

“СЕРЦЕ ПІТЬМИ” ДЖОЗЕФА КОНРАДА: ПОЕТИКА ХРОНОТОПУ

У статті з'ясовуються особливості часопросторової організації в повісті Джозефа Конрада “Серце пільми”. Аналіз хронотопу засвідчує орієнтацію автора на художнє осмислення екзистенціальних проблем людського буття.

Ключові слова: художня структура, хронотоп, екзистенціальна проблематика, художній час.

Творчість Джозефа Конрада справила визначний вплив на поетику роману ХХ ст., що відзначали як літературознавці [див., напр., 5; 14], так і самі письменники. Зокрема, відомий американський письменник Дж.П. Воррен називав Конрада “найкрупнішим письменником, що стоїть біля витоків нашого сторіччя” [Цит. за: 8, 4]. Про оновлення Конрадом прозової розповідної техніки говорили також Ф. Скотт Фітцджеральд, Е. Гемінгвей, В. Фолкнер, Г. Грін, Т. Манн та ін. Однак практично ніхто з названих авторів не вказував, що таке оновлення торкнулося також часопросторової структури творів. Ця проблема, як і загалом спадщина Конрада, залишається мало вивченою у сучасному літературознавстві.

У даній розвідці ставиться мета з'ясувати особливості розгортання простору й організації художнього часу в центральному творі Джозефа Конрада, повісті “Серце пільми” (1899). Основними методологічними засадами здійснення дослідження є аналіз хронотопу як нероздільної єдності простору і часу в художньому творі (за М.М. Бахтіним) [1] і виділення в структурі хронотопу часу описаних подій і часу розповіді про ці події (за Б.В. Томашевським) [9].

Як відомо, поняття хронотопу як сутнісного елемента художньої системи літературного твору обґрунтував М.М. Бахтін. Дослідник наголошував, що “в літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо зримим; натомість простір інтенсифікується, втягується у рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється та вимірюється часом. Цим пересіченням рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп” [1, 235]. Хронотоп є основним засобом моделювання художнього світу і безпосередньо пов'язаний із авторською концепцією світу і людини [7, 562].

Структуру художнього часу досліджував відомий представник російської формальної школи у літературознавстві Б.В. Томашевський, який, зокрема, наполягав, що під художнім часом ми повинні розуміти як час подій, зображених у творі, так і розбіжності між тим, коли згадані описані події відбулись, і тим, коли про них повідомив наратор як свідок і учасник цих подій чи інформатор, який довідався про них [9, 155-156]. Ця продуктивна ідея стала і надбанням сучасної наратології; її представники оперують численними термінами на позначення різних видів художнього часу: дієгезис (розказана історія), дискурс (форма розказування історії), анахронії (порушення хронологічної послідовності розповіді). Ж. Женетт вдається до поділу часу на такі категорії: “порядок”, “тривалість” і “частота”. Дослідник пропонує складну модель часової логіки оповіді, демонструючи прийоми порушення порядку часового руху, модифікації тривалості й частоти подій, різні варіанти темпу оповіді. Темп оповіді ніколи не збігається з тим часом, у якому події відбулися. Тут, за Женеттом, слід розрізняти резюме, сцену, паузу, еліпсис тощо [4, 66].

Проза Конрада надає багатий матеріал для аналізу новітніх розповідних форм та їх зв'язку з особливостями організації художнього часу і простору. Події у його творах зазвичай розгортаються в конкретному соціально-історичному часопросторовому континуумі, сучасному авторові. Однак уже те, що місцем дії найчастіше обирається море, корабель, острів (тобто *замкнений простір*), а час подій визначається обставинами *подорожі*, яку здійснюють герої морськими просторами, прибережними територіями чи країнами, відокремленими природними перепонами від основного материка, накладає істотний відбиток на художню структуру твору. Саме завдяки специфічній організації часопростору твори письменника виходять далеко за межі таких гіпотетичних жанрових очікувань читача, як орієнтація на “морську” чи “пригодницьку” прозу. Варто зазначити, що своїй першій опублікованій книжці – “Негр із “Нарциса”” – Конрад дав жанровий підзаголовок “морська повість” (A Tale of the Sea) і тим самим ніби визначив своє місце в жанрово-тематичній класифікації сучасної літератури.

