

ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет міжнародних відносин і права
Кафедра іншомовної освіти і міжкультурної комунікації

ДИПЛОМНА РОБОТА

Магістр

Галузь знань 01 Освіта/Педагогіка
Спеціальність 014.02 Середня освіта (Мова та література (англійська))

на тему: Імперський дискурс у творі Джозефа Конрада «Серце темряви»

Шифр ДРСОА.018143.01.10

Виконав: студент 5-го курсу
група СОАм-22-1

_____ В.Д. Рабцевич

Керівник:
канд. пед.наук, доц.

_____ Г.О. Лисак

До захисту допускаю:
Зав. кафедри іншомовної освіти і
міжкультурної комунікації
д-р пед. наук, проф.
_____ 2023 р.

_____ Н. М. Бідюк

Хмельницький, 2023

АНОТАЦІЯ

Рабцевич В.Д. Імперський дискурс у творі Джозефа Конрада «Серце темряви». – Дипломна робота магістра.

Дипломна робота магістра на здобуття кваліфікації магістра за спеціальністю 014.02 – Середня освіта (Мова і література (англійська)). – Хмельницький національний університет, факультет міжнародних відносин і права, кафедра іншомовної освіти і міжкультурної комунікації, наук. кер.: канд. пед. наук, доц. Лисак Г.О. – Хмельницький, 2023.

Загальний обсяг роботи становить 85 сторінок, із них 72 – основного тексту. Робота містить 88 джерел посилань.

Ключові слова: імперський дискурс, особливості імперського дискурсу, дискурс, «Серце темряви».

Дипломна робота магістра присвячена дослідженню імперського дискурсу у творі Джозефа Конрада «Серце темряви».

У роботі розглянуто поняття, компоненти імперського дискурсу та його особливості. Досліджено твір Джозефа Конрада «Серце темряви». Розглянуто основні характеристики імперського дискурсу у творі Джозефа Конрада «Серце темряви». Надано методичні рекомендації щодо вивчення твору Джозефа Конрада «Серце темряви».

Підпис автора

Дата подання роботи до захисту

SUMMARY

Rabtsevych V. D. Imperial Discourse in Joseph Conrad's "Heart of Darkness" – Master thesis.

Master's thesis for obtaining a master's degree in specialty 014.02 – Secondary Education (Language and Literature (English)) – Khmelnytsky National University, Faculty of International Relations and Law, Department of Foreign Language Education and Intercultural Communication, Supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor Lysak H.O. – Khmelnytsky, 2023.

The total volume of the work is 85 pages, of which 72 are the main text. The work contains 88 sources of references.

Key words: imperial discourse, peculiarities of imperial discourse, discourse, Heart of Darkness.

The master's thesis is devoted to the study of imperial discourse in Joseph Conrad's Heart of Darkness.

The work examines the concept, components of imperial discourse and its features. The work of Joseph Conrad «Heart of Darkness» is studied. The main characteristics of the imperial discourse in Joseph Conrad's Heart of Darkness are considered. Methodical recommendations for studying Joseph Conrad's «Heart of Darkness» are given.

Author's signature

The date of the work submission to defence

ЗМІСТ

Вступ.....	5
1 Теоретичні основи імперського дискурсу	8
1.1 Поняття про імперський дискурс	8
1.2 Особливості імперського дискурсу	17
1.3 Життя та творчість Джозефа Конрада	22
2 Аналіз імперського дискурсу у творі Джозефа Конрада «Серце темряви».....	28
2.1 Аналіз твору Джозефа Конрада «Серце темряви».....	28
2.2 Основні характеристики Імперського дискурсу у творі Джозефа Конрада «Серце темряви»	44
2.3 Методичні рекомендації щодо вивчення твору Джозефа Конрада «Серце темряви»	69
Висновки	73
Перелік джерел посилання	77

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Вивчення імператорського дискурсу залишається актуальним і важливим з декількох причин. По-перше, імператорські системи управління та їх дискурс відіграли значну роль у формуванні політичних, культурних та соціальних структур у багатьох частинах світу протягом великої частини історії. Розуміння того, як ці системи функціонували, як вони вплинули на суспільство та культуру, має ключове значення для аналізу минулого і розуміння його впливу на сучасність. По-друге, імператорські дискурси відіграють роль у формуванні національних ідентичностей та політичних систем у сучасному світі. Вони можуть мати вплив на спосіб, якими країни сприймають себе та взаємодіють одна з одною.

Також вивчення імператорського дискурсу допомагає розуміти природу влади, її символіку та механізми підтримки владних структур. Це важливо для аналізу та передбачення можливих розвитків у сфері політики, культури та міжнародних відносин. Крім того, імперський дискурс може відобразити шляхи влади та контролю, які можуть бути використані в різних сферах суспільства, від політики до медіа та бізнесу. Тому дослідження цієї теми важливе для розуміння динаміки влади й впливу на суспільство. В цілому, вивчення імператорського дискурсу не лише відображає історичні та культурні аспекти минулого, а й допомагає аналізувати сучасні тенденції та вплив влади на різні сфери суспільства.

Сучасне європейське літературознавство засвідчує значний інтерес науковців до творчості Джозефа Конрада (1857-1924), який народився в селі Терехове, нині Бердичівського району Житомирської області. У 2015 році автори польської літератури (Oprac. Biblioteczny Ośrodek Information System wojewódzkiej та Miejskiej's Biblioteki Publicznej. Josepha Conrada Korzeniowskiego

w Gdańsku) задокументували етапи творчості письменника та його характер зокрема, які були опубліковані в Польщі між 2007 і 2014 роками.

Крім того, класика англійського неоромантизму неодноразово досліджували вітчизняні науковці, зокрема О. Ткачук, яка проаналізувала спадщину автора в сучасних дослідженнях, О. Столяренко, яка задокументувала контекст письменства в Польщі, А. Мартинець, який вважається зразком національної неоднозначності, І. В. Девдюк, який вважається зразком стилю авторської прози, та ін. межі наукових досліджень.

Еволюція європейської літератури періоду романтизму була зумовлена насамперед ненажерливим інтересом до чужого простору. Цикл «Східні поеми» Дж. Г. Н. Байрона, «Кримські сонети» А. Міцкевича, «Герой нашого часу» М.Ю. Лермонтова та ін. представляють суттєву різницю між зрозумілою західною цивілізацією та неосвоєним східним раєм. На відміну від чітко окресленого західного світу, який характеризується християнством і класичною античністю, східний світ не має точного географічного чи типологічного визначення. Для Дж. Г. Н. Байрона, типового британця ХІХ ст. Усе на сході Англії є екзотикою, на думку А. Міцкевича, це стосується, наприклад, ландшафту, татарського листя та релігійних вірувань місцевих жителів, усе це сприяє релігійному розмаїттю країни, на думку М. Ю. Ю. Лермонтов – далекий Кавказ, нескорений царською владою. Джозеф Конрад описує неоромантичний рух як літературний рух, який представлений як країна значного розміру з точки зору його території, він асоціюється з серединою 19 століття в Європі, але має інший підхід до своїх цілей, він репрезентує екзотичний простір далекої Африки, конфлікт між колоністами та корінним населенням моральніший за європейців.

Об'єкт дослідження – твір Джозефа Конрада «Серце темряви».

Предмет дослідження – імперський дискурс у творі Джозефа Конрада «Серце темряви».

Мета дослідження – проаналізувати та теоретично обґрунтувати імперський дискурс у творі Джозефа Конрада «Серце темряви».

Відповідно до об'єкта, предмета, мети визначено основні завдання дослідження:

1. Вивчити поняття про імперський дискурс.
2. Дослідити особливості імперського дискурсу.
3. Проаналізувати життя та творчість Джозефа Конрада.
4. Здійснити аналіз твору Джозефа Конрада «Серце темряви».
5. Надати основні характеристики імперського дискурсу у творі Джозефа Конрада «Серце темряви».

Методи дослідження. У дослідженні використовувалися такі методи: описовий метод (для збору та аналізу даних з метою створення теоретичної частини дослідження), метод суцільної вибірки (для створення масиву компонентів дослідження), метод порівняльного аналізу (для порівняння тексту оригіналу та перекладу), метод кількісного аналізу (на частоту вживання стилістично маркованих компонентів у художній творчості автора та перекладача), метод аналізу перекладу (для вивчення властивостей і способів відтворення авторська та перекладацька література), елементи методу кількісних розрахунків (для наочного представлення результатів аналізу вибірки досліджуваних компонентів).

Практичне значення. Результати та матеріали дослідження можуть бути використані при викладанні навчальних курсів з теорії та практики перекладу, спецкурсів з художнього перекладу текстів, а також стануть у пригоді перекладачам, які спеціалізуються на перекладі художніх текстів.

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків, переліку джерел посилання. Повний обсяг магістерської роботи складає 85 сторінок, з них – 71 сторінка основного тексту. Робота ілюстрована 8 рисунками.

