empire* // *Comparative American Studies*. – 2012. – Vol. 10. – No. 1. – P. 45–62.
60. *Levin H.* *The power of blackness: Hawthorne, Poe, Melville*. – Chicago: Ohio univ. press, 1980. – 263 p.
61. *Levin R.S.* *The Cambridge Companion to Herman Melville*. – Cambridge: Cambridge univ. press, 1999. – 305 P.
62. *Leyda J.* *The Melville Log. A Documentary Life of Herman Melville 1819-1891*: In 2 vols. – New York: Harcourt, Brace and Co, 1951.
63. *Macshane F.* Conrad on Melville. Duke Univ. Press // *American Literature*. – 1958. – Vol. 29. – No. 4. – P. 463-464.
64. *Madden F.* Marlow and the Double Horror of *Heart of Darkness* // *The Midwest Quarterly*. – 1986. – Vol. 27. – No. 4. – P. 504-517.
65. *Maier-Katkin B., Maier-Katkin D.* At the Heart of Darkness: Crimes against Humanity and the Banality of Evil. // *Human Rights Quarterly*, 2004. – Vol. 26. – No.3. – P. 584-604.

66. *Markers J.* King Lear and Moby-Dick: The Cultural Connection // The Massachusetts Review. –1968. – Vol. 9. – No.1. – P. 169-176.
67. *Martin R.K.* Hero, Captain, and Stranger. Social Critique, and Literary Form in the Sea Novels of Herman Melville. – Chapel Hill: Univ. of North Carolina press, 1986. – 144 p.
68. *Martin T.* Rhetorical Deception in the Short Fiction of Hawthorne, Poe, and Melville. – Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 1998. – 120 p.
69. *McClure J.A.* Late Imperial Romance. – London: Verso Books, 1994. – 195 p.
70. *McClure J.A.* Kipling and Conrad: the Colonial Fiction. – Cambridge, Mass., London: Harvard Univ. press, 1981. – 182 p.
71. *McDermott J. F.* The Spirit of the Times Reviews Moby Dick // The New England Quarterly. – 1957. – Vol. 30. – No.3. – P. 392-395.
72. *McGuire I.* "Who Ain't a Slave": "Moby Dick" and the ideology of Free Labour. –Cambridge Univ. Press // Journal of American Studies. – 2003. – Vol. 37. – No. 2. – P. 287-305.
73. *Meyer R.S.* "...Inside like a Kernel?": Literary Sources of "Heart of Darkness" // The Modern Language Review. – 1998. – Vol. 93. – No. 2. – P. 330-344.
74. *Miller P.* The Raven and the Whale. The War or Words and Wits in the Era of Poe and Melville. – New York: Harcourt, Brace and Co, 1956. – 370 p.
75. *Moore G.M. (Ed.)* Joseph Conrad's Heart of Darkness: a Casebook. – Oxford: Oxford Univ. Press. 2004. – 279 p.
76. *Moore G.M.* Joseph Conrad's "Heart of Darkness": a casebook. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2004. – 279 p.
77. *Mumford L.* Herman Melville: a Study of his Life and Vision. – London: Secker and Warburg, 1963. – 256 p.
78. *Myers H. A.* Captain Ahab's Discovery: The Tragic Meaning of Moby Dick. The New England Quarterly // The New England Quarterly. – 1942. – Vol. 15. – No.1. – P. 15-34.
79. *Panagopoulos N.* The Fiction of Joseph Conrad: The Influence of Schopenhauer and Nietzsche. – Frankfurt am Main: Lang, 1998. – 209 p.