“Серце пільми” розпочинається з чіткої вказівки на відповідні хронотопні моменти сюжетної історії: на яхті “Неллі”, що розташувалася в гирлі Темзи, п'ятеро осіб в очікуванні припливу слухають розповідь досвідченого капітана Марлоу про одну з своїх подорожей. При цьому

розповідач опосередковано вказує і на час “біжучого моменту”: через “тисячу дев’ястсот років” після вторгнення римлян у Британію, тобто “сучасність” – це межа XIX–XX століття: “I was thinking of very old times, when the Roman first came here, nineteen hundred years ago... yesterday... Light came out of this river since – you say Knights?” [12, 4] (Я думав про ті далекі часи, коли вперше тут з’явилися римляни, тисячу дев’ястсот років тому... вчора... Світло, скажете ви, запалало на цій ріці у добу рицарів? (тут і далі переклад з англійської наш. – Н.Я.). Часова дистанція, яку так очевидно акцентовано, має принциповий художній сенс. Вона відразу задає значущий масштаб розповіді, налаштовує на сприйняття подій у розрізі “великого” історичного часу. Водночас доволі несподівана поява прислівника “yesterday” в міркуваннях Марлоу-розповідача про давно минулі часи вказує на суб’єктивне сприйняття часу. Завдяки цьому і в читача створюється враження, ніби різні відтинки історичного процесу зливаються в єдиному часовому потоці. Можна сказати, що вже тут у хронотопі твору знаходить вираження популярна на початку XX ст. ідея філософа А. Бергсона про багатовимірність часу і його сприйняття людиною.

Відповідно до теорії Бергсона, існує час (temps) – щось загальне, абстрактне, і “тривалість” (duree) – суб’єктивно-психологічний і разом з тим єдино конкретний час, що стягує в одну точку сьогодення все життя людини. “Тривалість” – це “безперервний розвиток минулого, що вбирає в себе майбутнє й розбухає в міру поступу вперед... усе, що ми почували, думали, бажали від раннього дитинства, все це отут – все тяжіє до сьогодення, готове до нього приєднатися, все напиріє на двері свідомості, яка намагається його відсторонити” [2, 42]; “...існування складається з сьогодення, яке безупинно відновлюється: немає нічого більш реального за тривалість, немає нічого, крім миттєвості, що вмирає й відроджується нескінченно” [2, 206]. Саме “тривалість”, за Бергсоном, є справжньою сутністю життя як розвитку, у ній безперервний “потік станів” стирає часові межі й визначеність простору. Можна з точністю сказати, що ці ідеї не були знайомі Конраду, оскільки праця Бергсона “Творча еволюція” з’явилася 1907-го року, тобто до написання основних творів Конрада, однак у тому, як сприймається час героями його творів, неважко спостерегти типологічну спорідненість із характеристикою часу французьким філософом.

Специфіка хронотопу повісті зумовлюється і тим фактом, що в ній є два “Я-розповідача”: “Я-розповідач” першого рівня (або первинний розповідач), який розпочинає розповідь і є свого роду квазіавтором (“наївний” читач може ототожнювати його з біографічним автором, але для читача “підготовленого” зрозуміло, що це створений Конрадом-письменником “образ автора”, який підлягає такому самому аналізу, як і будь-який інший художній образ твору), і “Я-розповідач” основної історії, капітан Чарлі Марлоу. Останній розкриває друзям-морякам обставини своєї подорожі до якоїсь країни з “великою могутньою річкою” в глибині континенту, який також не називається, але легко ідентифікується як Африка, а річка – як Конго (у нотатках до написання твору часто фігурувало “the Congo story”). Це місце, де добувають слоновою кісткою для Європи, власне, і є “серце півми” у сприйнятті героя.