1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ІМПЕРСЬКОГО ДИСКУРСУ

1.1 Поняття про імперський дискурс

Дискурс – це «ряд вербальних мисленневих форм поведінки комунікатора, які пов'язані з пізнанням, розумінням і представленням світу мовцем і розумінням слухачем (адресатом) мовної картини світу адресата» [4, с.11].

Філософи, лінгвісти та літературознавці активно намагаються пояснити цей термін. Однак донині «дискурс» залишається розпливчастим поняттям. У 1637 р. Р. Декарт опублікував філософську працю про метод, який міг допомогти людині зрозуміти можливості її думки, – «Discours de la methode» («Роздуми про метод»). У книзі французький мислитель послідовно пояснює аргумент «Я мислю, отже, існую», звертаючи увагу на те, що людині необхідно вміти правильно використовувати свої розумові здібності та робити висновки з власного життя. Декарт надав своїм читачам практики, які він уже зрозумів і які стануть важливими в дослідженнях його наступників. Спираючись на роботи Р. Декарта, ми можемо розуміти термін «дискурс» як текстову рефлексію на філософську тему [10]. 2 грудня 1970 р. пан Фуко виголосив промову про дискурс у системі викладання філософії. За словами філософа, «...у будь-якому суспільстві виробництво дискурсу одночасно контролюється, відбирається, організовується та перерозподіляється...» [43].

Стосовно самого слова «дискурс» пан Фуко дав таке визначення: «Дискурс – це «...група висловлювань, що належать до однієї морфологічної системи» [42, с.11]. Французький лінгвіст Е. Бенвеніст ототожнює дискурс із мовленням, яке повинно відбуватися між мовцем і слухачем: «Мовлення слід розуміти в найширшому сенсі, як будь-яке висловлювання, що стосується мовця і слухача і намір першого певним чином впливати на останній» [5, с. 276].

Лінгвісти трактують дискурс як форму вербальної комунікації, але також відносять до «тих жанрів, у яких хтось розмовляє з кимось, у яких ця особа є адресатом висловлювання...» [5, с. 276].

Тен ван Дейк розуміє дискурс як специфічну комунікативну подію, яка виражається усною та письмовою мовою, особливо щодо використання мови. Одне з визначень Тена є більш розширеним, ніж визначення дискурсу, яке зазвичай використовується: «Типовими прикладами є розмови з друзями за їжею, розмови між лікарями та пацієнтами або написання чи читання статей у газеті. Ми можемо вважати це ширшим значенням слова «дискурс» [47, с.194].

Звідси ми можемо зробити висновок, що комплексне розуміння терміну «Дискурс» має включати текст, а також оратора, аудиторію, подію та всі інші пов'язані фактори. Вплив на письмову роботу чи розмову. Л. Філіпс і М. Йоргенсен в аналізі дискурсу. Теорія та методи описують дискурс як спеціалізовану форму спілкування, яка передбачає передачу знань або досвіду іншим особам у певній сфері впливу.

Літературознавець М. Шкандрій в «Обіймах імперії» вживає термін «дискурс» «...у фучіанському розумінні – це стосується групи нібито регульованих груп, які взаємодіють між собою висловлюваннями та текстами, які мають певну зв'язність» і служити об'єднуючою силою» [46, С. 14].

Адже під висловлюванням можна розуміти текст, набір висловлювань, пов'язаних із певною сферою діяльності, або комунікативну подію, що відбувається між мовцем і адресатом. У нашому дослідженні ми будемо використовувати термін «дискурс» у широкому сенсі, не лише як текст, але й як комунікативну подію між автором і читачем, одним автором і іншим авторським текстом. Розглядаємо роман Емми Антієвської «Роман доброї людини» в контексті антиімперіалістичного дискурсу, звертаючи увагу на історичні реалії та біографічні матеріали, які вплинули на появу антиімперіалістичного дискурсу в цьому романі.

З розвитком та ускладненням політичних систем відбувається поділ центру та периферії, з'являється імперський принцип організації. Повільним і дрібномасштабним є полісний розвиток. Виникнення ж східних деспотій та спілок автократій з потужним центром-гегемоном представляє собою прискорений перехід до широкомасштабної імперської організації.

Концептуалізація імперії передбачала виділення урядуючого Риму-граду та завмиреного простору Риму-імперії. Розрізняються також окремі, як би, доімперські і навіть дополітичні (деспотичні) «домашньості» у вигляді міст або союзницьких товариств, муніципій, громадян муніципії, дослівно «утримуваний рукою»), провінцій (вихідно область, сфера діяльності), залежних від імперії напівсуверенних політ з своїми споконвічними, нерідко індивідуальними назвами.

Завершення та раціоналізація цієї схеми були здійснені Діоклетіаном та Костянтином Великим. Вони очолювали чотири префектури, які у свою чергу ділилися на 12 дієцезів, ті – приблизно на сотню провінцій із проконсулами, пропреторами та прокураторами, а далі виділялися муніципії із магістратами. Тим самим послідовно затверджувалась ієрархічна система імперської бюрократії – централізованої та розгалужується. Для її підкріплення була створена «відомість достоїнств» класичний зразок таблиці про ранги.

На Русі з її величезними, які підлягають освоєнню просторами швидкий стрибок від родової потестарності до імперської влади був справою природною. Вже в найдавніших пам'ятниках східнослов'янської писемності проводиться досить послідовна відмінність граду як політичного центру та оточуючих його весей (село), столу та області, землі та її країн, тобто. що примикають до центрального домену домініумів.

Укорінення імперської організації на російському ґрунті наводить до формування поняття край та країна. Особливо цікава межа як позначення перехідної зони двох імперських утворень. Одна й та сама територія виявляється

межами двох різних центрів. У цьому полягає важливий принцип регулювання відносин між імперіями Сам імперський принцип та назва для імперії загалом позначаються на Русі словом царство, утвореним від титулу імператора у формі цар/цесар.

Титул царя використовувався нашими предками раніше всього для позначення володаря, в чию імперію потрапляла Русь. Після перетворення Русі в улус чингідської імперії ідея царства пов'язується з євразійським політичним простором. Русь як православна земля залишається в імперії Царгорода, але політично стає частиною володінь хана, на якого переноситься і титул царя.

Сама царська титулатура підкреслює сакральний характер влади, її вертикальну складову. При збереженні цього важливого смислового аспекту відбувається політична раціоналізація, розвиток і уточнення сенсу слів цар та царство. Спочатку царство – це гідність та атрибут царя, потім приналежність царської (імперської) влади та сутнісна характеристика відповідної політичної системи, нарешті, сама ця система. Зрештою царствами починають називатися будь-які ієрархічно організовані політії, які мають внутрішнім суверенітетом, формально успадкованим від первісних царів.

Важливе значення для концептуалізації імперської організації Московського царства мало розмежування різних типів внутрішньоімперських володінь-домініумів. Це край, область, волость, вотчина, повіт, маєток. Особливо у цьому ряду виділяються різні за статусом місто, село, посад та слобода.

У Росії поняття царства було мирно та поступово доповнено і розвинене західною ідеєю власне імперії. Римська імперія продовжує називатися Римським царством, а її государі – цісарями, але вже у «Космографії» 1670 р. слово «імператор» вжито за по відношенню до володарів античного Риму. Імперія стає офіційною назвою держави Російського. Царствами починають іменуватися історичні адміністративні області, які мають особливий статус усередині імперії. Глава ж держави продовжує називатися і царем, та імператором.

Дж. Б. Шоу добре розумів те, на що багато наступних істориків так і не звернули уваги: значення терміна “імперіалізм” у лексиконі британської політики не було суворо визначено раз і назавжди.² Швидше поняття “імперія” та “імперіалізм” можна порівняти з порожніми контейнерами, які весь час наповнювалися новим змістом, а потім спустошувалися і заповнювалися знову і знову.³ Звичайно, те саме можна сказати і про інші політичні концепти – політичні діячі, наприклад, постійно заново винаходили ідею патріотизму.⁴ Проте, поняття “імперія” було особливо беззахисно – воно не могло чинити опір подібним маніпуляціям, оскільки воно дуже чуйно реагувало на зміни політичної обстановки як усередині країни, так і за її межами, а також тому, що міркування про імперію адресувалися не лише британській публіці, а й населенню колоній. Більше того, оскільки громадська думка у Великій Британії – як думали багато хто – була зовсім не обізнана або ж налаштована байдуже щодо імперії, то політики мали з особливою обережністю підходити до вибору тієї чи іншої мови – тих чи інших мовних оборотів, що оперують цим концептом. У цій статті розглядається питання: що мали на увазі сучасники, коли вони говорили про імперію, і як змінювався сенс, що вкладається в це слово тими чи іншими політичними силами у Великій Британії.

