

*доктор филологических наук,  
профессор кафедры теории и  
практики перевода Ивано-  
Франковского национального  
технического университета  
нефти и газа*

## **ФИКТИВНЫЙ АВТОР В СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

### **ДЖОЗЕФА КОНРАДА**

"Когда я слышу, как меня называют первым повествователем эпохи, я закрываю себе голову. Им был не я, им был Джозеф Конрад, что следовало бы знать", – столь высокая оценка творчеству Джозефа Конрада принадлежит великому немецкому писателю Томасу Манну [3, с.222]. Поляк по происхождению (подлинное имя – Юзеф Теодор Конрад Коженёвский), тонкий знаток английского языка и английской литературной традиции Джозеф Конрад стал известнейшим писателем Великобритании начала XX века, оказавшим огромное влияние на творчество Т. Элиота, В. Вульф, Гр. Грина, У. Фолкнера, называвшими себя его учениками. Широкой читательской аудитории Конрад известен, прежде всего, как автор приключенческих романов на морскую тематику, а ученые-литературоведы рассматривают творчество английского писателя сквозь призму неоромантической тенденции, очень яркого феномена английской литературы конца XIX – начала XX веков. Дж. Конрада считают "классическим" неоромантиком, в творчестве которого отразились многообразные тенденции европейской культуры переходного периода, "дух времени" рубежа веков.

Проявившись как тенденция культурного сдвига, неоромантизм стал первым шагом европейской культуры к культуре постреалистического типа, к смене классической традиции на неклассическую, основой нового типа идеализации, новой картины мира. Английскому писателю удалось передать своеобразие этой картины мира, трагической по своему мироощущению, где конституируют ярко выраженные оппозиции: хаос / порядок, бессознательное / сознательное, культура / побег от культуры, маска / лицо, аполлоническое / дионисийское, революционное / буржуазное, Запад / Восток.

Изучение литературы, как известно, предполагает не только детальное осмысление отдельных ее феноменов, рассмотрение её на основе литературных кодов, смысловых оппозиций и категорий, но и исследование сквозь призму идентичности. В этой связи "авторская" проблема в современной литературной науке продолжает оставаться одной из кардинальных. Одним из аспектов этой проблемы является вопрос о возможных текстовых авторрепрезентациях при помощи образа фиктивного автора, автора-рассказчика.

По мнению большинства современных исследователей (Б.О. Кормана, В.В. Федорова, А.Ю. Большаковой, О.Е. Осовского, И.П. Ильина, О.Ю. Осьмухиной, М.П. Абашиной и др.), вопрос о соотношении в художественном тексте плана автора "реального" и автора "фиктивного" (повествователя, себя за автора выдающего) является одним из ключевых для современного литературоведения. В этой связи исследование функциональной роли фиктивного автора в неоромантической художественной системе на примере творчества Дж. Конрада представляется нам проблемой интересной и перспективной, поскольку при некоем общем представлении об "авторе" как структурно-повествовательном центре, отвечающем за организацию художественного целого, конрадовское представление о роли "автора"-повествователя отличается своеобразием.

Удачно найденный Конрадом образ рассказчика (в терминологии Д. Якубовича – "образ фиктивного автора"), по мнению В.И. Мацапуры, – характернейшая черта произведений английского писателя [4, с.27].

Образ "автора" (как литературной категории) под маской рассказчика нашел отражение в прозаических текстах конца XIX – начала XX века (Р. Киплинг, К. Фольмёллер, Дж. Конрад, К. Дойл, Р. Хух, А. Белый, В. Брюсов, В. Набоков и др.). Этот феномен структурирует режим коммуникации автора с текстом, с читателем, со всем социокультурным контекстом эпохи и становится "не просто литературным приемом как интенциональной, осмысленной особенностью стиля, но, прежде всего – категорией поэтики, в полной мере обретающей свое функциональное значение" [6, с.1]. Авторская маска, являющаяся одним из проявлений создателя художественного текста, не только непосредственно связана с ее носителем, то есть автором, но предстает одним из способов самовыражения, сокрытия / проявления автором самого себя в пределах текстового пространства с присущими лишь ему индивидуальными особенностями мироощущения, мировоззрения. Именно поэтому, справедливо утверждает О.Ю. Осьмухина, исследование явления авторской маски "позволяет не только конкретизировать, уточнить соотношение категорий автора и его маски, но и, что значительно существеннее, – достаточно четко обозначить способы позиционирования автора в художественном тексте, отделив реального автора от, условно говоря, его воспроизведения" [5, с.4]. При этом авторская маска представляется нам и своеобразным литературным феноменом, и одной из форм взаимоотношения автора с персонажем, и одним из способов перевоплощения автора в героя в пределах художественного текста, и проявлением авторской позиции. Именно в этом аспекте рассмотрим роль фиктивного автора в творчестве Джозефа Конрада.

