

УДК 821.111_31.09

Ольга РУДЮК, Вікторія БІЛЯВСЬКА

ПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ЕКЗОТИЧНОЇ ПОВІСТІ ДЖОЗЕФА КОНРАДА «СЕРЦЕ ПІТЬМИ»

У статті на прикладі екзотичної повісті видатного англійського прозаїка польського походження та вихідця з України Джозефа Конрада «Серце пітьми» проаналізовано простір, що вибудовується в структуру багатопланового, багаторівневого семантично-змістового нашарування образів, та складну систему хронотопних характеристик. Досліджено опозицію образів Марлоу – Курц, та зроблено спробу простежити сприйняття автором явища колоніальної дійсності.

Ключові слова: екзотичний повість, локус, колоніалізм, неоромантизм, топос.

Сучасні європейські літературознавчі студії свідчать про помітне зацікавлення дослідників творчістю Джозефа Конрада (1857 – 1924), уродженця с. Терехове, нині Бердичівського району Житомирської області. Польські бібліографи (Оprac. Biblioteczny Ośrodek Informacji Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Josepha Conrada Korzeniowskiego w Gdańsku) у 2015 році опублікували перелік статей, що стосуються творчості письменника та його постаті в цілому, які виходили в Польщі у період від 2007 до 2014 року. Список нараховує 255 позицій. Також творчість класика англійського неоромантизму була неодноразово об'єктом зацікавлення вітчизняних учених, серед яких Ткачук О., яка проаналізувала спадок письменника в сучасних дослідженнях [9], Столяренко О., дослідила польський контекст творчості Джозефа Конрада [8], Мартинець А. – особливості національної двозначності [5], Девдюк І. В. – імпресіонізм прози письменника [1] та ін. Проте особливості екзотичного простору та пов'язані з ним образи залишаються на маргінесі наукових досліджень. Завданням цієї статті є проаналізувати хронотоп, виділити окремі топоси та локуси, простежити, який з видів простору домінуватиме в зображенні Африки, а також осмислити опозицію образів Марлоу – Курц та зробити спробу простежити сприйняття Джозефом Конрадом явища колоніальної дійсності.

Особливо активним зацікавленням екзотичним простором позначився розвиток європейської літератури в період романтизму. Цикл «Східних поем» Дж. Г. Н. Байрона, «Кримські сонети» А. Міцкевича, «Герой нашого часу» М. Ю. Лермонтова та ін. представляють різке протиставлення зрозумілого

цивілізованого окциденту та незвіданого містичного орієнту. На відміну від чітко окресленого західного світу, який існує під знаком християнства та класичного античного спадку, таємничий Схід не має точно визначених ані географічних, ані типологічних меж. Для Дж. Г. Н. Байрона, типового британця XIX ст. екзотичним є все, що знаходиться на схід від Англії, для А. Міцкевича – Крим із його колоритом, породженим мусульманством, татарським фольклором та особливостями ландшафту, для М. Ю. Лермонтова – далекий нескорений царською владою Кавказ. Джозеф Конрад, який презентує неоромантизм як течію раннього модернізму в європейському письменстві, у чому відчувається безпосереднє продовження традиції літератури середини XIX ст., але разом з тим і переосмислення її здобутків, представник величезної за своїми територіями країни, репрезентує екзотичний простір далекої Африки, виводячи на перший план зіткнення носіїв цивілізації із корінним населенням, яке виявляється більш свідоме в моральному плані, аніж європейці.

Простір, відтворений у повісті, вибудовується в структуру багатопланового, багаторівневого семантично-змістового нашарування образів, очищених від емпіричності, та складну систему хронотопних характеристик. Основою для його аналізу є схема, запропонована В. Ершовим. У цьому дослідженні під терміном «екзотичний простір» розуміється узагальнююче поняття, що вміщує, організує й об'єднує дещо відмінний, але коннотаційно наближений ансамбль просторів, серед яких рустикальний (селянський, сільськогосподарський, побутовий), природний – геологічний (пов'язаний з особливостями геологічної будови ландшафту), акватичний (водний), дрімонічний (лісний), дромонічний (шляхів і напрямків сполучення), який уособлюється як пейзажний і ландшафтний, а також старожитній, етнографічний, фольклорний, що в сукупності є дихотомічно відмінним від урбаністичного [3, с. 182].

Подібним є і твердження Н. Яковлевої про те, що у творах Джозефа Конрада місцем дії перед усім 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. Внаслідок специфічної 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 [11, с. 380]. Хоча для повісті «Серце п'їтьми», основні події якої відбуваються на річках, визначення «морська повість» не розкриває у повній мірі всіх особливостей просторової організації та пов'язані із цим підтексти, тому наше дослідження будується на твердженні про те, що перед нами у геологічному плані жанрова модифікація «екзотична повість», яка функціонує на пограниччі пригодницької та психологічної прози.