Звертаючись до широких верств суспільства, проімперські лобі та групи тиску використовували різні засоби комунікації, у тому числі партійний та періодичний друк, брошури та листівки, розраховані на масову аудиторію, лекції з “чарівним ліхтарем” та кінематограф, музичні вечори, прийоми та постановки.⁶ Ці організації грали помітну роль політичного життя Великобританії ще й тому, що були тісно пов’язані з провідними політичними партіями. Виникнення низки груп тиску правому фланзі британської політики наприкінці XIX – початку XX ст. було з неоднозначним ставленням до проблем імперії всередині Консервативної партії. Наприклад, Імперська Південноафриканська асоціація (Imperial South Africa Association, далі ІЮАА), що мала напівурядовий характер,

бачила своє завдання у мобілізації громадської думки у Великій Британії на підтримку південноафриканської політики Джозефа Чемберлена та Альфреда Мілнера (Alfred). Військово-морська ліга (Navy League), навпаки, більш критично ставилася до керівництва Консервативної партії, яке, як з погляду членів Ліги, не змогло знайти гідну відповідь на загрозу втрати Великобританією статусу провідної світової держави. Військово-морська ліга була створена у 1894 р. як неурядова організація, проте склад її парламентського та виконавчого комітетів безпомилково вказував на те, що Ліга явно підтримувала консерваторів. Ця організація пропагувала тезу про те, що основним зовнішньополітичним завданням Великобританії

Мова імперіалізму і різний сенс поняття “імперія”... є збереження нею панування на морі, і прагнула зберегти перевагу Британської імперії на просторах світового океану. Звернення ІЮАА були адресовані керівництву консервативної партії, тоді як погляди Військово-морської ліги в цілому були характерні для консервативної ідеології в її більш масовій, популярній формі. Існувала також ціла низка груп на лівому фланзі британської політики, які порушували питання про відповідальність Великобританії як імперської держави. Чимало їх ми брали участь у діяльності Національної ліберальної федерації (National Liberal Federation, далі НЛФ) чи були організаційно пов’язані з цією структурою. НЛФ була створена у 1877 р. і ставила своїм завданням формування у суспільстві попиту на радикальні політичні програми. Іншим її завданням було об’єднання пропагандистської діяльності окремих невеликих груп, включивши їх до складу загальнонаціональної політичної організації.⁷ Враховуючи ключову роль, яку НЛФ грала у позапарламентській політиці лібералів,⁸ ми вважаємо за необхідне звернути увагу і на щорічні збори цієї організації, особливо у період англо-бурської війни, – перш ніж ми розглянемо позиції двох груп тиску, пов’язаних із НЛФ.

Хобсон відправився в Південну Африку в 1899 р. як спецкор газети Manchester Guardian, а Робертсон був направлений в Південну Африку газетою Morning 26 E. Томпсон, Мова імперіалізму і різний зміст поняття «імперія» ... Хоча Дж. Хобсон і Дж. Робертсон не брали активної участі у діяльності КПРВ та БКІНК (Робертсон, втім, іноді виступав на мітингах, що проводилися цією останньою організацією), обидва вони належали до невеликої спільноти прогресивно налаштованих осіб, яка сформувалася навколо гуртка “Райдуга” (the Rainbow Circle) у Лондоні, і таким чином оберталися в тих самих політичних колах, що й багато радикальних лібералів.¹³ Перш, ніж розглядати внесок, який внесли ці позапарламентські об’єднання до імперського дискурсу – у політичну термінологію, пов’язану з концептом імперії, – у період з 1895 по 1914 рр., необхідно зробити кілька попередніх зауважень. Насамперед слід пам’ятати, що, розмірковуючи про Британську імперію, люди намагалися осмислити конгломерат колоній, придбаних з дуже різних причин і які значно відрізнялися один від одного за методами управління ними. Імперія не була єдиним цілим – сам цей термін у певному сенсі лише вводив в оману. Більше того, коли сучасники говорили або писали про імперію, вони рідко вдавалися до абстрактних роздумів: набагато частіше вони були безпосередніми учасниками тих чи інших політичних баталій, результат яких безпосередньо залежав від їхньої риторичної майстерності. Тому мова, до якої вдавалися ці автори, була складовою політичного процесу. Сенс таких слів як “імперія” та “імперіалізм” був предметом постійної боротьби – його заперечували між собою не лише ліберали та консерватори, а й різні угруповання всередині цих партій. По-друге, розуміння те, що таке імперія, дуже змінилося під час англо-бурської війни. Події в Південній Африці вплинули на все населення Великої Британії – цей вплив був настільки сильним, що зараз його майже неможливо повною мірою оцінити, деякі дослідники навіть проводять паралелі між цим збройним конфліктом і участю американців у війні у В’єтнамі. Обидві ці війни мали дуже серйозні наслідки для

життя Великобританії Post в 1900 р. у тому, щоб повідомляти читачам у тому, як діяв там режим воєнного стану.

Можливо, що у довгостроковій перспективі найзначнішим було те, що бурська війна поклала край т.зв. новому імперіалізму 1890-х років. На початку ХХ ст. вже ніхто всерйоз не наполягав на тому, що Британська імперія має розширюватись і надалі. Дійсно, думати про нові завоювання та імперську експансію здавалося безглуздом, коли британська армія лише з великими труднощами змогла поставити на коліна невелику спільноту голландських фермерів. Війна з бурами показала слабкість британської армії, і це навело багатьох на думку, що імперії необхідна консолідація. Імперію якимось чином потрібно було перебудувати так, щоб вона була здатна й надалі конкурувати з такими державами, як Німеччина та США, які мали потужний ресурсний потенціал і населення, яке зростало. Багато хто вважав, що для Великобританії виходом зі становища було б залучити до себе дістали самоврядування домініони, тим самим посиливши імперію. Проімперські настрої, що виявилися в канадських та австралійських військах, що боролися в Південній Африці, служили чудовим прикладом такого об'єднання, нагадуючи, що, можливо, настав час для створення імперської федерації у тій чи іншій формі. Тенденція розглядати відносини між Англією та її домініонами як ключ до всіх проблем Британської імперії мала певні наслідки і для інших її регіонів, особливо для Індії.

Тираж газети, що надходив у відкритий продаж, був досить невеликим, але остання коректура направлялася редакторам інших видань, а майже тисяча безкоштовних екземплярів поширювалася серед політичних діячів та організацій. 29 Ab Imperio, 2/2005 інтереси британських підданих у цьому регіоні.¹⁷ ЮОАА розвивала тісні зв'язки з тими організаціями в Південній Африці, які захищали інтереси британських переселенців у цьому регіоні. Метою ЮОАА було зберегти об'єднану Південну Африку у складі Британської імперії і не допустити того, щоб

цей регіон потрапив до рук держав, що суперничають, особливо – до рук Німеччини. ІЮАА була тісно пов’язана з британським урядом, і її акції, що відстоюють урядову політику, відбивали стратегію Дж. Чемберлена та А. Мілнера, які намагалися зосередити увагу суспільства на політичних претензіях уїтлендерів, і тим самим пробудити “...почуття спорідненості, яке... живе в серці кожного британця”.¹⁸ Уїтлендерами називали переважно британських іммігрантів, які переселилися до Трансваалю після того, як у 1880-х роках там було знайдено золото, але так і не отримали виборчого права.¹⁹ Навряд варто дивуватися з того що Дж. Чемберлен прагнув уявити стан справ у Південній Африці саме в такий спосіб. Вже 1886 р., виступаючи проти надання самоврядування (*home rule*) Ірландії, Чемберлен висловлював подібні думки. Посилаючись на те, що Ірландія не є єдиним, цілісним суспільством, що вона населена людьми, що належать до двох різних рас, до двох різних релігій, Дж. Чемберлен виступав проти пропозицій У. Гладстона, які – як він доводив – не могли захистити інтереси ірландських протестантів.²⁰ Тепер же Дж. Чемберлен і А. Мілнер

¹⁷ Збереглося дуже мало протоколів засідань ІЮАА, більшість із них опубліковані.

Мова імперіалізму і різний зміст поняття “імперія”... справедливо вважали, що для того, щоб порушити питання про підпорядкування Південної Африки верхній владі Великобританії, самим надійним способом було звернутися до питання про виборче право уїтлендерів, оскільки такий маневр не дозволив би політикам ухилитися від обговорення війни, перевівши розмову на проблеми “рендлордизму” та гірничої промисловості. Так само ІЮАА ставила перед собою завдання відстоювати інтереси британських підданих у Південній Африці. Перший голова цієї асоціації Джордж Уайндем (George Wyndham) у листі до Альфреда Мілнера за кілька місяців до початку війни обговорював діяльність ІЮАА саме в подібному ключі і доводив необхідність домагатися того, щоб

члени Парламенту та громадська думка стали розглядати південноафриканську проблему як питання про бри панування.