В одной из последних публикаций по "авторской" теме – "Рождение теории автора: генезис и полемический спектр" – А. Большакова напоминает об английском "контексте" концепции "авторской позиции", "точки зрения" [1]. Речь идет об известной статье Г. Джеймса "Искусство прозы" (1884), в основе которой – положение о доминирующей роли авторской позиции в структуре художественного текста: "Английским писателем и критиком делается одна из первых попыток рассмотрения "автора" на правах структурно-повествовательного центра, ответственного за организацию художественного целого. Ведь именно авторская точка зрения определяет отбор жизненного материала и ракурс его подачи" [1, с.12].

Авторская позиция Конрада проявляется посредством различных приемов, в том числе и введением в ряд произведений образа рассказчика Марлоу.

Известно, что функциональная роль рассказчика в литературном произведении многогранна. Он позволяет автору ввести в литературное произведение новые темы и новых героев, высказать мысли и идеи, которые автор по тем или иным причинам не хочет давать прямо, от себя; позволяет преодолеть литературно-языковые традиции, а главное – создать экспрессивно-эмоциональное усиление посредством повествовательной структуры. Конрадовскую повествовательную структуру в терминологии Н. Фридмана, можно назвать "нейтральным всеведением". Здесь отсутствует прямое авторское вмешательство от первого лица, что не исключает наличия персонажа, служащего "голосом" авторских идей. "Я как свидетель" (I as witness) – повествователь в первом лице не участвует в действии, а комментирует его, используя как собственную информацию, так и полученную им из иных источников" [8, с.405].

В первых романах Конрада – "Капризе Олмейера" (1894) и "Изгнаннике с островов" (1895) – "состав" героев-персонажей почти один и тот же. Основа сюжета – судьба двух из них, Олмейера в "Капризе" и Виллимса в "Изгнаннике". В жизни обоих героев активное участие принимает предприимчивый капитан Лингард. События происходят в районе островов Малайского архипелага. Поэтому оба романа часто называют "малайскими" или "романами Лингарда". Сюжет строится на очень сложной коллизии – борьбе различных

интересов коренных жителей и белых пришельцев. Однако в центре сюжета всегда стоит главный герой. В финале повествования главные герои и их покровитель Лингард трагически погибают. Тождественность структур сюжетов обоих романов позволяет сконцентрировать внимание на эволюции повествовательной манеры Конрада: "Каприз" и "Изгнанник" написаны от лица повествователя, стремящегося быть максимально объективным.

Во второй части романа "Изгнанник" повествование ведется от лица уже трех героев, каждый из которых интерпретирует события со своей точки зрения. Полагаем, что этот факт свидетельствует о том, что творческие поиски Конрада идут в направлении создания образа героя-рассказчика.

Сложная коллизия романов заставляет безличного повествователя одновременно следить за действиями разных героев, что отчасти влияет на цельность повествования. "Постоянное перемещение точки зрения рассеивает основное впечатление", – отмечает по этому поводу Дж. Бич [10, р.353]. Переход с одной точки зрения на другую был лишен убедительной психологической мотивировки. Временами не удавалось слушать голос безличного повествователя, отсутствие его "субъективной закреплённости" (Б.О. Корман) приводило к неровности и некоторой манерности стиля.