У відповідному моменті нарації час та простір окреслені самим автором. Перед нами яхта «Неллі» в гирлі Темзи з моряками, які чекають на приплив, гаючи час

за оповіданням морських історій. У визначені часових меж Джозеф Конрад використовує неозначене формулювання: «Я думав про ті прадавні часи, коли у цих місцях уперше з'явилися римляни, тисяча дев'ятсот років тому... приблизно так...» [2, с. 4], а це «сучасність» письменника, тобто межа ХІХ – ХХ ст. Формат мандрівки, притаманний багатьом пригодницьким творам цієї епохи, дозволяє динамічно змінювати елементи просторової організації повісті. Із обмеженості яхти оповідач переноситься в умовно реальний простір легендарної історичності. «Шукачі золота чи слави, вони (*римляни* – уточнення наше. О. Р., В. Б.) спускалися доліріч, тримаючи меча, а часто й смолоскипа, – посланці влади всередині країни, носії іскри священного вогню. Яку велич несли відпливні течії цієї ріки до таємниць невідомих земель! Мрії людей, зародки держав, паростки імперій...» [2, с. 3]. В описі підкорення британських земель легіонерами Римської імперії Марлоу показує дистанцію, яка зумовлена протиставленням «свій» – «чужий», та намагається зрозуміти психологію завойовника-носія цивілізації. Якщо вибудовувати подієву канву тексту, то потрібно враховувати нелінійне розгортання сюжету, і у цьому випадку розмірковування Марлоу про римлян є не що інше, ніж рефлексія та прагнення осмислити вже пережите в «серці п'їтьми». Тобто оповідач асоціює себе не ж племенами британців, а з римлянами, які несли культуру так, як то робили сотні років потому вже самі представники туманного Альбіону в далекій Африці. Саме цим і пояснюється захоплення чужинцями, які фактично нищили та грабували захоплені території, бо на цю сторінку власної історії наратор проектує захват, викликаний постаттю Курца. Намагаючись усвідомити необхідність захоплення, він зазначає: «І тут теж був колись один із похмурих куточків землі» [2, с. 4] або «Але вчора тут була п'їтьма» [2, с. 4].

Уявляючи дії не в цілому римлян із визначення «вони», а саме конкретного представника імперії на британських землях, Марлоу зауважує: «Він висадився на болоті, крокував через ліси і, зупинившись у якомусь гарнізоні в глибині острова, відчув, як його зусібч оточує варварство, нестерпне варварство, – оте таємниче життя глушини, що нуртує в пущах, у джунглях, у серцях дикунів» [2, с. 5]. Одним із домінантних елементів, які ускладнюють організацію тексту, є використання для опису сегменту дримонічного простору непритаманного Англії природнього явища «джунглі». Таке вживання та подальше творення висхідного нашарування: «глушина» – «пуща» – «джунглі» – «серця дикунів» дозволяє пунктиром окреслити основні етапи мандрівки до «серця п'їтьми», яка вже відбулася.

У контексті протиставлення європейськості та «іншості» виникає узагальнений образ підкореного «чужинця», представника не тільки іншої культури, але й носія інших, не європейських цінностей, який зображується як «варвар», «тубілець», «дикун». Концепт такої культурної «дикості» проявляється у зображенні певного збірного образу «східної» людини, якій Едвард Саїд наділяв такі типологічні риси як «ірраціональність, розбещеність, дитячість», у той час, коли європеєць був «раціональним, доброчесним, зрілим, “нормальним”» [6, с. 58].

«Грекам потрібен варвар» [7, с. 97], – наголошував теоретик постколоніалізму. Поділ культурного простору на Захід та Схід пояснюється вченими саме як потреба у «чужому», що протиставляється «своєму», а не його реальним існуванням.

Часопросторова організація повісті пов'язана із особливостями наративних стратегій тексту. Як зазначає Н. Яковлева: «Специфіка хронотопу повісті зумовлюється тим фактом, що в ній є два „Я-розповідача“: „Я-розповідач” першого рівня (або первинний розповідач), який розпочинає розповідь і є свого роду квазіавтором, і „Я-розповідач” основної історії, капітан Чарлі Марлоу. Останній розкриває друзям-морякам обставини своєї подорожі до 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”)» [11, с. 381].

У повісті суттєво домінує акватичний сегмент природнього простору, елементи якого можна вибудувати в певну ієрархію: Темза, тобто профанний рівень, відправна та кінцева точка у нарації, море, яке, хоча і відійшовши на другий план, становить собою певну константу, яка досягає рівня сакральності, саме до неї прагне повернутися Марлоу, й Африка, втіленням якої є річка Конго, що, як Стікс, провадить до пекельного потойбічно-цивілізаційного світу. Про інфернальність екзотичного простору Конго дозволяють говорити психологічні переживання в передчутті мандрівки: «щоб описати вам свій стан, скажу, що секунду-другу я почувався так, наче їхав не в глиб континенту, а от-от мав рушити до центру Землі» [2, с. 13], «Жодна людина – ви мене чуєте, жоднісінька! – не має в цьому краю янгола-охоронця [2, с. 3]. Подібна організація може свідчити про поділ акватики на основі протиставлення «свій» – «чужий», що для Марлоу перетворюється на «природній», «звичний», який протиставляється «небезпечному», «екстремальному» та, врешті, «екзотичному».