Уайндем відгукувався про петицію уїтлендерів, поданої в березні 1899 р., як про «цілком доречний спосіб висловити цілком природне і відповідне почуття», проте підкреслював, що з цим зверненням уїтлендери повинні виступати знову і знову, якщо вони хочуть, щоб їм повірили у Великобританії.²² У відповідь на петицію ЮОАА провела цілу низку мітингів, спонукаючи уряд підтримати уїтлендерів. До травня місяця 1899 р. Уайндем впевнено заявляв Мілнеру, що уїтлендерів може задовольнити лише надання їм виборчого права та ніщо інше.²³ Джеффри Дрейдж (Geoffrey Drage), наступник Уайндема на посаді голови ЮОАА, також зосередив свою увагу. У своїй промові в Дербі, яку він виголосив одразу після початку війни, Дрейдж розповів слухачам про те, що безпосередньою причиною конфлікту стали виборче право, проте існували побоювання, що в разі створення парламенту в Дубліні протестанти Ольстера втратять політичне представництво. Однак лише решта уніоністської партії перейшла на цій підставі на позиції захисту унії з Ірландією.

Можна провести цікаву паралель між діяльністю Мілнера на посаді Верховного комісара в Південній Африці (січень 1897-березень 1905 р.) і Уайндема як старший секретар у справах Ірландії (листопад 1900 – березень 1905 р.). Обидва вони вважали себе захисниками британської меншини, яка сподівалася на підтримку британського уряду.

1.2. Особливості імперського дискурсу

Виникнення антиімперського дискурсу є наслідком існування імперського/колоніального дискурсу: «Різні дискурси репрезентують певні способи комунікації та розуміння соціального світу, усі залучені в постійну боротьбу за гегемонію» [40, с. 26]. Антиімперський дискурс – це дискурс, який повністю протилежний імперіалізму, антиімперський дискурс. Колоніалізм – це

«термін, що використовується переважно для опису вторгнення в одну країну та поселення представників іншої країни із запровадженням власного управління, правових систем та інститутів» [46, с.17].

Для розуміння цього терміну допомагає книга Е. Саїда «Орієнталізм», у якій автор пише про небезпеку політичного та культурного панування однієї країни над іншою [33, с.41]. Це панування знищило можливості для колонізованих виражати свої культурні та політичні позиції. Адже коли колоністи приходять на територію іншої країни, вони приносять із собою власне розуміння її історії та подальших подій у її політичній та культурній сферах. Своє заняття він пояснює хоча б тим, що зміг потрапити на територію слабкої держави, не відчувши опору, який би зупинив процес завоювання. Слово «колоніалізм» часто використовується як синонім «імперіалізму». М. Шкандрій визначає імперіалізм як «термін, який використовується для опису ширших відносин експлуатації...» [46, с.17].

Обидва терміни означають політичну та економічну експлуатацію, але імперіалізм більше стосується культурного впливу окупованих територій. Е. Саїд у своїй книзі «Культура та імперіалізм» підкреслював, що «колоніалізм майже завжди є результатом імперіалізму» [32, с.44]. Автор книги підкреслює, що «...колоніалізм по суті покінчив. Як ми побачимо далі, імперіалізм оселився на своєму звичному місці – в загальній сфері культури...» [32, с.44]. Постколоніальність – це термін, який «використовується для опису соціально-економічних і культурних криз, що є результатом зростання багатьох поколінь під час імперіалістичного та колоніального правління» [46, с.17].

Ми згадуємо цей термін, тому що постколоніалізм є відображенням, яке відбувається після того, як колоніальні країни здобувають певний ступінь незалежності. Постколоніальні дослідження важливі для культурного простору: «...ця теоретична перспектива дасть змогу побачити багато непомічених сюжетів, метафор, образів, риторичних та нарративних стратегій у вітчизняній

літературі» [46, с.9]. Наша робота зосереджена на політичних і культурних обмеженнях, які відчують українці з Росії. Тому ми використовуємо термін «антиімперський дискурс» щодо питання українсько-російських відносин. М. Шкандрій пише: «Деякі історики та політологи сперечаються про доцільність використання терміну «колоніальний» [46, с. 16].

Такої думки дотримується і швейцарський історик А. Капелле: «Україна не була типовою колонією Російська імперія. Незважаючи на очевидний елемент економічної залежності у відносинах між російським центром і українською периферією, Експлуатація та обмеження культури були надто проти використання слова «колоніальний» [16]. У XVIII столітті Російська імперія продовжувала активно обмежувати права України: після 1658 р. союз із Московським царством забрав на агресивний характер. Початок процесу вимагав «привласнення давньої історії України та її культурної самобутності, а також історії, що передувала встановленню політичних відносин з Москвою та Російською імперією» [46, с.26] простежити цей процес в імперському дискурсі, який є «низкою взаємних» Основні компоненти асоціації: анархічний характер пограниччя, існування єдиної «руської» нації, безмежний простір, сила і слава імперії, національна автономія, органічна російська нація, унікальна місія Росії...» [46, с .27].

Українські землі розглядалися імперією як такі, що потребують окупації та контролю власної влади: з одного боку, український народ здавалося «середовищем, забрудненим чужоземним впливом» [46, с.28], але з іншого боку, імперія наголошувала на спільній історії, схожості мови та православної віри. Бачимо, що ставлення імперії до українського народу під час колонізаційного процесу можна описати кількома словами: мазепинці, малороси, хохли Слово мазепинці пов'язане безпосередньо з гетьманом Іваном Мазепою, постаттю, яку імперія постійно намагалася викреслити з історії шейха Євген Маланюк зазначив: «Якби не позитивна свідомість країни і можливість стати. З

цією свідомістю інстинктивно пов'язана політична і військова воля країни, то що ж таке мазепинство?» [22, С. 38]

Для імперії, однак, прагнення українців до незалежності вбачалося зрадницьким і невдячним. Так наприкінці XVIII ст. українських патріотів називали мазепинцями, а в 1920-1930-х роках «мазепинцями». «були замінені «петлюрівцями», а в післявоєнний період українців, які боролися за незалежність країни, радянською мовою називали «бандерівцями» [24, с. 9]. Наступним терміном був «малоросійський» народ», значення якого можна пояснити назвою «приєднаної» до Московії української землі. Сама назва «Малоросія» передбачає відчуття меншовартості внаслідок асиміляційного процесу могутнішої Великої Росії. М. Шкандрій зазначав, що малоросіяни володіють особливими ознаками, які володіють нею. називали «представників козацької еліти, які не вважалися загрозою і тому були зараховані до імперської аристократії, не як окрема національна група, а просто як колоритна частина російського народу» Регіональні варіанти «людей» [46].

Народ Хокла в Імперії відомий як «...нецивілізовані селяни, які позбавлені політичного керівництва та прав, і тому є людською субстанцією...» [46, с. 49]. Адже Російська імперія дала українцям можливість бути ким завгодно – мазепинцями, малоросами, хохрами, але не країною з «найвищим рівнем суспільної творчості» [19, с.62]. Імперська політика описувала український народ як примітивне, неосвічене сільське суспільство, а тому «в російській літературі XIX ст.». Народження імперського дискурсу призвело до появи контрдискурсу в українській літературі» [46, с.16].

Зрештою, українські письменники та поети також мали визначитися: бути тими, хто, як Мазепін, ініціював спротив і чинив не відмовилися від спроби вибороти незалежність, або тих, хто спостерігав, як імперія відтворює образ українців у своїй літературі, навіть тих, хто забув власну національну ідентичність і виступав творчою силою колонізаторів. Перший етап літературної

опозиції був Поема Семена Дивовича «Велика Русь» «Диалог с Малороссией» (1762), анонімна «История Русов», написана, ймовірно, на початку XIX ст. І «Енеїда» Івана Котляревського...» [46, с. 57].

М.Шкандрій зауважив, що «навіть аполітичність Г.Сковороди можна вважати особливою формою протесту» [46, с.57]. Зрештою, чи можна було б піти шляхом self-descubrimiento, якби Російська імперія завжди трактувала речі по-своєму? Шевченко продовжував літературну традицію контрідєології, його творчість засвідчила, що поневолення імперії не могло змусити замовкнути слова правди й пристрасті поета. Інші письменники та поети України продовжували уявлення про себе та свою країну в письмі.

У своїх зусиллях вони оберігають українську мову, традиції, історію та віру. Нав'язування риторики, спрямованої на заперечення враження про Україну як про чужу територію, стереотип, який є результатом невігластва, незрілої поведінки та примусової належності до Російської імперії. Проти імперської ідеології виступали не лише письменники, які проживали в безпосередньому контакті з територією України, але й ті, хто вимушено чи добровільно переїхав до інших країн.

Б. Рубчак зазначав, що процес обміну між двома видами літератури (радянської літератури та емігрантської літератури) є досить складним явищем: «... культурного обміну немає, і він не триватиме довго. не було б процесом того, що можна було б назвати справжнім культурним обміном, процесом існуючого, відкритого обміну ідеями та науковими результатами, включаючи маркування книг, виданих у період імміграції...» [31, с.11].

Література, створена письменниками-емігрантами, є важливою частиною української літератури, їх також приваблює своєю творчістю Європа, тому що вони насамперед за кордоном. Вони шукають свого читача, намагаються домовитися між собою про умови, за яких має відбуватися літературний процес. Проте не завжди їм вдавалося порозумітися та підтримувати гармонійне

спілкування у своєму творчому співтоваристві, особливо з радянськими українськими письменниками і поетами та іншими емігрантськими товариствами.