Первую попытку введения центральной точки зрения можно обнаружить в следующем романе Конрада – "Негр с Нарцисса" (1897). Сюжет основан на одном конкретном эпизоде из морской жизни. Экипаж судна "Нарцисс" выдерживает натиск урагана. Центральный образ негра Джимми, умирающего от какой-то страшной болезни, символизирует темные силы, подтачивающие моральный дух экипажа. Разнородный по своему составу и отношению к сложившейся ситуации, экипаж все же с честью выходит из этого испытания.

В начале романа безраздельно царит безличный повествователь. Однако он уже "не мечется" между разными персонажами, а держит в центре внимания собирательный образ экипажа – "они". Затем голос безличного повествователя исчезает: местоимение "они" заменяется на "мы". Наконец, появляется образ рассказчика – "я". "Я" – один из членов экипажа, однако, в отличие от других моряков, он не представлен читателю. "Я" ни с кем не разговаривает и не вмешивается в события. Комментатор полностью лишен телесной оболочки, читатель может судить о нем лишь по стилю изложения событий. Отсутствие "конфидентов" также затрудняет его положение, заставляет автора прибегать к сюжетным натяжкам: "я" присутствует там, где, по логике событий, никого из членов экипажа быть не может, например, таинственным образом узнает, о чем думают другие герои. Здесь, несомненно, индивидуальный голос "я" близок к образу Марлоу: "Ясно, что этот беспокойный и все же призрачный голос является экспериментом, – видимо, неудачным, отмечающим переход от образа демиурга к образу индивидуализированного рассказчика!" – отмечает американский критик У. Тиндэл [17, р.276].

Образ центрального рассказчика появляется и в повестях "Юность" (1898), "Сердце тьмы" (1902), романе "Лорд Джим" (1898–1900). В повестях голос безличного повествователя становится едва уловим. Фигуру главного рассказчика представляет читателю один из слушателей. В первых четырех главах романа "Лорд Джим" образ повествователя появляется вновь. Затем слово берет рассказчик Марлоу.

Критики по-разному отнеслись к этому образу. Один из первых рецензентов Р. Керл назвал Марлоу "занудой" ("a moralizing bore") [12, р. 63]. Конрадовский герой, действительно, иногда излишне многословен – резонирует или жонглирует туманными абстракциями. Причина такой стилистической речевой маски является сложность, стоящей перед ним задачи: отталкиваясь от общепринятого, вступить в область неведомого, в область предположений и догадок. Однако Конрад наделил своего героя и достоинствами, которые характеризуют и самого автора произведения.

Уточним, что образ Марлоу следует рассматривать в двух аспектах: он – рассуждающий рассказчик (нарратор) и, одновременно, участник событий, действующий

герой. Марлоу-герой обладает видением художника, пронизательностью психолога, неистощимой энергией и, что особенно важно, умеет сочувствовать человеческому горю. Как верно отметил английский критик Н. Ньюхаус, "именно Марлоу-герой, в своем непосредственном общении с Джимом, заставляет читателя проникнуться симпатией к протагонисту" [16, р.78]. Марлоу-герой умеет вызвать человека на откровенность, он интересный и умный собеседник. Марлоу-нарратор – мыслитель, поэт, а его письма свидетельствуют о литературных способностях.

Структурный принцип литературного произведения определяется взаимодействием разных субъектно-стилистических типов: автор – рассказчик – герой. Сфера автора – повествование, ориентированное на нормы литературного языка. Сфера героя – диалог, свободно включающий разговорно-просторечные элементы. Между этими крайними типами нередко появляется посредник – рассказчик. Автор полностью или частично "уступает" ему место. В одних случаях рассказчик назван, в других его присутствие выдает особая манера, стилистические особенности повествования. В зависимости от соотношения "автор – рассказчик" обычно выделяют четыре вида повествования: 1) рассказчик не назван и стилистически не выделяется, повествование идет от автора; 2) рассказчик назван, но стилистически не выделяется; 3) рассказчик не назван, но выделяется стилистически – просторечная лексика, экспрессивный синтаксис и др.; 4) рассказчик назван и выделяется стилистически. Для конрадовской прозы характерны два первых и четвертый типы повествования, особенно сложные и многообразные во взаимоотношениях между автором, рассказчиком и героем. Если автор в произведении не выступает открыто, не оценивает и не судит, если повествование как будто совершенно объективно, бесстрастно, то авторская позиция проявляется в конструктивных формах, в особенностях архитектоники произведения, в отборе фактов, материала, языковых элементов, наконец, в том, как автор заставляет "говорить факты".