Перший елемент вертикальної системи – топос моря. Він в розповіді знаходиться на рівні сакрального простору, бо «Марлоу був моряком, але водночас волоцюгою, тоді як більшість моряків, якщо можна так висловитися, ведуть осіле життя. За вдачею вони – думувальники, а їхня домівка – корабель – завжди з ними, як і їхня батьківщина – море <...>, для моряка таємничим є лише море, яке панує над його існуванням і буває несповідимим, як сама Доля» [2, с. 4].

Ураховуючи біографічні факти із життя Джозефа Конрада, можна сказати, що у цьому фрагменті поєднуються точки зору як первинного розповідача, тобто автора, так і „Я-розповідача” основної історії, Марлоу. Сакральному морському простору протиставляється суходіл, який якщо і має таємницю, то ненадовго: «морякові достатньо випадкової прогулянки або забави на березі після трудів праведних, щоби йому відкрилася таємниця цілого континенту, яка доволі часто не має для нього жодної вартості» [2, с. 4]. Саме тому в фіналі експедиції море постає рятівною стихією, до якої прагнуть мандрівники: «Прудка каламутна течія, вириваючись із серця п'їтьми, несла нас до моря: тепер ми пливли вдвічі швидше, ніж тоді, коли рухалися проти течії, але й життя Курца так само швидко вгасало, вгасало, вгасало, витікаючи з його серця кудись у море неблаганного

часу» [2, с. 82]. У цьому фрагменті море як елемент просторової організації, виходячи на міфологічний рівень, набуває також і темпоральних ознак.

Другим елементом у системі просторової організації повісті є топос Темзи, від якого і починається розгортання сюжету. «Перед нами простяглося гирло Темзи: наче брама, яка провадила до нескінченного водного простору. У цьому місці море й небо зливалися воедино, і баржі, що піднімалися з припливом проти течії, здавалося, просто застигли на сліпучій річковій гладіні; грона обпалених сонцем червонястих вітрил, загострених угорі, виблискували відполірованими шпринтованими. На пологих берегах, що поволі танули, спускаючись до моря, лежала імла. Над Грейвсендом збиралися тіні, які дедали густішали й, аж ген удалечині, перетворювалися на похмурий морок, що нерухомо нависав понад найбільшим і найвеличнійшим містом на землі» [2, с. 1]. Із образом Темзи пов'язаний профанний рівень, який одночасно стає й певним репером, довкола якого нагромаджуються наступні просторові нашарування. Автор використовує образ брами, як своєрідного переходу або на сакральний щабель «нескінченного водного простору» – моря, або інфернальний – «серце п'їтьми». У другому випадку можна простежити певне вкраплення міфічних образів, які пов'язані із постатями двох жінок у почекальній конторі, яка працевлаштовує моряків та відправляє їх в рейси до Африки: «Згодом, у тих далеких мандрах, я часто згадував цих двох жінок, які охороняють браму П'їтьми й наче плетуть теплий саван із чорної шерсті: одна раз по раз відпроваджує людей у невідоме, а інша байдужими старечими очима пильно вдивляється у веселі дурнуваті обличчя. Ave, стара в'язальнице чорної шерсті! Morituri te salutant. Мало хто з тих, на кого вона дивилася, побачили її ще раз: менше половини, це точно...» [2, с. 11]. Ці образи дозволяють говорити про фатум та приреченість мандрівки головного героя, а також про його неминучі випробування «серцем п'їтьми» та подальшу ініціацію, адже, за словами героя: «Подія була доволі похмура... і прикра... з усіх поглядів буденна... і не надто ясна. Авжеж, таки не надто. Але від неї, здається, мені й справді розвиднілося» [2, с. 7]. Проте не всі змогли у моральному плані віцїліти після випробування п'їтьмою: «тримаючи на плечі гвинтівку, сумно сунув один із „неофітів” – цей виплодок нового ладу» [2, с. 17].

Третій елемент вертикальної системи – Африка, яку саме колоніалісти із білої невідомої плями, яка таїть в собі незвідність, перетворили на серце п'їтьми, оповите темрявою. Морок, що повинен бути розвіяний цивілізацією та культурою, які мали прийти разом із європейцями: «Кожна станція має бути своєрідним маяком на шляху, який веде до прогресу; це не тільки центр торгівлі, але й центр гуманності, вдосконалення, навчання» [2, с. 37], – з ними лише посилився. Пов'язаний із топосом Африки локус ріки Конго репрезентується як чужий, ворожий, екзотичний. Оповідач, різко протиставляючи сакральний простір моря та інфернальний – Конго, використовує оксиморон «прісноводний моряк» [2, с. 7].