Кореляція двох розповідей значно ускладнює хронотоп і сприяє універсалізації художньої концепції твору. У творі встановлюється подвійний статус хронотопу: де і коли відбувається розповідь Марлоу (зовнішня наративна ситуація, за визначенням Ф. Штанцеля [див.: 11, 110–112]) експліцитно заявлено, тоді як хронотоп подій самої розповіді капітана залишається невизначеним. Ця змодельована автором невизначеність набуває значного художнього потенціалу, оскільки виводить розповідь за межі конкретного соціально-історичного часу і локального місця дії у часопростір людської екзистенції, для якої значущими є не сьогоденні, а універсальні виміри, пов’язані з категоріями вічності й нескінченності.

Потрапивши в “чужі краї”, Марлоу розуміє, що тут не діють звичні норми цивілізованого світу. Але протиставлення чисто географічне (Європа – Африка) швидко долається. “Чужий простір” сприймається героєм-розповідачем як простір минулого, коли людина існувала в умовах “дикої” природи, лише потенційного переходу від “стану хаосу” до “стану порядку”.

Цей неочевидний наративний перехід із простору в час був одним із найпродуктивніших новаторських відкриттів Конрада. Згодом його підхопили такі письменники-модерністи, як Дж. Джойс, В. Вулф, В. Фолкнер, інспірувавши відповідні літературознавчі дослідження, узагальнені в праці Дж. Френка “Просторова форма у літературі” [13]. Парадокс цієї форми полягає, на думку дослідника, в тому, що твір, сюжет якого становить суцільно просторове розгортання безлічі розрізнених епізодів, повинен створювати ефект одночасності дії. Внаслідок відсутності часової послідовності в ході оповіді час як такий зникає.

Саме це відбувається в повісті “Серце півми”. Подорож Марлоу постає мандрівкою західної цивілізації у своє минуле, в ході якої відбувається своєрідне злиття часів. “And this also has been one of the dark places of the earth” [12, 4] (“І це також було одне з темних місць землі”) – ці слова Марлоу промовляє ще до своєї розповіді, маючи на увазі не Африку, а Англію. Його реальна поїздка здійснюється “у просторі”, до “чорного” континенту, але набуває символічного значення

подорожі “у часі” – як відвідування темного минулого людства й водночас відкриття “темного в душі” людини поза історичним часом.

Специфіка хронотопу зумовлює актуалізацію символічного плану назви твору. “Серце п'їтьми” – не лише просторова метафора Африки, а психо-ментальна метафора глибин і таємниць людської підсвідомості. На берегах “могутньої річки” Марлоу має зустрітися з містером Куртцом, начальником торговельної станції, людиною-легендою, як його представляли від самого початку подорожі через те, що він досягнув неймовірних успіхів у заготівлі слонової кістки. Заочне знайомство з містером Куртцом й отримання все нової інформації про нього на шляху до пункту призначення переорієнтовує основну мету подорожі Марлоу; тепер він бачить її у тому, щоб “поговорити з містером Куртцом”. Очевидно, саме розмова з ним могла б прояснити феномен цієї людини, і до зустрічі у верхів'ях африканської ріки Марлоу не може уявити собі його інакше, ніж у процесі безпосереднього мовлення: “The man presented himself as a voice...” [12, 42] (“Думаючи про цю людину, я думав про його голос...”). Це знову ж таки набуває принципового значення в контексті розповідного новаторства Конрада, що згодом у наратології отримало теоретичне осягнення як опозиція і синтез феноменів, які Ж. Женнетт сформулював як “хто бачить” і “хто говорить” [4, 202].

Мандрівка у часі, здійснювана розповідачем, аж до зустрічі і короткої розмови зі смертельно хворим на той момент Куртцом, дає Марлоу двоїсте відкриття: первісного за життєустроєм світу і вічно-первісних початків людини, прихованих в глибинах її внутрішнього світу. Він стає свідком доісторичного буття, де панують жорстокість й антигуманізм, а створені цивілізацією стереотипи та усталені норми повністю втрачають сенс, демонструючи свою відносність, умовність і хисткість. Марлоу вражає малоцінність людського життя, він стає свідком колоніально-злочинного ставлення до тубільців. Однак при цьому соціально-політична проблематика не висувається на передній план, залишаючись на периферії художнього інтересу автора. Як слушно зазначає К. Генієва, у Конрада “соціальний, історичний аспект, при всій його важливості в ідейній структурі розповіді, ніколи не буває основним, тим паче домінуючим...” [3, 379]. Щоправда, дослідниця на цьому й зупиняється, констатуючи лише постановку “загальнолюдських проблем”; на нашу ж думку, у такий спосіб Конрад заявляє значущість саме екзистенціальної проблематики людського буття.