С появлением рассказчика-Марлоу, субъектно закрепившись, выровнялся стиль Конрада: исчезла излишняя витиеватость: Марлоу – английский капитан, "один из нас" (ключевая фраза в романе). Образ рассказчика позволял автору создать и психологически мотивировать особый тип повествования – сказ, с его чрезвычайно сложной, внешне хаотической, бессвязной – но внутренне глубоко продуманной автором композиции. Сказовый тип повествования оказывается той семантико-стилистической нарративной формой, где происходит явное смещение функциональных ролей автора "реального", берущего на себя функцию не просто рассказчика, но и героя произведения. Сказ становится "речевой маской", подразумевающей "слияние изображающей речи с изображаемой, стилизацию сугубо авторской речи под манеру изображаемого персонажа" [5, с.11]. Однако задача Конрада-писателя сложнее. Речь идет не только о своеобразной мистификации (автор реальный и автор фиктивный), цель писателя – анализ психики человека XX века в его нравственных исканиях посредством воспроизведения "потока сознания" рефлектирующего Марлоу. Конрад наделяет Марлоу серьезностью человека, пытающегося решить извечные вопросы бытия. Рассказчик сознательно старается сконцентрировать свой рассказ и внимание слушателей на проблеме главного героя. Он как будто постоянно контролирует себя: "Интересная тема, и я мог бы привести примеры <...> Однако сейчас не время и не место, и мы заняты Джимом" [2, с.379]. Сказовый тип повествования оказывается той семантико-стилистической нарративной формой, где происходит явное смещение функциональных ролей автора "реального" и берущего на себя функцию не просто рассказчика, передающего чужую речь, но создателя и одновременно героя предлагаемого читателю текста автора фиктивного (нарратора). Марлоу у Конрада – нарратор "четко обозначенный", наделенный именем, биографией, функционирующий в созданном им мире в качестве художественного образа. Он становится фиктивным "заместителем автора": не просто "ведет" повествование, но и импровизирует его, воссоздавая события, участником или свидетелем которых он являлся в собственном изложении, с позиций своего

мировидения, мироощущения, культурного уровня. Конрад наделил Марлоу не только способностью к самоконтролю, но и к самоанализу. По необходимости меняя стиль повествования, автор заставляет рассказчика объяснить причины этих изменений, поэтому в рассуждениях Марлоу можно обнаружить ценные эстетические указания, помогающие понять кредо сдержанного в своих рассуждениях художника Конрада. Американский литературовед Ф. Карл логично предположил, что введение образа Марлоу объективировало творческий процесс и тем самым значительно прояснило принципы построения художественного произведения для самого Конрада [13, p.51].

Диалог Марлоу-героя с Джимом драматизирует процесс проникновения в душевный мир "человека вообще". Марлоу-рассказчик останавливает внимание читателя на особо важных деталях. Его тонкие, иронические замечания предельно обогащают повествование. И все же "подсказки" не всегда уместны, они могут лишит повествование динамики, притупить самостоятельную активность читательской мысли. Потому в некоторых местах отсутствует комментарий рассказчика – но не его сознание, через которое проходят все события. "Сознание рассказчика окрашивает повествование в "Сердце тьмы", "Лорде Джиме", создает атмосферу загадочности или напряженного ожидания, подозрений или страха", – замечает американский исследователь Б. Макколау [14, p.344]. В этой атмосфере восприятие читателя, лишено подсказки Марлоу, обостряется – что позволяет автору не снижать суггестивности повествования.

Художественные функции Марлоу-рассказчика вызвали среди критиков оживленную дискуссию. Введение этого образа позволило Конраду описывать душевное состояние основных героев лишь "извне". В связи с этим Э. Крэнкшой утверждал, что Конрад просто неспособен показать внутренний мир непохожего на него человека. Из этого заключения английский исследователь пришел к выводу о тождестве фиктивного героя-рассказчика с реальным автором: "Марлоу – это Конрад" [11, p.85].