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 «дикой» природи, лише

потенційного переходу від «стану хаосу» до «стану порядку» [11, с. 381]. «Мандри горіріч нагадували повернення до перших днів сотворення світу, коли рослинність буяла на землі й великі дерева були її владиками. Безлюдна ріка, непорушна тиша, непрохідний ліс. Тут можна <...> почати вважати себе заклятим і навіки відрізнаним від усього, що знав колись... десь... можливо, – в іншому житті. Бували моменти, коли переді мною пролітало все моє минуле» [2, с. 40]. Інфернальності простору додає також опис річки Конго, основою якого є образ смертоносної змії. Мандрівка із горизонтального просторового рівня переходить на вертикальний, адже в географічному вимірі герої пливають пароплавом вгору проти течії, але їх охоплює невідступне відчуття, що вони поглинаються «серцем п'їтьми»: «Вже другий черевик полетів у надра цієї проклятої ріки» [2, с. 57]. Вибір автором слова «надра» набуває символічного забарвлення, а Марлоу долає раз за разом пекельні кола. Окрім інфернальної екзотичності простору вибудовується ієрархія гріхів: «Я бачив демона насильства, і демона жадібності, і демона хтивості, але то були впливові – наче зірки! – пожадливі, червоноокі біси, які підбурювали й спонукали людей – людей, кажу я вам. А стоячи на тому пагорбі, я збагнув, що під сліпучим сонцем тієї землі змушений буду познайомитися ще й із млявим, лицемірним і підсліпуватим демоном хижої безжальної глупоти» [2, с. 18].

На зворотному шляху вцілілі мандрівники, намагаючись дістатись моря, також рухаються по спіралі, й хоча з точки зору географії пливають вниз за течією до гирла ріки, але автор позиціонує це як порятунок, прагнення до сакральності: «Однаковісінькі плеса змінювали одне одного, а за поворотами, завжди схожими між собою, нас чекало єдине: неспинний плин незмінної ріки. Наш пароплав поволі минав стіну старезних дерев, які терпляче дивилися вслід цьому зловісному уламку іншого світу, провіснику змін, перемог, торгівлі, різанини і ще бозна-яких благ» [2, с. 83].

У повісті сутєво домінує акватичний сегмент природнього простору, елементи якого можна вибудувати в певну ієрархію: Темза, тобто профанний рівень, відправна та кінцева точка у нарації, море, яке, хоча і відійшовши на другий план, становить собою певну константу, яка досягає рівня сакральності, саме до неї прагне повернутися Марлоу, й Африка, втіленням якої є річка Конго, що, як Стікс, провадить до пекельного потойбічно-цивілізаційного світу.

Найбільш активними образами, які функціонують в екзотичному просторі, є моряк Марлоу та начальник станції Курц. Автор від самого початку відтворює схожість оповідача-Чарлі Марлоу на аскета, чим підкреслює відсторонений спосіб життя персонажа-романтика, який мав здібності до філософії та інтерес до морської справи: «Марлоу сидів на кормі, підігавши ноги й обпершись спиною до бізань-щогли. Він мав запалі щоки, жовтувату шкіру, рівний стан і аскетичний вигляд, а тому, опустивши руки й повернувши кисті долонями назовні, здався схожим на якогось божка» [2, с. 8]. Ця схожість – можливий натяк на ілюзійність у сприйнятті дійсності героєм, який не ніколи не стане вершителем долі, все, що він має – його романтичне світосприйняття. Недарма вже на початку повісті Джозеф Конрад вказує на несхожість Чарлі з іншими моряками: «Він єдиний

серед нас усе ще чув «поклик моря». Найгірше, що можна було про нього сказати, це те, що він не був типовим представником свого ремесла. Марлоу був моряком, але водночас волоцюгою, тоді як більшість моряків, якщо можна так висловитися, ведуть осіле життя» [2, с. 9]. Образ волоцюги-самітника з аскетичним світоглядом додає характеристиці персонажа індивідуального.

Парадоксальним є відчуття дому для Марлоу: мандруючи, він «перебуває в гармонії, наче вдома, а без мандрівки – лише розгублена особистість, яка потребує допомоги (у повісті доводом цьому є образ турботливої тітки, яка влаштовує його на роботу). Якщо зіставити його образ з образом Курца у аспекті слабкість-сила, Марлоу усвідомлює перевагу над ним начальника станції, про якого сказано велично, як про неповторну особистість, віддану власній справі, та про місіонера-колонізатора: «Курц – це якесь диво. Він посланець милосердя, науки, прогресу й ще бозна-чого. Щоби провадити справу, – мій співрозмовник ні з того ні з сього заходився декламувати, – довірену нам Європою, потрібно мати великий розум, чуйне серце і бути відданим єдиній меті» [2, с. 31].

Про себе Марлоу говорить як про прямолінійну, відверту людину: «Будь-яка брехня має присмак смерті, вона відгонить гниттям, – а саме це я ненавиджу у світі й цим гидую, – вона нагадує про те, що я волів би забути. Брехня робить мене нещасним, від неї я нездужаю, наче з'їв щось підгниле. Мабуть, така вже моя вдача...» [2, с. 34]. Водночас він усвідомлює людську самотність як невід'ємну життєву ознаку: «Ні, це неможливо, неможливо означити, що таке життя у кожен окремий період твого існування, неможливо описати те, що становить його осердя, зміст і ледь вловну, а проте важливу суть. Неможливо. Ми живемо й спимо однаково – самотніми» [2, с. 34]. У роздумах оповідача наявне модерністичне сприйняття світу, втілене у філософії екзистенціалізму: «Жоден справді впливовий друг не прислужився б мені краще. А пароплав давав мені змогу перевірити себе, випробувати свої сили... Ні, роботи я не люблю. Мені більше до душі байдикувати й мріяти про те, скільки чудового можна було б зробити. Я не люблю роботи – її ніхто не любить, – але мені подобається, що вона дає нам шанс знайти себе, нашу власну реальність (для себе, не для інших), – те, чого ніхто чужий ніколи не збагне. Бо більшість бачить лише зовнішню оболонку й навіть не здогадується про те, що ховається за нею» [2, с. 36].