Відкриваючи “темний” бік існування і самої природи людини, мандрівка Марлоу, збіднена на події, збагачується його постійною рефлексією, що отримує метафізично-екзистенціальне спрямування. Своєю чергою ця рефлексія зумовлюється рецепцією фігури містера Куртца. Спершу для Марлоу він представляється свого роду символом сучасної цивілізації, світочем прогресу, на що прямо вказують слова Марлоу (“All Europe contributed to the making of Kurtz”). Але надто скоро цей образ-символ розсипається. Марлоу розуміє, що його попередні уявлення про Куртца виявилися помилковими. “Кращий представник цивілізації” залякує тубільців, силою зброї забирає у них слоновою кісткою, оголошує себе для них “богом”. Неважко побачити, що в образі Куртца втілено конрадівське ставлення до так званої “нової людини” чи “надлюдини”, проголошеної Ніцше. Куртц – індивідуаліст із неприхованою “волею до влади”, він позбавлений “сентиментальної слабкості”, не знає моральних обмежень; для тубільців він мало не бог, займаючи місце серед “демонів країни” і фактично схвалюючи звернений до нього ритуал жертвопринесення.

Проте спроба стати богом за життя, піднісши себе над іншими людьми, зазнала краху: надлюдину, що досягнула, здавалося, останньої сходинки “драбини до неба”, чекає падіння – нижче первісного варварства, за оцінкою Марлоу, який нагороджує Куртца симптоматичним епітетом “жалюгідний Юпітер”. Крім того, саме ім'я новонародженого бога набуває зворотного щодо етимології символічного значення, адже “Куртц” у перекладі з німецької означає “короткий”. Відкриваючи волю “внутрішньому світу інстинктів”, всупереч сподіванням Ніцше, конрадівська сильна особистість стає не цільною, “здоровою” людиною, а божевільним, що втратив усякий зв'язок із реальністю. Замість злиття двох початків – “п'їтьми” і “світла”, хаосу й цивілізації (діонісійського й аполлонівського) – в образі Куртца дві частини розколеної особистості заперечують одна одну: “посланець гуманності, науки й прогресу” існує у відриві від жорстокого “демона”; вони на мить зіллються в момент смерті – при проголошенні “вироку пригодам своєї душі на землі”.

В одному з пізніших роздумів Марлоу про Куртца є слова, в яких неважко почути знаменитий афоризм Ніцше: “Якщо надто часто заглядатимеш у безодню, то безодня загляне і в тебе”: “the wilderness had found him out early, and had taken on him a terrible vengeance for the fantastic invasion. I think it had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception...” [12, 53] (дика глушина рано його відзначила і жорстоко йому помстилася за фанатичне вторгнення. Думаю, вона нашептала йому про нього самого те, чого він не знав, про що не мав уявлення...).

Згідно з запозиченим Конрадом у Г. Джеймса принципом накладання точок зору в процесі розгортання розповіді [10, 466] у повісті поступово з'являються інші персонажі, які складають різні характеристики Куртца. Так, у хронотоп повісті вклинено зустріч із людиною, яка стає ще одним розповідачем і створює свою версію людини-бога. Це вірний друг і послідовник Куртца, двадцятип'ятилітній росіянин, син архієрея, який зробив подорож змістом свого життя і виявився волею долі закинутим в Африку. Марлоу стикається з ним напередодні безпосереднього знайомства з Куртцом. Після захопленої розповіді росіянина про зустріч і спілкування з цією, як він каже, "великою людиною", Марлоу знову втрачає певність: для нього Куртц і просто божевільний, і геніальний містифікатор, і видатна людина. Взаємовиключні судження розповідача про героя немов ведуть між собою напружений діалог, у якому поставлені вище питання і майбутні очікування стають ще більш розмитими і невизначеними.