Однако в приеме раскрытия характера "извне" есть свои достоинства. Конраду необходимо было заставить читателя вместе с главным героем пытаться решать глубокие философские проблемы. Конрад учитывал, что английский читатель с трудом может идентифицировать себя, например, с Куртцем, героем карамазовского типа. Ему могут быть чужды и романтические иллюзии, духовные искания Джима. Многонациональные "конфиденты" Марлоу приближают к читателю проблемы, волнующие центрального героя; размышления английского капитана окончательно раскрывают их общечеловеческое значение. "Хотя в мировосприятии Марлоу наблюдаются явные противоречия <...>, для Конрада важно убедить читателя, что Марлоу – типичный англичанин", – заметил польский литературовед П. Мрочковский [14, p.47]. Автор намеренно представляет Марлоу читателю в будничной обстановке – в коттедже или прогулочной яхте в устье Темзы, в окружении друзей, типичных английских буржуа, и лишь затем переносит Марлоу в прошлое, в экзотическую обстановку, в восточные моря. Постепенно в сознании рассказчика развертывается тот процесс, который должен происходить в сознании читателя: Марлоу начинает сомневаться в устойчивости викторианской морали, анализирует психику человека XX века и приходит к мысли, что между ним и Куртцем, между ним и Джимом есть что-то общее. Так, перенося душевные конфликты одержимых героев, поставленных в исключительные обстоятельства, во внутренний мир более понятного читателю героя, автор приближает трагедию к сознанию читателя.

Марлоу – не Конрад. Сводя рассказ Марлоу к "личной исповеди" писателя, Крэнкшой лишает произведение исторической значимости. Поручая повествование рассказчику, Конрад, напротив, демонстративно объективирует содержание романа, а объективизация является необходимым условием типизации [7]. Конрадовский Марлоу – типичный представитель английского буржуазного общества конца века. В самом деле, как бы ни были близки автору душевные качества и жизненный опыт английского капитана, Марлоу, не выражает полностью авторской концепции "Лорда Джима". Ведь о прошлом и отрочестве

Джима Марлоу многого не знает, автор поручил это рассказать безличному повествователю. Кроме того, рассказчик иногда не может сделать очевидный вывод из собственного же рассказа, а точки зрения других героев представляют для автора не меньшую важность, чем точка зрения Марлоу-рассказчика, что свидетельствует о полифонизме романа: "Читач чуе "голоси" не тільки Джіма і капітана Марлоу, а й інших персонажів, які дають можливість прояснити ситуацію. При цьому кожен голос по-своєму значимий і важливий" (В.И. Мацапура) [4, с.31].

Как ни ограничено знание Марлоу-рассказчика, положение Марлоу-героя еще более шатко. Если ретроспективный взгляд Марлоу-рассказчика, а также большой срок, прошедший со времени описанных событий, позволяет ему мотивировать свои сведения информацией, полученной позднее, то для Марлоу-героя единственными, и довольно ограниченными, источниками информации являются главный герой, "конфиденты" и собственные впечатления.

Р. Керл констатирует, что существование Марлоу-героя позволяет Конраду быть в нужном месте в нужное время [12, р.63]. Действительно, автор сталкивает своего героя-рассказчика с интересными людьми, отправляет его в ответственные места – в суд ("Лорд Джим"), к постели умирающего Куртца ("Сердце тьмы"). Но это не самая важная функция героя: быть вездесущим может и безличный повествователь. Важнее то, что образ Марлоу-героя позволит ограничить источники информации. Ограниченность сведений Марлоу не только интригует читателя, но и делает повествование более убедительным, "правдивым". Вероятно поэтому, по меткому замечанию У. Тиндэла: "Образ Марлоу помогает создать иллюзию описываемых событий" [17, р.275].