2.1 Життя та творчість Джозефа Конрада

Конрад Джозеф (Conrad, Joseph; автонім: Коженьовський, Джозеф Теодор Конрад – 03.12.1857, Бердичів, Україна – 03.08.1924, Бішопсборн, Англія) – англійський письменник.

Народився в аристократичній родині, поляки Аполлон Коженьовський був поетом-романтиком, пішов шляхом А. Міцкевича. Перше уявлення Конрада про англійську літературу в юності було отримано з перекладу його батьками п'єс В. Шекспіра, які базувалися на його особистих спогадах дитинства. Негативно ставився до Росії, протягом 1863 року його сім'я була примусово виселена з Вологди через участь батька в національно-визвольному русі. Після смерті батьків хлопчиком опікувався дядько Тадеуш Бобровський, який також є автором «Примхи Олмейра» («Глупство Альмайера», 1895).

У 1874 р. юнак п. залишив Краківську гімназію і поїхав до Марселя, де влаштувався матросом. У 1878 р. с. Конрад намагався покінчити життя самогубством. Після важкої психічної кризи, яка була пов'язана з численними особистими та соціальними проблемами (біль, який зневажали в Польщі, бажання отримати командування та невизначене майбутнє), Конрада призначили служити у британському флоті. У 14 років він пройшов шлях від простого матроса до помічника капітана, досконало володів англійською мовою (переважно морським сленгом і літературною).

Проект його першої книги «Примха Олмейра» був схвалений у 1893 році Д. Голсуорсі, що призвело до пониження Конрада в посаді військово-морського штабу та переходу до письменницької діяльності. Оселився в Англії, в графстві

Кент, де прожив із дружиною та двома дітьми до кінця життя, не раз, у 1914 р., їздив до Польщі. Він підтримував позитивні стосунки з Х. Джеймсом і Х. Уеллсом, видавцем Ed. Гарнетт, який разом з Ф. Медоксом Фордом протягом тривалого часу писав книгу під назвою «Книга Йова», яку потім переклав англійською мовою Б. Вінавер.

Роботи Конрада є одними з найінтригуючіших і, по-своєму, одними з найзагадковіших аспектів світової літератури, коли представник іншої культури, вихований в іншій культурі та традиціях, стає класиком однієї культури. Парадоксальність спадщини Конрада полягає в тому, що, по-перше, вона має нерозв'язну внутрішню суперечність (прагнення до героїчної самовпевненості особистості та мотив занепаду людини), а по-друге, ця спадщина ніби балансує між народним запитом і езотерика Конрада (він стає радше «письменником для дослідників»). До хиткої ситуації додається національна неоднозначність митця: частина поляків (наприклад, Е.Оржешко) критикувала його за зраду культурної спадщини своєї країни, а частина англійців (критик В.Л.Кортні, письменник В.Вулф) заперечували йому відзнаку будучи видатним просто через свою «польськість», незважаючи на свої зусилля захистити себе. Лівіс продовжував думати, що це належить до класичної традиції англійської літератури.

Конрад яскраво задокументував свою «відсутність інтеграції» в житті та літературі, це відобразилося в його поглядах на політику, а також у його творах. Він стверджував, що поляки не є місцевими жителями, а представниками Заходу («Записка про польську проблему», 1916). Досвід російської літератури, крім І. Тургенєва, Конрад вважав негативним, він не вірив ні в революцію, ні в християнство. Він уже описав свій досвід у листі до Б. Рассела (23 жовтня 1922 р.), письменник писав: єдиною надією для людей була зміна в їхніх серцях, але якщо дослідити історію людства за останні два тисячоліття, немає серйозних підстав вважати, що це станеться.

Уже в своїх перших художніх книгах, оповіданнях і романах, які були написані в 90-х роках. Протягом 19 століття Конрад писав про героїку морського життя, яке було сповнене екзотики, важкої праці та смертельної небезпеки, він вважав, що життя в цілому було безглуздом і випадковим. Головний герой роману «Олмейрова примха» характеризується так, ніби долею віддалено від нього всі пристрасті, жалі, біль і надію. Віллемс, який згадується в оповіданні «Вигнанець з островів», помирає з болем. У романі «Негр з «Нарциса»» 1897 року термін «негр» застосовано до вигаданого персонажа Джеймса Уейта, який під час шторму намагається уникнути приреченого на смерть. У цій книзі вперше, коли Конрад спробував поекспериментувати зі стилем, почавши з іншої точки зору оповідача, це призвело до зміни традиційної оповіді, що плідно вдалося В. Теккерю.

Паралельно з цими морськими проектами Конрад працював над романом «Сестри» («The Sisters», 1895), в якому прозвучала туга автора за рідним краєм і виражена зневага до Заходу.

У романах «Юність» («Youth», 1902) і «Тайфун» («Typhoon», 1903) оптимізм, присутній у творчості Конрада, відсутній, натомість оповідь характеризується іронією та відсутністю співчуття. Старий моряк Марлоу, який виступає оповідачем у кількох письмових творах автора, згадує свою першу морську пригоду, яку він тепер вважає символічним зображенням молодості з її «владною», вірою, фантазією та «дурною, милою» романтика («Молодість»). В образі чесної і млявої уяви капітана МакВіра зображена людина, яка завдяки винятковому досвіду і сумлінності уникла неминучої загибелі корабля під час сильного шторму під назвою «Тайфун».

Розквіт творчості Конрада припав на перші два десятиліття 20 століття, коли він написав роман «Серце темряви» («The Heart of Darkness», 1900), романи «Лорд Джим» («Lord Jim», 1900), «Ностромо» («Nostromo», 1904), «Таємний агент» («The Secret Agent», 1907), «Під західними очима» («Under Western Eyes»,

1911), «Випадок» («The Chance» », 1913) та інші романи, а також збірки оповідань «Twixt Land and Sea Tales», 1912), «Within the Tides», 1915) та інші збірки. На цьому місці коло творчості письменника розширилося – крім морської теми, він торкався політичних тем, писав про революційний рух, хоча насправді обговорював один аспект – участь людського духу в фатальна гра боротьби з долею.

Лорд (пані (Туан) Джим є найефективнішим портретом автора. Цей персонаж характеризується поєднанням влади, сили, таланту та благородства, які асоціюються з «надлюдиною». Крім того, цей персонаж має Слабкість, яка пов'язана з ним. Оповідач Марлоу стверджує, що Джим не усвідомлює, у яку гру він грає, якщо взагалі не усвідомлює, тому що ніхто не може повністю зрозуміти його власні методи, які він використовує, щоб уникнути небезпеки самосвідомості. , уява бере участь у цій «грі», яка передбачає споглядання тіней людини в платонівській печері. Користі від цього немає. Передбачаючи літературу екзистенціалізму, Конрад змушує своїх героїв гинути добровільно чи насильно, найбільш значуща частина їхнього буття зумовлена їхньою смертю. Проте, на відміну від героїв Ж.П.Сартра, вони не заперечують світ – океан, природа все ще залишається значущим «дзеркалом духу», художнім уявлення про їхній внутрішній конфлікт.

У романі «Ностромо» знаменитий вождь Джан Баттіста зображений просто як маріонетка в бурхливій природі та історії. На Джима негативно вплинула трагічна аварія, яку спровокував небезпечний човен. З Ностромо ситуація майже ідентична – але суттєво відрізняється: стикаючись із неоднозначною ситуацією, він, внаслідок невтішних мук марнославства, вирішує вчинити ганебний вчинок і гине.

Конрад негативно ставився до політичної діяльності взагалі і радикального руху зокрема. Як пояснює оповідач у романі «Очима Заходу», під час справжньої революції влада переходить до рук обмежених прихильників і корумпованих

правителів, а чесні лідери переймаються, їхні надії залишаються, а їхні принципи руйнуються. хизувався. У «Таємному агенті» насильницькі терористи зображені такими, що не мають іншого вибору, окрім як слідувати своїй пристрасті та страчувати будь-які чи всі злочини, які вони скоюють (образ агента Верлока, Міхаеліса, Юнта чи товариша Осипонатуса – жорстокий професор). Книгу «Очима Заходу» американські та англосаксонські читачі вважають переробкою Конрадом центральної теми романів Ф. Достоевського, які він не любив, називаючи їх «Злочин і кара» та «Біси». Англійський автор зобразив російського терориста Віктора Халдіна, який убив царського міністра; студент Кирило Разумов, який видав Халдіна владі, а потім закохався в сестру своєї жертви. Біль від необхідності говорити правду змушує Кирила розкрити все революціонерам, після чого він покінчує життя самогубством.