Показово, що образ Куртца виникає в темряві й асоціюється з мороком, п'ятою метафізичною: "Його огортав непроникний морок ("darkness"); "Я лежу тут, у темряві ("in the dark"), і чекаю смерті", – говорить Куртц. Навіть у пізніші спогади Марлоу про Куртца вторгається видіння, окутане мороком: "I had a vision of him on the stretcher, opening his mouth voraciously, as if to devour all the earth with all its mankind. He lived then before me; he lived as much as he had ever lived – a shadow insatiable of splendid appearances, of frightful realities; a shadow darker than the shadow of the night, and draped nobly in the folds of a gorgeous eloquence" [12, 68] (я побачив його на носилках; він прожерливо відкривав рот, наче хотів проковтнути всю землю і всіх людей. Він жив, жив, як і раніше – ненаситний привид, що прагнув блискучої видимості і страшної реальності; привид темніший за темряву ночі і шляхетно задрапірований у складки вишуканого красномовства...). Так крізь образ Куртца проступає інший, космічний образ – вічної й непереможної п'ятми ("the conquering darkness", "an eternal darkness"), непізнаного хаосу, що прийняв у себе трагічного героя, який ризикнув змагатися з нею. Останні слова вмираючого Куртца звучать як містичне одкровення: "Anything approaching the change that came over his features I have never seen before, and hope never to see again. Oh, I wasn't touched. I was fascinated. It was as though a veil had been rent. I saw on that ivory face the expression of somber pride, of ruthless power, of craven terror – of an intense and hopeless despair. Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision, – he cried out twice, a cry that was no more than a breath – 'The horror! The horror!'" [10, 68]. Ці слова героя завершують шлях пізнання капітаном Марлоу загадки жажливої і водночас величної особистості.

Власне смерть і похорон Куртца майже не описані, тільки декілька знижених побутових деталей: обід у кают-компанії, мухи на скатертині, рій мошкари в лампі, зацікавлені обличчя і коротке повідомлення: "I went no more near the remarkable man who had pronounced a judgment upon the adventures of his soul on this earth. The voice was gone. What else had been there? But I am of course aware that next day the pilgrims buried something in a muddy hole" [10, 64] (Більше я не підходив до цієї видатної людини, що проголосила вирок пригодам своєї душі на землі. Голос замовк. Що було в нього, крім голосу? Але мені відомо, що наступного дня пілігрими щось поховали у брудній ямі).

Пересічення різних хронотопів є вельми істотним для розуміння подібності доль розповідача і героя: Марлоу підійшов до тієї ж межі, що й Куртц, розділивши з ним передсмертне видіння. Ще раніше, до зустрічі зі своїм неусвідомленим alter ego, одержавши неправдиві відомості про його смерть, Марлоу почуває "безмежну скорботу", "зневіру й самотність, немов у мене відняли віру" [12, 65]. Після справжньої смерті Куртца Марлоу довелося буквально перехворіти своїм героєм, розставання з ним ледве не вартувало йому життя. Залишаючись у стані непевності щодо суті особистості Куртца, Марлоу переносить свою розгубленість на світ, життя і долю людини: "Droll thing life is – that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose. The most you can hope from it is some knowledge of yourself – that comes too late – a crop of unextinguishable regrets" (Дивна річ життя, таємниче, безжалісно впорядковане переслідування марнотної мети. Найбільше, що може отримати від нього людина, – це пізнання самої себе, що приходить надто пізно і приносить вічні шкодування).

Важливо, що в процесі розповіді Марлоу мають місце зупинки, коли наратив повертається до вихідної точки у просторі і часі – палуби яхти "Неллі" і "теперішнього" самої розповіді, тобто час події і час розповіді постійно корелюють між собою. За рахунок такої кореляції створюється пунктирний наратив, коли вбудована оповідь час від часу переривається історією-обрамленням (у термінах наратології – екстрадієгетичний і інтрадієгетичний наратив [4, 236]). При цьому "Я-розповідач" першого рівня акцентує увагу читача як на тих змінах, що відбуваються з Марлоу (як він сам переживає свою розповідь), так і на особливостях сприйняття його розповіді реципієнтами-слухачами. Завдяки часовим переходам у розповіді на очах читача відтворюються не просто спогади про давно минулі події, але розгортається процес самоусвідомлення Марлоу,

відкриття ним “пітьми” внутрішнього світу людини: “Soul! If anybody ever struggled with a soul, I am the man... But his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by heavens! I tell you, it had gone mad...” [12, 98] (Душа! Якщо ж комусь і доводилось вести боротьбу з душею, то це був я... Але його душа була одержима безумством. Закинута в дику глушину, вона заглянула в себе і – збожеволіла).