Ставлення Марлоу до Курца – справжнє захоплення філософа, який ідеалізує об'єкт роздумів, подаючи кожну символічну деталь: «Його не забудуть. Хай там як, але Курц був незвичайним. Він мав здатність чарами чи страхом змусити примітивні душі влаштувати відьомський танок на його честь» [2, с.60]. У властивому для романтиків стилі оповідач міркує про таку ж незвичайність римлян-завойовників у сліпій боротьбі з таємничою п'їтьмою. Автор використовує прийом паралелізму, щоб художньо завуальовати колонізаторські наміри Курца: «Тому ті хлопці просто вигрібали все, що підверталось під руку: задля того, щоби гребти. То був нестримний пограбунок, особливо жорстоке масове вбивство, на яке люди йшли наосліп, як і належить тим, хто надумав помірятися силами з п'їтьмою» [2, с.11].

Можливо тому начальника станції інтерпретовано оповідачем вперше як образ-здогад, образ-марення: «Що ж до мене, тоді я ніби вперше побачив Курца.

Коротко та виразно: човник, чотири веслярі-дикуни й самотній білий чоловік, який зненацька повернувся спиною до Центральної станції, до перепочинку, можливо, навіть до думок про дїм, і звернув обличчя до диких нетрів, до своєї спустошеної й безживної станції. Я теж не розумїв його мотивів. Напевне, він був просто славним хлопцем, який займався своїм ділом задля вигоди» [2, с. 40]. Зі «славного хлопця» у свідомості філософа Марлоу відбувається перетворення начальника на «непереборну духом людину»: «Курц говорив голосно й легко, майже не ворущачи губами. А голос! Його голос! Серйозний, глибокий, розкотистий... хоча сам був з вигляду спроможний хїба що на шепїт. Однак у нього було достатньо сили, – штучно збудженої, без сумнїву, – аби покїнчити із нами всіма, про що ви безпосередньо й дїзнастесь» [2, с. 68].

Як вказує Г. Костенко, у «Серці темряви» автор дає зрозумїти, що джерела зла варто шукати не тїльки в сучасному буржуазному суспїльствї з його потягом до накопичення, оскїльки тяжїння до багатства, прагнення наживи й грабунку за рахунок інших людей не є відкриттям ХІХ столїття; коренї їх сягають у глибину столїть. Невипадковим тому стає згадування на перших сторїнках роману про початок колонїальних завоювань, часи Френсїса Дрейка й Джона Франклїна [4, с. 104]. Джозеф Конрад теж вказує на історичну детермінованість виникнення подїбного персонажа у тексті: «Його творила уся Європа; слово за словом я дїзнався, і саме вчасно, що «Мїжнародне товариство з викорїнення дикунських звичаїв» доручило йому написати звіт, який можна було б використовувати у подальшїй роботї. І він написав» [2, с. 59]. Звіт – символ та доказ колонїзаторського винищення племен: «Утїм, тепер, коли знання мої поповнилися, вступний абзац видається менї зловїсним. Курц розвивав думку, що ми, білі, вже досягли певної стадїї розвитку, а відтак «повиннї здаватися їм (дикунам) істотами надприродними за своєю природою. Ми до них приходимо могутнїми, немов боги», – і так далї й тому подїбне» [2, с. 59] чи «Винишуйте всїх дикунів!» Цїкаво, що Курц, очевидно, забув про цей багатозначний постскриптум, оскїльки пізніше, прийшовши, так би мовити, до тями, наполегливо благав мене зберегти «той памфлет» (так він називав свій звіт), який повинен був сприятливо відбитися на його кар'єрї» [2, с. 60].

Крім історично зумовленого гнїту колонїзаторами народїв, у повістї наявний трагїчний мотив боротьби людини з самою собою: Курц боровся. О, як він боровся! Пусткою його втомленого мозку блукали похмурї видїння – привиди багатства й слави, що догїдливо схилялися перед його незгасним даром марнувати шляхетнї й пишномовнї фрази. «Моя наречена», «моя станція», «моя кар'єра», «мої ідеї» – от що служило приводом для прояву шляхетних і піднесених почуттїв. Тїнь справжнього Курца виникала біля ложа мїстифїкатора, якому судилося бути похованим у порохнї правїчної землї» [2, с.58]. Недарма автор використовує образ смертї задля характеристики чоловіка. Про вже померлого начальника у повістї йдеться у натуралїстичнїй манерї: «Курц... Здається, нїмецькою це слово означає «короткий», правда? Так-от, ім'я цїєї людини дуже їй пасувало, як і все в її життї – й у смертї. Думаю, на зрїст Курц був футів шїсть. Покривало впало, і з-під нього, наче зі савана, вигулькнуло жалогїдне, страхїтливе тїло. Я бачив клїтку його рухомих ребер, кїстки його

руки, якою він вимахував. Той чоловік скидався на ожилый образ смерті, викарбуваний зі старої слонової кістки, смерті, що зловісно погрозувала рукою непорушному натовпові чоловіків, виконаних із темної блискучої бронзи. Я бачив його широко роззявлений рот – це надавало йому напрочуд ненаситного вигляду» [2, с. 71].