Образ Марлоу-героя также позволил Конраду удачно мотивировать в нужных местах недосказанность. Писатель создает особый тип градации, завершающийся фигурой умолчания: Марлоу становятся известными все новые и новые важные факты, но объективные обстоятельства мешают ему познать конечную истину. Разнородность этих обстоятельств отражает всю сложность человеческого бытия: невозможность присутствовать на месте происшествия и отсутствие свидетелей; вмешательство постороннего лица в интимную беседу; ограничение зрительного или слухового восприятия Марлоу внезапно наступившей темнотой или удалением "предмета" из поля зрения; нарастанием внешних шумов; наконец, нежеланием самого Марлоу оставаться в ситуации, грозящей ему гибелью или просто выходящей за пределы его понимания норм этики.

В кульминационный момент сцена не просто прерывается, а завершается звуковым или, чаще, визуальным, многозначным символом. Это зловещий, гротескный символ, потрясающий воображение читателя. Череп, мертвец в саване, живая мумия, дьявол, смерть с косой, дерево-змея. В символ превращается конкретный образ, который исключается из своего экзотического, но реального окружения – и дается крупным планом. Внимание читателя останавливается, концентрируется на нем при помощи детального описания. Этот барочный прием используется у Конрада и очень естественно мотивируется ситуацией: луч света неожиданно вырывает визуальную деталь из темноты, звук голоса раздаётся в полной тишине, кругозор Марлоу ограничивается полузавешенным окном или застекленной дверью, через которые он смотрит внутрь комнаты. Предмет к тому же может быть искусственно увеличен: Марлоу смотрит в монокль, бинокль, телескоп, микроскоп. Приведем несколько примеров.

В "Лорде Джиме" Робинзон остается с другом на необитаемом острове. Когда Робинзона нашли, друга с ним не было, а сам он стал душевнобольным. Затем Робинзон отправился с Честером в авантюрную экспедицию на "призраке парохода" на заброшенный атолл, где оба пропадают без вести. Обращаясь к сюжету просветительского романа Д. Дефо, Конрад сознательно меняет концепцию великого английского просветителя. Писатель не верит в буржуазного предпринимателя, его робинзоны не в состоянии что-либо создавать. Они опускаются в такую бездну порока, которую трудно представить, можно лишь

догадываться о том, что случилось с героями романа. После первого события дается детальное описание отталкивающей внешности сумасшедшего Робинзона, "живой мумии". Этот мрачный символ повторяется после второго события – "словно Марлоу ясно видел компаньонов под стеклом какого-то оптического инструмента" [2, с.394]. В "Сердце тьмы" русский юноша начинает рассказывать Марлоу о ритуале преклонения туземцев перед Куртцем. Марлоу в ужасе прерывает его. Ему достаточно того, что он подробно рассмотрел в бинокль один из черепов, насаженных на частокол перед домом Куртца. "Символ выразительный, загадочный и волнующий, пища для размышления", – комментирует рассказчик [2, с.79].

Трактовок конрадовских символов множество. Модернисты, в том числе и Т. Элиот, использовавший символическую фразу из "Сердца тьмы" эпиграфом к "Полным людям", видят в них нужный символ. Однако у Конрада, при всей реалистической мотивации введения многозначных символов, эти иносказания лишены конкретного смысла и являются лишь индикаторами некоего абстрактного зла.

Таким образом, автор использует естественную человеческую ограниченность Марлоу-героя для создания фигур умолчания, за которыми скрывается неопределенность позиции самого автора. В то же время, понимая больше Марлоу-рассказчика, автор делает этот образ объектом критической оценки читателя.