80. *Parker H.* (Ed.) *The Recognition of Herman Melville. Selected Criticism since 1846.* – Ann Arbor: Univ. of Michigan press, 1957. – 364 p.
81. *Parras J.* *Poetic Prose and Imperialism: The Ideology of Form in Joseph Conrad's Heart of Darkness // Nebula.* – 2006. – Vol. 3. – No. 1. – P. 85-102.
82. *Patterson M.R.* *Democratic Leadership and Narrative Authority in “Moby-Dick” // Studies in the Novel.* –1984. – Vol. 16. – No. 3. – P. 288-303.
83. *Pease D.* *Pip, Moby-Dick, Melville's governmentality // Novel: a Forum on Fiction,* 2012. – Vol. 45. – No 3. – P. 327-342.
84. *Pecora V.* *Heart of Darkness and the Phenomenology of Voice. // ELH.* – 1985. – Vol. 52. – No. 4. – P. 993-1015.
85. *Peretz E.* *Literature, Disaster, and the Enigma of Power: A Reading of “Moby-Dick”.* – Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 2003. – 176 p.
86. *Pettersson T.* *Consciousness and Time: A study in the philosophy and narrative technique of Joseph Conrad.* – Ato: Ato Akad, 1982. – 209 p.
87. *Pommer H.F.* *Milton and Melville.* – New York: Cooper Square, 1970. – 172 p.
88. *Quinones R.J.* *Mapping Literary Modernism.* – Princeton: Princeton Univ. Press, 2014. – 316 p.
89. *Reynolds L.* *Kings and Commoners in “Moby-Dick”// Studies in the Novel.* – 1980. – Vol. 12. – No. 2. – P. 101-113.
90. *Romero S.J.* *Failed Exorcism: Kurtz's Spectral Status and Its Ideological Function in Conrad's “Heart of Darkness” // Atlantis.* – 2011. – Vol. 33. – No. 2. – P. 43-60.
91. *Ryan S.M.* *Misgivings: Melville, Race, and the Ambiguities of Benevolence // American Literary History.* – 2000. – Vol. 12. – No. 4. – P. 685-712.
92. *Seltzer L.* *The Vision of Melville and Conrad: A Comparative Study.* – Athens: Ohio Univ. Press, 1970. – 132 p.
93. *Sheldon L.E.* *Messianic Power and Satanic Decay: Milton in Moby-Dick // Leviathan.* – 2002. – Vol. 4. – No. 1-2. – P. 29-50.
94. *Slochower H.* *Moby Dick: The Myth of Democratic Expectancy // American Quarterly.* –1950. – Vol. 2. – No. 3. – P. 259-269.

95. *Smyrson D.* *Fetishism and Imagination: Dickens, Melville, Conrad.* – Baltimore: London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1982. – 141 p.
96. *Spegele R.D.* *Fiction as Political Theory: Joseph Conrad's 'Heart of Darkness'* // *British Journal of Political Science.* – 1972. – Vol. 2. – No. 3. – P. 319-337.
97. *Stoll E. E.* *Symbolism in Moby-Dick* // *Journal of the History of Ideas.* – 1951. – Vol. 12. – No. 3. – P. 440-465.
98. *Stuckey S.* *African Culture and Melville's Art: the Creative Process in Benito Cereno and Moby-Dick.* – Oxford: Oxford Univ. Press, 2008. – 168 p.
99. *Suchoff D.* *Critical theory and the novel. Mass society and cultural criticism in Dickens, Melville and Kafka.* – Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1994. – 232 p.
100. *Thompson L.* *Melville's Quarrel with God.* – Princeton (N.Y): Princeton Univ. Press, 1952. – 475 p.
101. *Thornton Y.* *Moby Dick: Standing Up to God* // *Nineteenth-Century Fiction.* – 1962. – Vol. 17. – No.1. – P. 33-43.
102. *Van Domelen J. E.* *In the Beginning Was the Word, or Awful Eloquence and Right Expression in Conrad* // *The South Central Bulletin: Studies by Members of SCMLA.* – 1970. – Vol. 30. – No. 4. – P. 228-231.
103. *Vargish T.* *Gnostic Mythos in Moby-Dick* // *PMLA.* – 1966. – Vol. 81. – No. 3. – P. 272-277.
104. *Vogel D.* *The Dramatic Chapters in Moby Dick.* // *Nineteenth-Century Fiction.* – 1958. – Vol. 13. – No. 3. – P. 239-247.
105. *Walter T. H. jun.* *Calvinism and Cosmic Evil in "Moby-Dick".* // *PMLA.* – 1969. – Vol. 84. – No. 6. – P. 1613-1619.
106. *Ward J.A.* *The Function of the Cetological Chapters in Moby-Dick* // *American Literature.* – 1956. – Vol. 28. – No.2. – P. 164-183.
107. *Wasserman J.* *Narrative Presence: the Illusion of Language in "Heart of Darkness"* // *Studies in the Novel.* – 1974. – Vol. 6. – No. 3. – P. 327-338.
108. *Werge T.* *"Moby-Dick" and the Calvinist Tradition* // *Studies in the Novel.* – 1969. – Vol. 1. – No. 4. – P. 484-506.