Збірний образ людства, яке керується егоїстичними, суто матеріальними інтересами, втілено в персонажах-працівниках станції: «За єдине справжнє почуття правило бажання здобути посаду у факторії, де можна було роздобути слонову кістку, а отже, – одержати відсотки. Лише з цієї причини люди тут інтригували, поливали брудом і ненавиділи один одного, але щоби хтось ударив пальцем об палець – ото вже ні» [2, с. 30]. Джозеф Конрад у повісті вказує на зверхнє ставлення працівників станції до місцевого населення, про «вищу місію цивілізації на шляху до прогресу» двопланово: з одного боку це вимога від влади роздобути слонову кістку та намір розбагатіти на цьому, з іншого – просвітництво, порятунок чорношкірих (завуальованість потреби рабської праці на колонізаторів).

У філософській повісті Джозефа Конрада в образі Курца віддзеркалено мотив перестороги людству, на яке хворобливо діє влада та матеріальні цінності: «Хворий! Хворий! Не такий я вже й хворий, як вам хочеться думати. Дарма! Я ще доведу задумане до кінця. Я повернуся й покажу вам, що можна зробити. Ви з вашими намірами дрібних торгашів – ви мені заважаєте. Я повернуся. Я...» [2, с. 74].

Мотив диктатора та натовпу, що сліпо за ним слїдує, зосереджено в образі юнака, якого зустрїв Марлоу: «Проте я не заздри́в його відданості Курцові. Хлопець не замислювався про неї. Вона виникла у ньому, і він прийняв її з якимось пристрасним фаталізмом. Слїд сказати, що для мене саме це обоження видалося найнебезпечнішим з усього, що йому доти довелося пережити [2, с. 67]. Стан обоження лїдера автор розглядає як недоречний та небезпечний для людини, що загрожує втратою індивідуальності. У хлопця немає імені за авторським задумом. Письменник використовує цю художню деталь для надання реалістичності, об'єктивності подіям. Та й лексичне значення слова «хлопець» привертає увагу читача, характеризує людину за віковою ознакою, може бути витлумачене символом незрілості, алегорією людства, яке не розуміє, що коїть. Автор-оповідач свідомо порівнює хлопця з арлекіном та блазнем, натякаючи на його надмірній емоційності та здатності до навіювання: «Ці слова були сказані настїльки незвичним тоном, що я допитливо глянув на нього. Дивно було бачити, як в арлекінові змішалися водночас прагнення і небажання говорити про Курца. Той чоловік мав великий вплив на його життя, цілком захопив його думки, підкорив усі його емоції [2, с. 68].

Зважаючи на міфологізацію часопростору, автор наближає образи персонажів до міфологічних. Про Курца у повісті сказано, як про Зевса: «Він прийшов до них із громом і блискавкою, знаєте..., а вони ніколи доти не бачили нічого подібного. Він був страшний... Він умів бути дуже страшним... Не можна ставитися до пана Курца, як до звичайної людини» [2, с. 68]. На неординарність цієї особи вказують також його здібності до музики та політичної справи: Курц,

виявляється, був великим музикантом. Він міг би стати блискучим лїдером якої-небудь радикальної партії» [2, с. 86].

Подвійне життя Курца потрактовано через протилежні образи двох жінок. Як за культурною приналежністю, так і за рисами характеру, кожна з них сприймала чоловіка по своєму. Про екзотичну красуню-коханку у тексті оповідачем сказано: «Це була розкішна, чарівна дикунка з вогненними очима: щось лиховісне й величне було в її спокійному наближенні» [2, с. 73]. Жінка-коханка як уособлення фатуму, є складовим образом «серця п'їтьми», «дикунського світу», що не підкорюється, є символом розплати героя за помилки, протиставлена ідеалізованому образу жінки-дружини (можливо, символом цивілізованого світу, який не усвідомлює провини за колонізаторські дії). Дружина оплакуватиме смерть чоловіка, так і не довідавшись про зраду, не пізнавши істини: «Але подумайте, адже ніхто його не знав так добре, як знала я! Він мені все довіряв. Я знала його найкраще» [2, с. 89]. Чи не образ це людства, що заблукало?! У С. Яковенка інтерпретація жіночих образів відбувається методом міфологічного аналізу: «Зустрічаючи на своєму шляху до жінки (Африки) цілковиту іншість, нездоланий бар'єр, чоловік (європеєць) скеровує на її адресу свої фантазії й „здобуває“ її, тобто змушує її з цими його фантазіями ототожнитися, визнати їхню слушність, підкоритися. Здається, жодній колонізаторській ідеології не вдається уникнути цієї схеми» [10, с. 276].