Серед книг, написаних Конрадом разом з Ф. Меддоксом Фордом, можна легко виділити їх першу книгу, яка називається «Спадкоємці» («The Inheritors», 1900), ця книга пародіює політичну фантастику і ранню утопію Г. Уеллса. Останні проекти автора характеризуються ознаками занепаду його таланту, а сам Конрад у своїх листах зізнавався, що він уже «постарів», що йому стає все не так легко здійснити. Це написані ним романи під назвами «Золота стріла» («The Arrow of Gold», 1919), «Порятунок» («The Rescue», 1919), «Морський мандрівник» («The Rover», 1922). Роман «Невідомий» («Suspens», 1924) був ще в роботі, автор, очевидно, мав на меті зобразити тріумфальне повернення Наполеона з Ельби до Франції 16 березня 1815 року.

Також Конрад був публіцистом, критиком, залишив статті про А. Доде, Г. де Мопассана, Ф. Голсуорсі, а також 4000 листів. Оповідання К., зокрема заголовне оповідання «Емі» Фостер» (1903) і оповідання «Князь Роман» (1925), оповідання «Дві сестри» (1896, не опубл.; опубл. 1928), книга «З. Спогади» (1912) зображує природу України, описує побут українців та місця їхнього проживання (Чернігів, Житомирщина, Гуцульщина, Бердичів, Київ).

2 АНАЛІЗ ІМПЕРСЬКОГО ДИСКУРСУ У ТВОРІ ДЖОЗЕФА КОНРАДА «СЕРЦЕ ТЕМРЯВИ»

2.1 Аналіз твору Джозефа Конрада «Серце темряви»

Роман «Серце темряви» заснований на щоденникових записах автора, зроблених під час їхнього власного річкового круїзу річкою Конго. Особистий досвід мав значний вплив на творчість Конрада.

Більшість зусиль присвячено розповіді про головного героя від першої особи. Чарлі Марлоу відомий як це, його подорож до екваторії Африки полягала в тому, щоб забрати звідти товари зі слонової кістки, а також мати хворого працівника з компанії, який важливий, а також ліхтарик. Курц – другий значущий персонаж цієї історії.

Спочатку може здатися, що «Серце темряви» – це розповідь про пригоди, але, прочитавши оповідання, стає очевидним, що воно вирізняється заплутаною сюжетно-алегоричною композицією, численними прийомами художньої виразності (насамперед, метафори і сарказм важливі в цьому плані), складна структура оповіді. Однією з найбільш очевидних характеристик цього роману є надзвичайна зосередженість багатьох проблем різного характеру (соціальних, політичних, моральних, гендерних, державних і частково політичних), але це є спільним для всієї літератури початку 20-го століття, це свідчить про те, що причина цих особливостей також є епохальною.

Центральною метафорою затії є метафора темряви, яку непомітно вписує автор у твір уже на перших сторінках, коли Чарлі Марлоу та його супутники на судні спостерігають захід сонця: «... шар сонця мало згаснути, автор зазначив, що це схоже на смерть людей на кораблі. Далі за змістом оповіді оповідач Марлоу заглиблюється в свої особисті думки, які, на перший погляд, можуть здатися незрозумілими та не вписується в контекст розвитку оповіді. Проте образи, які він має в думках, по суті, символічні, а не випадкові. Спочатку Марлоу мав намір

зобразити молодого римлянина, який бортається на березі річки на околиці Римської імперії. , але це анонімне зображення є першим зображенням сучасного імперіаліста Курца. Марлоу також описує двох працівників, які обслуговують у приймальні своєї компанії, ці люди справляють на нього враження. Що вони послідовно віддадуться одній і тій же професії – плетінню зі своїх ниток. Вони ніби наглядають за входом у темряву, також плетуть на голові щільну чорну тканину. У читацькому несвідомому може виникнути ненавмисна картина й асоціація з античними божествами, які влітають у свою тканину долі людей. Ця асоціація передбачає наявність летального результату та визначає все, що відбувається.

Вважається, що Чарлі Марлоу має дуже людську натуру, але в той же час він відчужений через своє небажання визнавати реальність ситуації та обмеження навколишнього середовища, яким він повинен відповідати. Він шокований відсутністю турботи про людське життя та загальною відсутністю турботи про людей. По дорозі він став свідком кількох прикладів: хтось борсається в прибої, але ніхто не допомагає, на безлюдному березі повна безтурботність – так зване примирення рідного повстанця. І його перші відчуття після прибуття підсилюють загальний тон – шестеро чорношкірих злочинців ув'язнені. Незважаючи на брак знань щодо своїх злочинів, вони є злочинцями через брак знань щодо закону, свою неосвіченість і неписьменність.

Марлоу прибуває на внутрішню платформу, його цікавість підживлюють чутки про найзначнішу людину колонії. Дорогою він був свідком численних випадків насильства, страждань, смерті, а також випадків насильства білих і чорних. Підсвідомо Марлоу створює в своїй уяві образ відомого Курца, він створює образ видатного лідера в світі, ефективного людини, яка самостійно та іншими агентами видобуває великі обсяги слонової кістки, пише статті про Європейський прогрес оборони в журн. Однак враження, яке він створює, відразу зводиться нанівець. Коли Марлоу вперше побачив хворого Курца, він помітив,

що відрубані голови варварів були розташовані навколо хатини, щоб не дати налякати ще живим членам племен. І придбання слонової кістки було здійснено Курцем не зусиллями пристрасті та ентузіазму, а шляхом застосування насильства, залякування та наполегливої праці. І тут Марлоу визнає, що «вісник милосердя і прогресу» насправді став втіленням справжнього зла і насильства. Марлоу з сумом висловив стурбованість тим, що стільки правди, скільки є в імені Курца, також присутнє в його житті. Справжня правда полягає в тому, що «kurz» походить від німецького слова «короткий», у той час, коли власник цього імені мав зріст понад 2 метри. Очевидно, це навмисна іронія Джозефа Конрада.

Темрява і зло представлені тим самим мотивом у казці Конрада, вони також зосереджені в його «серці темряви», оскільки значення назви розкривається відкриттям «чорного серця» жирів Африки. «Серце темряви 2 не викриває шкідливих намірів, а натомість кілька: соціальні – жорстока експлуатація колоній, антирасистські настрої, зневага головного героя до темряви та моральні проблеми – коли справжнє зло ховається під маскою та образами доброзичливості Марло усвідомлює свій гуманізм і тимчасову віру в краще, але відразу ж критикує ці концепції, вказуючи на те, що вони суперечать його життєвому досвіду, який демонструє, що в світі немає ні справедливості, ні правди, натомість є лише абсурдність ідеалізму, егоїзм і жорстокість. Ця негативна концепція сприйняття буття поширена в модернізмі.

Марло не просто звичайний оповідач, це характерна риса ранньої літератури. Він і виконавець, і мистецька репрезентація, і біографія, що має особистісні атрибути автора.

«Серце темряви» було створено Конрадом у 1898-1900 роках, і це були останні роки правління королеви Вікторії, яка, як вам відомо, прагнула бути лідером великої та найвизначнішої з всі існуючі імперії. Ідею «імперіалізму» британці сприймали частіше з позитивної точки зору – як форму культурного просвітництва, яке білі люди здійснювали в країнах, які не мали спроможності

вирішувати власні проблеми і тому потребували допомоги (Е. Саїд також задокументував це). Ідея колонізації насправді була не такою чудовою, вона базувалася насамперед на експлуатації ресурсів інших народів і комерційній вигоді. Марлоу був свідком прямих наслідків злочинів колоніалізму та ненавмисних злочинів проти моралі, цим злочинам сприяла та пропагувала імперська філософія. Курц вважався демократом в Європі, але його участь у компанії змушує його стати не тільки імперіалістом, але справжнім варваром. У результаті Конрад дотримується концепції, згідно з якою культура є згубною, а споконвічна невинність корінних народів – корисною. Як демонстрація цього, його африканські громадяни стійкі, незважаючи на будь-які труднощі, і мають інстинктивну любов до життя на своїй землі.

Джозеф Конрад (справжнє ім'я – Джозеф Коженьовський, 1857-1924), відомий письменник-класик літератури ХХ століття, народився в Українській імперії в родині, яка була опозиційною до влади. У 1874 році він втік до Марселя, де знайшов молодого чоловіка на французькому судні, що перевозило вантажі, а через три роки під час подорожей Тихим океаном вперше вивчив англійську мову. Зрештою він став капітаном британського флоту пасажирських мандрівників, це морське походження дало Конраду багато матеріалу для його письмових робіт.

Після виходу на пенсію він повністю присвятив себе літературі і з середини дев'яностих почав видавати книжки, книги та оповідання. З цього моменту він почав отримувати значне визнання своєї роботи. Конрад зміг стати першим автором найдавнішої літератури мовою, яка не є його рідною: це надзвичайно рідкість. Протягом 20 століття його популярність зростала з кожним десятиліттям, тому що його статус одного з винахідників модернізму ставав все більш очевидним. Найбільшим досягненням Конрада є новела «Серце темряви».