Марлоу з посередника між героєм і “аудиторією” перетворюється на самостійного персонажа, що вимагає від читача максимуму уваги. Не випадково у моменти запинки його розповіді первинний розповідач підкреслено фіксує ті зміни, що відбуваються з Марлоу. Відтак виявляється, що Куртц як герой історії, яку розповідає Марлоу, служить засобом виявлення внутрішніх протиріч у характері останнього, своєрідним екраном, на який той проєктує власні таємні ілюзії й сумніви. Тому подієвий план (“what happened to me”, як говорить Марлоу) не настільки важливий, як зміни, що відбуваються у свідомості розповідача паралельно з рухом “у напрямку” до Куртца (“the effect of it on me”). Зустріч із героєм є головною віхою духовного становлення розповідача. У міру наближення до “серця пітьми” фіксація найдрібніших деталей подорожі витісняється “метафізичними” міркуваннями Марлоу, який прагне засобами мови відобразити “нескінченність”. Чим ближче він підходить до необхідності визначити поняття “пітьми”, тим невиразнішою стає його мова: більш сугестивна, ніж та, що оперує буквальними смислами, вона перенасичена асоціаціями, які, за відчуттям самого Марлоу, не завжди зрозумілі слухачам. Однак інакше не можна передати таїну “пітьми” і страх людини перед її ірраціональною сутністю.

Постійне реверсування розповіді, хронотопні вставки і переходи навіюють читачеві відчуття того, що первісна, древня, “безмірна” пітьма (“an immense darkness”) обступає учасників історії, її розповідачів і слухачів (а значить, і самого читача); вона позбавляється часової і географічно-просторової конкретності і набуває ознак вічного й незбагненого феномена. У такий спосіб, через граничну хронотопну універсалізацію, Конрад насичує “подорожню повість” філософсько-екзистенціальною проблематикою.

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон / Пер. с франц. – М.: “КАНОН-пресс”, “Кучково поле”, 1998. – 384 с.
3. Гениева Е. Ю. Конрад / Е.Ю. Гениева // История всемирной литературы: В 8 томах. – М.: Наука, 1983–1994. – Т. 8. – 1994. – С. 378–381.
4. Женетт Ж. Фигуры / Жерар Женетт. В 2-х томах. Том 2. – М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
5. Кеттл А. Введение в историю английского романа / Арнольд Кеттл. – М.: Прогресс, 1966. – 448 с.
6. Конрад Дж. Сердце тьмы и другие повести / Джозеф Конрад. – СПб.: Азбука, 1999. – 136 с.
7. Літературознавча енциклопедія / [укладач І.Ю. Ковалів та ін]. – К.: Академія, 2007. – Т. 2. – 624, [573] с.
8. Разинцева А.В. Наследие Джозефа Конрада и американский роман 1920-х годов (Ф. С. Фицджеральд и Э. Хемингуэй): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / А.В. Разинцева / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1996. – 201 с.
9. Томашевский Б.В. Теория литературы / Томашевский Б.В. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 334 с.
10. Урнов Д. М. Реальная и мнимая «объективность» в стиле Джозефа Конрада / Д.М. Урнов // Теория литературных стилей. Типология стилового развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 465–481.
11. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
12. Conrad, J. Heart of Darkness / Joseph Conrad – London: Penguin Books, 1973. – 111 p.
13. Frank J. Spatial Form in Modern Literature // “The Widening Gyre”, New Brunswick. – New York, 1963. – P.3–62.
14. The Joseph Conrad Society (UK). Official Website // <http://www.josephconradsociety.org/>

Summary. The article studies the peculiarities of the space-and-time organization in *Heart of Darkness* by Joseph Conrad. The analyze of chronotope shows author’s orientation on the existential problems of human being.

Key words: *artistical structure, chronotope, existential problems.*