Вражає двоїстість ставлення оповідача до корінного населення Африки, яких оповідач іменує то канїбалами, то темними істотами, то неграми чи темними тїнями. Спершу, позитивна оцінка від Марлоу: «Я не можу похвалитися тим, що мій пароплав увесь час просто собі плыв. Не раз йому доводилося пробиратися «плазом», а двадцять канїбалів, хлюпаючи по воді, підштовхували його. Дорогою ми записали кількох із них у матроси. Вправні вони хлопці, по-своєму, – ті канїбали. З ними можна було працювати, і я їм вдячний» [2, с. 43]. Але надалі оповідач починає сумніватися щодо них: «Їх назвали чомусь злочинцями: суворий закон, як і смертоносні снаряди, налетів на них із моря, мовби якась незбагненна таємниця. Вони проминули мене дюймів за шість, навіть не глянувши, із кам'яною байдужістю, властивою цим нещасним дикунам. Зрештою, я й справді доклався до цієї великої справи, яка вимагала від усіх вживати такі жорстокі і, очевидно, справедливі заходи [2, с. 21].

У повісті «Серце п'їтьми» наявні два оповідача: автор та герой твору – Чарльз Марлоу, міркування яких витворюють, з одного боку, цілісність характеристики персонажів, а з іншого – її двоїстість, що цілком відповідає неоромантичній манері Джозефа Конрада. Багатопланове зображення екзотичного простору становить характерну рису авторського стилю, що має подальші перспективи дослідження.

Лїтература

1. Девдюк І. В. Імпресіонїзм прози Джозефа Конрада / І. В. Девдюк, А. М. Кучера // *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Фїлологічні науки*. 2013. Вип. 33. С. 98-101.

2. Джозеф Конрад Серце п'їтьми: Роман / Джозеф Конрад; пер. з англ. І. Андрущенко. Львів : Астролябія, 2015. 160 с.
3. Єршов В. О. Польська мемуаристична література Правобережної України доби романтизму. Монографія / В. О. Єршов. Житомир: Полісся, 2010. 454 с.
4. Костенко Г. М. Від Конрада до Набокова: білінгвізм та бікультурність як творчий імпульс: монографія. Запоріжжя. 2011. 407 с.
5. Мартинець А. М. Особливість національної двозначності Джозефа Конрада / А. М. Мартинець // *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2013. Вип. 33. С. 206-209.
6. Саїд Е. Орієнталізм / Е. Саїд. К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.
7. Саїд Е. Культура та імперіалізм / Е. Саїд. К. : Видавництво «Часопис „Критика”», 2007. 608 с.
8. Столяренко О. Рецепція і польський контекст творчості Джозефа Конрада / Ольга Столяренко // *Українська полоністика*. 2007. Філологічні дослідження. Випуск 3-4. К. : Вид-во Київського нац. ун-ту імені Тараса Шевченка, 2007. С. 331–337.
9. Ткачук О. П. Джозеф Конрад у контексті сучасних досліджень / О. П. Ткачук // *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]*. Сер. : Філологія. Літературознавство. 2012. Т. 200, Вип. 188. С. 102-105.
10. Яковенко С. Вигнання з «дому» природи: «Серце п'їтьми» Джозефа Конрада і польська традиція. *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 77. С. 271–279. С. 276.
11. Яковлева Н. «Серце п'їтьми» Джозефа Конрада: поетика хронотопу. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*, 2011. Вип. 27. С. 380-384.

References (Translated & Transliterated)

1. Devdiuk I. V. Impresionizm prozy Dzhozefa Konrada [The Impressionism of Joseph Conrad's Prose] / I. V. Devdiuk, A. M. Kuchera // *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohiiienka. Filolohichni nauky*. 2013. Vyp. 33. S. 98-101.
2. Dzhozef Konrad Sertse pitmy: Roman [Heart of Darkness: A Novel] / Dzhozef Konrad; per. z anhl. I. Andrushchenka. Lviv : Astroliabiia, 2015. 160 s.
3. Iershov V. O. Polska memuarystyczna literatura Pravoberezhnoi Ukrainy doby romantyzmu. [Polish Memoirs of Right-Bank Ukraine of the Romantic Period] Monohrafiia / V. O. Yershov. Zhytomyr: Polissia, 2010. 454 s.
4. Kostenko H. M. Vid Konrada do Nabokova: bilinhvizm ta bikulturnist yak tvorchiy impuls: monohrafiia. [From Conrad to Nabokov: bilingualism and biculturalism as a creative impetus]. Zaporizhzhia. 2011. 407 s.
5. Martynets A. M. Osoblyvist natsionalnoi dvoznachnosti Dzhozefa Konrada [The peculiarity of the national ambiguity of Joseph Conrad] / A. M. Martynets // *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohiiienka. Filolohichni nauky*. 2013. Vyp. 33. S. 206-209.