Це істотна нова сторона літератури наступаючого ХХ століття, якої раніше не спостерігалось: значне зростання концентрації проблем та їх різноманітних,

неоднозначних ідейно-художніх розв'язань. Після ста років абсолютного позитивізму, протягом якого здавалося, що наука і література вже вирішили всі питання, настає сто років епістемологічного скептицизму, тобто скептицизму щодо пізнаваності світу і людського духу. Світ у творах сучасної літератури постає як хаотичний світ, який вічно протистоїть людині, пізнання цього світу важке, а в його цілісності недоступне, і лише мистецтво (а в літературі – слово) функціонує як засіб організації світу. Тільки мистецтво, на думку модерністів, дає послідовну модель дійсності, складну, з внутрішньою суперечливістю, подібну до таємниці людської душі. Це нове уявлення про світ і людину викликало необхідність нових прийомів художнього вираження, нових методів взаємодії з Новомосковсктеле. Одним із засновників модернізму є Конрад, який має пристрасть до оповіді, яка є одночасно звичайною та екстраординарною, поєднуючи риси звичайної пригодницької історії з багатством змісту та складною структурою оповіді.

На першій сторінці оповідання Чарлі Марлоу та його супутники з судна *Уагах* спостерігали за заходом сонця над лондонським Вест-Ендом, їх присутність була помічена перехожими, центральна метафора оповіді, метафора темряви, була майже непомітно включена в оповідь. видовище величного заходу сонця. Ця подія надихає Марлоу почати свою історію в очікуванні відливу, щоб розтопити річку. Його багатоговікові мрії про юного римлянина спочатку з'явилися як несуттєва частина оповіді, але ця анонімна картина – перше уявлення про сучасного імперіаліста Курца, який розчарований тією ж пристрастю на берегах іншої анонімної ріки. Марлоу розповідає про те, як він працював річковим капітаном у колоніальній корпорації. У будівлі компанії в нудному європейському місті він стикається з двома жінками, які намагаються в'язати в кімнаті очікування: вони ніби захищають вхід у темряву та намагаються виготовити саван із чорної вовни.

Одразу наступна асоціація Новомосковсктеля в тексті не згадується прямо: натомість вона асоціюється з античними богинями долі, які зв'язували нитки людських долі. Відчуття фатального призначення очевидне. На судні з паром, яке прямувало в Африку, Марлоу спостерігав відсутність турботи про людське життя: хтось потонув під час розвантаження в прибої, був випадковий обстріл безлюдного берега французьким судном, яке заявило, що їх приручили. непокірних тубільців. Його перше враження від сцени – шість темношкірих злочинців, які є «злочинцями», вони не мають уявлення про те, у чому їх звинувачують, тому що не мають поняття про закон.

Стоячи на схилі пагорба, я помітив, що в цій країні, бортаючись у сяйві сонячного світла, я зустріну млявого, сяйливого демона хижацтва й холодного безумства.

Різноманітні сцени смерті, насильства, хвороб, зради білих людей і дикості чорношкірих служать преамбулою до подорожі всередину станції, де він додатково зацікавлений у найвизначнішій людині колонії, шляхом чутка. Творчість Марлоу зображена через розповідь про найбільшу радість компанії, Курца, який єдиний володіє найбільшою кількістю слонової кістки з усіх інших агентів разом узятих. Його ментальне уявлення про Курца як про маяк прогресу закінчилося, коли Марлоу нарешті досяг внутрішньої станції, де Курц помер від тропічної лихоманки як маяк. Справа не просто в тому, що на пароплав кладуть довге виснажене тіло, майже скелет, людини в стані передсмертної марення. Марлоу визнав, що всі його ідеї щодо Курца були складені зі слів інших людей, ці ідеї були неправильними. Відрубані голови їхніх трибуномів розташовані навколо частоколу, щоб залякати варварів, він насильством добуває в африканців викопну слонову кістку, він стверджує, що є для них Богом. На практиці «вісник милосердя, науки і прогресу» насправді є втіленням зла:

Він борсався в нетрях, і, о диво! – Він ахнув. Вона обіймала його, вона любила його, і вона копалася в його жили, в його плоть, вона залишила слід на

його душі, і вона брала участь у якихось диявольських ритуалах над ним. Він був тим, хто оплачував її медичні витрати.

Мені здається, що я намагаюся пояснити вам значення сну – я роблю марну спробу, тому що неможливо описати враження від сну словами.

Естетизм із пов'язаною з ним манірністю нагадує пізній романтизм, тоді як модернізм із властивою йому відсутністю гнучкості також нагадує 19 століття. Обидва ці напрямки на момент своєї появи вважаються новими і бунтарськими. Проте централізація різних проблем і розв'язків призвела до різного специфічного значення цих напрямів в історії літератури з точки зору літератури – естетизм у цей період зберіг статус літературної пам'ятки, тоді як модернізм на наступному етапі розвитку стане провідний напрям світової літератури.

Як відомо, поняття хронотопу, необхідного для художньої системи літературного твору, обґрунтовано М.М.Бахтінім. Дослідник підкреслював, що в літературно-художньому хронотопі відбувається зрощення як часових, так і просторових ознак, яке є змістовним і конкретним. Час тут більш очевидний, згущується, стає більш художньо демонстрованим. Натомість простір збільшується, переміщується в потік часу, історії та сюжету. Індикатори часу виявляються в просторі, а простір вимірюється і розуміється через час. Художній хронотоп визначається перетином ліній і злиттям знаків» [1, 235].

Основним засобом репрезентації художнього світу є хронотоп, який безпосередньо пов'язаний з авторським уявленням про світ і людину. Композицію художнього часу досліджував відомий представник офіційної школи російської словесності Б.В. Томашевський, який, зокрема, виступав за розуміння художнього часу як часу зображуваних у творі подій і розбіжності між часом опису подій оповідачем і часом, коли події насправді відбулися, чи інформатора, який про них дізнався. Ця продуктивна концепція стала надбанням сучасної наратології, представники якої використовують численні терміни для опису різних різновидів художнього часу: дієгеза (розповідь), дискурс (як

розповідати історію), анахронія (коли історія не дотримується хронологічного порядку).

Дж. Женетт використовує поділ часу на три категорії: «порядок», «тривалість» і «частота». Дослідник дає комплексний опис часової логіки наративу, демонструє методи переривання плину часу, зміни тривалості та частоти подій, обговорює різні підходи до темпу оповіді. Швидкість оповіді не відповідає періоду часу, в якому відбувалися події. Тут Женетт пропонує розрізняти короткий зміст, сцену, паузу, еліпсис тощо [4, 66]. Письмо Конрада є багатим ресурсом для вивчення найновіших наративів та їхнього зв'язку зі специфікою художнього часу та простору. Події в його творах типово розташовуються в конкретному історичному відрізку часу і простору, сучасного автора. Однак загальним вибором місця для дії є море, судно, острів (який зазвичай є замкнутим простором) або країна. Час подій визначається специфікою подорожі, яку проходять герої через море, прибережні території чи країни, які є природними перешкодами для дії. Це накладає значний відбиток на художню композицію твору. Через специфічну організацію простору і часу авторський твір перевершує звичайні очікування читача щодо жанру морської та пригодницької літератури.

Важливо відзначити, що Конрад опублікував свій перший письмовий твір – «Негр з «Нарциса», який він назвав «Оповідь про море», ця робота поставила його в категорію сюжетної літератури про океан. «Серце п'їтьми». починається з очевидної вказівки на початкові часові відрізки оповіді: на судні «Неллі», яке знаходилося в гирлі Темзи, п'ятеро осіб чекали припливу, вони слухали розповідь про досвідченого капітана Марлоу про одну зі своїх подорожей. Крім того, оповідач натякає на час «теперішнього моменту»: після «тисячі дев'ятсот років» після вторгнення римлян у Британію, тобто «сучасність» є межею XIX-XX ст.: «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].

Відстань між часом і сучасністю, про яку так очевидно йдеться, має важливе художнє значення. Він негайно розповідає подробиці історії та пристосовується до уявної значущості подій у зв'язку з «грандіозними» історичними подіями. Крім того, досить нетрадиційне розміщення прислівника «вчора» в роздумах оповідача про давно минуле свідчить про підпорядковане сприйняття часу. Це полегшує сприйняття читачем різних етапів історії як частин одного періоду часу. Можна сказати, що вже наявна історія в хронотопі змісту твору почалася в народі на початку ХХ ст. Поняття часу, у розумінні філософа А. Бергсона, передбачає багатовимірність часу та способу його сприйняття людиною. Відповідно до теорії Бергсона, є час (*temps*) – щось загальне, абстрактне, і «тривалість» (*duree*) – суб'єктивно пережитий і, одночасно, єдиний конкретний час, який агрегує все життя людини в одну точку сьогодення. Постійність – це розвиток минулого, який поглинає майбутнє і збільшується в міру просування вперед... усі почуття, думки, бажання, які ми маємо з дитинства, є тут, усі вони пов'язані з сьогоденням і намагаються відмежуватися від нього. Саме тривалість, на думку Бергсона, є справжньою сутністю життя як прогресії, потік станів продовжує відбуватися без часових чи просторових обмежень.