#### **Литература:**

1. Большакова А. Рождение теории автора: генезис и полемический спектр / Большакова // Південний архів. Зб-к наук. праць. – Вип. XLVI. – Херсон, 2009. – С.10–20.
2. Конрад Дж. Избр. соч.: В 2-х т. – М.: Гослитиздат, 1959. – Т.1 – "Лорд Джим". Т.2. – "Сердце тьмы".
3. Манн Т. Самое лучшее – любовь художника к человеку. Письма. // Вопросы литературы. – 1994. – № 6. – С. 221–235.
4. Мацапура В.І. Джозеф Конрад та його роман "Лорд Джим": крізь призму поетики // Актуальні питання літературознавства: Збірник наук. праць. – Полтава: ПДПУ, 2007. – Вип. 2. – С.24–32.
5. Осьмухина О.Ю. Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования): Монография / О.Ю. Осьмухина; науч. ред. О.Е. Осовский. – Саранск: Изд-во Мордовск. ун-та, 2008. – 188 с.
6. Осьмухина О.Ю. Авторская маска в русской прозе 1760-1830-х гг.: автореф. дис. на соискание ученой степени док. филол.наук. – Саранск, 2009. – 40 с.
7. Реизов Б.Г. Творчество Флобера. – М.: Гослитиздат, 1955. – 436 с.
8. Толмачёв В.М. Точка зрения // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004 (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. От-л лит-ния). – С. 404.
9. Якубович Д. Предисловие к "Повестям Белкина" и повествовательные приемы Вальтер Скотта // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. – Л., 1926. – С. 160–187.
10. Beach J. The twentieth century novel. Studies in technique. – N.Y., 1972. – 435 p.
11. Crankshaw E. Joseph Conrad. Some aspects of the art of the novel. – N.Y., 1963. – 235 p.
12. Curle R. Joseph Conrad and his characters. – N.Y., 1967. – 335 p.
13. Karl F. R. A reader's guide to Joseph Conrad. – N.Y., 1970. – 326 p.
14. Maccollough B. Representative English novelists from Defoe to Conrad. – N. Y., 1966. – 367 p.
15. Mroczkowsky P. Conradian commentaries. – Krakow, 1970. – 324 p.
16. Newhouse N. H. Joseph Conrad. – L., 1966. – 342 p.
17. Tindall W. Y. Apology for Marlow // From Jane Austen to Josef Conrad. Essays ... ed by C. Rathburn. – Minnesota UP, 1968. – 312 p.

**Анотація**

**Л. ДЕРБЕНЬОВА. ФІКТИВНИЙ АВТОР У СТРУКТУРІ ТВОРІВ ДЖОЗЕФА  
КОНРАДА**

У статті розглядається еволюція оповідної манери неоромантика Дж. Конрада у зв'язку з пошуком "наскрізного" образу героя-наратора. Своєрідним віддзеркаленням авторської позиції став вдало знайдений Конрадом образ оповідача Марлоу, якого можна розглядати як один із способів самовираження автора, з властивими лише йому індивідуальними особливостями світовідчуття, світогляду, стилю. Феномен авторської маски розглядається як найважливіший елемент поезики. Ця проблема вивчається на прикладі творів "Лорд Джім", "Серце темряви".

**Ключові слова:** автор, авторська маска, герой, неоромантизм, оповідач, структура, поезика.

**Аннотация**

**Л. ДЕРБЕНЁВА. ФИКТИВНЫЙ АВТОР В СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖОЗЕФА  
КОНРАДА**

В статье рассматривается эволюция повествовательной манеры неоромантика Дж. Конрада в связи с поиском "сквозного" образа героя-наратора. Свообразным отражением авторской позиции стал удачно найденный Конрадом образ рассказчика Марлоу, который можно рассматривать как один из способов самовыражения автора, с присущими лишь ему индивидуальными особенностями мироощущения, мировоззрения, стиля. Феномен авторской маски рассматривается как важнейший элемент поэтики. Эта проблема изучается на примере произведений "Лорд Джим", "Власть тьмы".

**Ключевые слова:** автор, авторская маска, герой, неоромантизм, рассказчик, структура, поэтика.

**Summary**

**L. DERBEYOVA. THE SHAM AUTOR IN THE STRUCTURE OF THE JOSEF  
CONRAD'S WORKS**

The article deals with the neo-romantic Josef Conrad's narrative manner in connection with the search of the "transparent" image of the hero-narrator. The peculiar reflection of the author's position was successfully found by Konrad image of the narrator Marlou, who can be viewed as one of the means of the author's self-expression full of his own individual peculiarities of disposition, ideology, style. The author's mask phenomenon is viewed as the most important element of poetics. This question is studied on the example of such literary works as "Lord Jim", "The Power of darkness".

**Key words:** author, author's mask, hero, neo-romanticism, narrator, structure, poetics.