6. Said E. Orientalizm [Orientalism] / E. Said. K. : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy», 2001. 511 s.
7. Said E. Kultura ta imperializm [Culture and imperialism] / E. Said. K. : Vydavnytstvo «Chasopys „Krytyka”», 2007. 608 s.
8. Stoliarenko O. Retseptsiiia i polskyi kontekst tvorchosti Dzhozefa Konrada [The Reception and Polish Context of Joseph Conrad's Creativity] / Olha Stoliarenko // Ukrainska polonistyka. 2007. Filolohichni doslidzhennia. Vypusk 3-4. K. : Vyd-vo Kyivskoho nats. un-tu imeni Tarasa Shevchenka, 2007. S. 331–337.
9. Tkachuk O. P. Dzhozef Konrad u konteksti suchasnykh doslidzhen [Joseph Conrad in the context of current research] / O. P. Tkachuk // Naukovi pratsi [Chornomorskoho derzhavnogo universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu «Kyievo-Mohylianska akademiiia»]. Ser. : Filolohiia. Literaturoznavstvo. 2012. T. 200, Vyp. 188. S. 102-105.
10. Iakovenko S. Vyhnanntia z «domu» pryrody: «Sertse pitmy» Dzhozefa Konrada i polska tradytsiia. [Exile from the "home" of nature: The Heart of Darkness by Joseph Conrad and the Polish tradition] Pytannia literaturoznavstva. 2009. Vyp. 77. S. 271–279. S. 276.
11. Iakovleva N. «Sertse pitmy» Dzhozefa Konrada: poetyka khronotopu. [Joseph Conrad's "Heart of Darkness": The Poetics of Chronotope] Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnogo universytetu imeni Ivana Ohienka. Filolohichni nauky, 2011. Vyp. 27. S. 380-384.

Bilyavska Victoria, Rudiuk Olga
Spatial Organization of Joseph Conrad's Exotic Story Heart of Darkness.

The narrative is substantially dominated by the aquatic segment of natural space, elements of which can be built into a certain hierarchy: the Thames, that is, the profane level, the starting and ending point in the narration, the sea, which, although receding into the background, is a certain constant that reaches the sacral level, she wants to return to Marlowe, and Africa, the embodiment of which is the Congo River, which, like the Styx, leads to the hellish beyond-civilization world. The first element of the vertical system is the sea topos. He is at the level of sacred space in the story.

Given the biographical facts of the life of Joseph Conrad, we can say that this fragment combines the views of both the primary narrator, that is, the author and the narrator of the main story, Marlowe. The sacral sea space is contrasted with the land, which, if it has a secret, for a short while: In the finale of the expedition, the sea becomes a lifeline to which travelers seek. The sea as an element of spatial organization, based on the mythological level, also acquires temporal features.

The second element in the system of spatial organization of the story is the Thames topos, from which the plot unfolds. Thames has a profound level associated with Thames, which at the same time becomes a certain rafter around which the following spatial layers accumulate. The author uses the image of the gate as a kind of transition or to the sacral stage of "infinite water space" – sea, or infernal – "heart of darkness". In the second case, we can trace a certain amount of mythical imagery related to the figures of two women in the office that employs sailors and sends them on flights to

Africa. These images make it possible to speak of the fate and doom of the protagonist's journey, as well as of his inevitable "heart-dark" trials and further initiation.

The third element of the vertical system is Africa, which has been turned into darkness by the colonialists of the white unknown spot, which is itself irresistible. A gloom to be dispelled by the civilization and culture that should come with the Europeans: each station must be a kind of lighthouse on the path leading to progress; it is not only a center of commerce, but also a center of humanity, improvement, education. – with them only increased. The locus of the Congo River, associated with the African topos, is represented as alien, hostile, exotic. Narrator, sharply contrasting the sacral space of the sea and the infernal – the Congo.

As G. Kostenko points out, in "Heart of Darkness" the author makes it clear that the sources of evil should be sought not only in the modern bourgeois society with its desire for accumulation, since the pursuit of wealth, the desire for profit and plunder at the expense of other people is not the discovery of the XIX century ; their roots go back centuries. Joseph Conrad in the story points to the superficial attitude of the workers of the station to the local population, about the "higher mission of civilization on the way to progress" in two ways: on the one hand it is a demand from the authorities to get ivory and the intention to enrich it, on the other - education, salvation of blacks the veiled need for slave labor for the colonialists). Joseph Conrad's philosophical story, in the form of Kurtz, reflects the cautionary motive of humankind, which is painfully affected by power and material values. The author considers the state of deification of the leader as inappropriate and dangerous for the person, who threatens the loss of personality. In the story Heart of Darkness there are two narrators: the author and the hero of the work – Charles Marlow, whose considerations produce, on the one hand, the integrity of the character's character, and on the other, its duality, which is completely in line with Joseph Conrad's neoromantic manner. The multifaceted image of exotic space is a characteristic feature of the author's style, which has further prospects for research.

Keywords: exotic story, colonialism, locus, neoromanticism, topos.