109. *Wiley P.L.* Conrad's measure of man. – Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1954. – 227 p.
110. *Wollaeger M.* Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism. – Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 1990. – 262 p.
111. *Wollaeger M.* Modernism, Media, and Propaganda: British Narrative from 1900 to 1945. – Princeton: Princeton Univ. Press, 2006. – 368 p.
112. *Young W.A.* Leviathan in the book of Job and Moby-Dick // *An Interdisciplinary Journal*. – 1982. – Vol. 65. – No. 4. – P. 388-401.
113. *Ziff L.* "Moby-Dick" and the Problem of a Democratic Literature. // *The Yearbook of English Studies*. – 1978. – Vol. 8. – P. 67-76.
114. *Zuelke D.C.* The Uses of Literature in History: The Case of Melville // *The History Teacher*. – 1970. – Vol. 3. – No. 2. – P. 40-45.
115. Американские культурные мифы и перспективы восприятия литературы / Ред. И.В. Морозова и др. – М.: Изд. центр Российского государственного гуманитарного университета. – 2011. – 381 с.
116. *Беликова Е.В.* Мифопоэтика романа Г. Мелвилла "Моби Дик, или Белый Кит": автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н. Омск, 2004. – 18 с.
117. *Гэрко Л.* Один из нас / Пер. с англ. Д.Иванова. [Электронный ресурс] // *Иностранная литература*. – 2000. – N. 7. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/7/gurko-pr.html> (дата обращения 12.12.2015)
118. *Дьяконова Н.Я.* Английский романтизм. Проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978. – 208 с.
119. *Дьяконова Н.Я.* Стивенсон и английская литература XIX века. – Л.: ЛГУ, 1984. – 192 с.
120. История литературы США / Ред. Я.Н. Засурский и др. – М.: Наследие, 1997. – 613 с.
121. *Ковалёв Ю.В.* Герман Мелвилл и американский романтизм. – Л.: Художественная литература, 1972. – 280 с.



122. *Кожев А.* Понятие власти / Пер. с франц. А. Руткевич. – М.: Праксис, 2006. – 192 с.
123. *Линдквист С.* Уничтожьте всех дикарей / Пер. с англ. Д. Бондарь, К. Голубович. – М.: Европейские издания, 2007. – 192 с.
124. *Осипова Э.Ф.* Американский роман от Купера до Лондона. Очерки по истории романа США 19 века. – СПб.: Нестор-История, 2014. – 204 с.
125. *Петровская М.Г.* Творчество Г. Мелвилла 1850-х годов и проблема типологии романтизма: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – М., 2001. – 23 с.
126. *Проскурнин Б.М.* Английская литература 1900-1914 годов. – Пермь, ПГУ, 1993. – 96 с.
127. *Проскурнин Б.М.* Реализм? Неоромантизм? Модернизм? Взгляд на роман Дж. Конрада «Лорд Джим». [Электронный ресурс] // Вестник Пермского университета. – 2010. – N. 8. URL: <http://www.rfp.psu.ru/archive/2.2010/proskurnin.pdf> (дата обращения 04.03.16)
128. *Рассел Б.* Джозеф Конрад / Пер. с англ. М. Красновского [Электронный ресурс] // Иностранная литература. – 2000. – N. 7. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/7/russel.html> (дата обращения 12.12.2015)
129. *Ратушинская Н.В.* Пуританское духовное наследие в творчестве Н. Готорна и Г. Мелвилла: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – М., 1997. – 18 с.
130. Романтические традиции американской литературы XIX века и современность: сб. статей / Ред. Я.Н.Засурского и др. – М.: Наука, 1982. – 351 с.
131. *Саид Э.* Культура и империализм / Пер. с англ. А. В. Говорунова. – СПб.: Владимир Даль, 2012. – 736 с.

132. *Седова Н.А.* Духовный облик Америки в литературе США первой половины XIX века: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – М., 2009. – 26 с.
133. *Урнов Д.М.* Джозеф Конрад. – М.: Наука, 1977. – 127 с.
134. *Урнов М.В.* На рубеже веков. – М.: Наука, 1970. – 432 с.
135. *Фокин С.* Экзистенциализм — это коллаборационизм? [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. – 2002. – N. 55. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/55/fokin.html> (дата обращения 14.12.2015)
136. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / Пер. с франц. С. В. Табачниковой. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.
137. *Хьюитт К.* Джозеф Конрад: проблема двойственности // Пер. с англ. Д. Иванова. [Электронный ресурс] // Иностранная литература. – 2000. – N. 7. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/7/hewitt.html> (дата обращения: 12.03.16)
138. *Шогенцукова Н.А.* Опыт онтологической поэтики. Э. По, Г. Мелвилл, Д. Гарднер. – М.: Наследие, 1995. – 232 с.
139. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Соб. соч.: 5 т. / Ред. Ю.Н. Попов; пер. с англ. Ю.И. Айхенвальда. – Т.1. – М.: Московский клуб, 1992. – 395 с.