Можна з абсолютною точністю сказати, що Конраду ці поняття не були знайомі, бо, звісно, «Творча еволюція», що з'явилася в 1907 році, була ще до написання перших творів Конрада, однак, з погляду часу, герої твору його оповідання мають подібну типологію до історії французького філософа. Специфічний хронотоп наративу пояснюється наявністю двох оповідачів, перший з яких називається первинним оповідачем, він починає розповідь і схожий на автора («наївний» читач може впізнати в ньому автора біографічного твору). твір, але для «підготовленого» читача очевидно, що це створений Конрад-писменником «авторський образ», який підлягає такому ж аналізу, як і будь-яке інше художнє відображення твору).

Останній докладно описує обставини подорожі до країни з «великою могутньою рікою» на дні Африки, яка також не називається, але легко впізнається як Африка, річка називається Конго (у примітках перед написанням часто використовувався термін «історія Конго»). Ця територія, яка присвячена практиці добування слонової кістки для Європи, насправді є центром темряви у сприйнятті головного героя. Об'єднання двох сюжетів істотно змінює хронотоп і підвищує узагальненість художньої концепції твору. Робота описує подвійну природу хронотопу: час і місце розповіді Марло вказано чітко, крім того, характер подій, які відбуваються під час розповіді капітана, неоднозначний. Ця невизначеність, змодельована автором, має значний художній потенціал, оскільки виводить оповідь за межі певного соціального періоду та локального місця дії. у простір-час людського існування, для якого універсальні виміри, пов'язані з поняттям вічності чи інфляції, не є суттєвими. Як тільки вони прибувають у «чужину», Марлоу визнає, що типові правила цивілізованого світу тут не актуальні.

Проте суто географічне протистояння (Європа – Африка) швидко долається. «Чужий космос» сприймається головним героєм як місце з минулого, під час якого люди перебували в природному середовищі в стані дикості, лише потенційного переходу від стану хаосу до стану порядку. Цей сміливий наративний перехід із простору в час був однією з найбільших знахідок Конрада. Пізніше її писали такі письменники, як Дж. Джойс, В. Вульф, В. Фолкнер, Дж. Франк, яких вважають модерністами. Це призвело до актуальних досліджень просторової форми в літературі, які узагальнено у праці Я. Франка «Просторова форма в літературі». Парадокс цього стилю полягає в тому, що, на думку дослідника, робота, розмір сюжету просто просторово розподілений на кілька окремих подій. Це повинно створити ефект одночасних дій. Через відсутність тимчасового порядку в розповіді концепція часу також відсутня в історії. Це те, що відбувається в оповіданні «Серця темряви». Подорож Марло вважається

подорожжю Заходу у своє минуле, під час якої відбувається певна форма часової асиміляції. «І це також було одне з темних місць землі» (12, 4) – слова, сказані Марлоу перед його подорожжю, замість Африки йдеться про Англію.

Справжня подорож проводиться «в космос», на «чорний» континент, але має символічне значення подорожі «в часі» – як мандрівка в темне минуле людства і водночас розкриття «темряви в душі» людини поза історією. Специфіка хронотопу позначається на реалізації символічної назви композиції. «Серце пільми» – це не лише метафора надр Африки, а й засіб розуміння темної сторони людського розуму та його таємниць. На берегах «могутньої ріки» Марлоу доводиться зустрітися з містером Курцем, лідером торгової компанії, людиною-легендою, оскільки його спочатку ввели в подорож завдяки неймовірному успіху в збиранні слонової кістки. Розмовляючи з містером. Коли він відсутній, Курц дає нам інформацію про нього, яку нам потрібно знати по дорозі до місця призначення. Це змінює основну мету подорожі Марлоу. Тепер він чує, як вона звертається до теми розмови з містером Курцем. Очевидно, саме розмова з ним описувала характер цієї людини, і перед зустріччю біля витоків річки в Африці Марлоу не міг думати про іншу людину, крім нього. “The man presented himself as a voice...” [12, 42].

Це ще раз відіграє важливу роль у контексті наративної інновації Конрада, яка пізніше була формалізована в наратології як протиставлення та синтез феноменів, які Дж. Женет описав як «бачити» та «говорити». Перехід у часі, здійснений оповідачем, включаючи зустріч і коротку розмову з Курцем, який був смертельно хворим у цей час, дає Марлоу друге уявлення: первісний світ у відношенні до його організації життя та вічного-первісного початку людства, ховається в глибинах його внутрішнього світу. Він стає учасником доісторичного життя, під час якого панують варварство й антигуманізм, а створені культурою умовності й стереотипи повністю втрачаються, демонструючи свою залежність одне від одного, свою умовність і крихкість. На Марло вражає низька цінність

людського життя, він відзначає злочинне/колоніальне ставлення до корінного населення. Проте при цьому соціальні проблеми не торкаються, залишаються периферійними щодо мистецького захоплення автора.

Як пояснює К. Генієва: у Конрада соціальний, історичний аспект є значущим, незважаючи на його важливість в ідейній структурі оповіді, він не є основним чи найважливішим аспектом. Проте на цьому дослідник зупиняється, лише визнаючи постановку загальнолюдської проблематики; на нашу думку, саме так Конрад описує значення екзистенційної проблематики людського існування. Відкриваючи темну сторону життя та природу людини, подорож Марлоу доповнюється його постійними роздумами, які використовують метафізичний підхід до існування. Через це це відображення змінюється тим, як сприймається фігура містера. Курца. Спочатку для Марлоу він функціонує як символічна репрезентація сучасності, маяк прогресу, і на нього прямо посилаються слова Марло («Уся Європа відіграла роль у створенні Курца»).

Однак символічне значення зображення все ще залишається незмінним. Марлоу визнав, що його попередні думки щодо Курца були неправильними. Найбільш репрезентативний представник цивілізації» залякує місцевих жителів, забирає їхню слонову кістку з їхніх рук і заявляє, що є для них «богом». Очевидно, що образ Курца відображає конрадівський погляд на так звану «надлюдину» або «нову». людина», описана Ніцше. Курц – індивідуаліст із прихованим прагненням до влади, він позбавлений будь-якої сентиментальної слабкості, він не знає жодних моральних перешкод; для рідного народу він – майже божество, що займає положення біля «демонів». країни» і фактично брав участь у ритуалі жертвоприношень, який був присвячений йому. Однак спроба отримати божественний статус за життя, піднявши себе над іншими індивідами, не вдалася; надлюдина, яка досягла найвищої точки «драбини до неба», «, чекало падіння – нижче первісного варварства, згідно з Марлоу, який нагородив Курца симптоматичним титулом «нещасний Юпітер». Крім того, ім'я новонародженого

бога має аномальне етимологічне значення, оскільки «Курц» походить від німецького слова, що означає «короткий». Дозволивши волі отримати доступ до «внутрішнього світу інстинктів», на відміну від того, що очікував Ніцше, владна особистість Конрада стала не цілісною, «здоровою», а божевільною, яка розірвала всі зв'язки з реальністю. Замість злиття двох вихідних точок – «темряви» і «світла», хаосу і цивілізації (діонісійської та аполлонічної) – в образі Курца протистоять дві частини роздвоєння особистості: «вісник людства, науки і прогресу» існує у відриві від бруталного «демона»; їх розчарує момент смерті – під час оголошення «вироку пригодам їхньої душі на землі».

В одній із пізніших думок Марло про Курца є слова, за якими легко впізнати відомий вислів Ніцше: «якщо ти занадто часто дивишся на дно безодні, безодня також дивитиметься на тебе»: пустеля знайшла його рано і звинувачував його у фантастичному вторгненні. Я вважаю, що це говорило з ним про його власні речі, яких він не знав, речі, про які він не мав уявлення...» [12, 53] (раніше пустеля спостерігала за ним і суворо покарала його за крайнє вторгнення. Я вважаю, що вона розповіла йому його таємницю, про яку він не знав, вона також не мала уявлення про те, що він робив. Історія Г. Джеймса, запозичена у Конрада.

До розповіді додаються інші персонажі, оскільки вони мають інші риси Курца. У результаті вставляється розмова з оповідачем, який стає їхнім власним оповідачем і створює іншу розповідь про Бога Він відданий Курцу, 25-річному молодому чоловікові, сину відвідувача церкви, який вважав подорожі буквальним перекладом свого життя, і слідує за ним. Його божественна волею долі закинула в Африку. Марлоу зустрічає його вранці, коли він спілкується з Курцем. Після розповіді росіянина про його захоплену зустріч і спілкування з цим «грандом» Марлоу знову втрачає довіру: для нього Курц і просто божевільний, і геніальний шахрай, і виняткова особистість. Ексклюзивні думки оповідача про героя ніби беруть участь у гарячій дискусії з самим собою, щодо

вищезазначених питань та очікуваних майбутніх подій, які вони стали більш неоднозначними та невизначеними.

Важливо зазначити, що образ Курца асоціюється з темрявою, метафізичним еквівалентом темряви: «Він був оточений непроглядною темрявою», – каже Курц. Я лежу тут і чекаю смерті, – каже він. Навіть пізніші спогади Марло про Курца наповнені видінням, яке вкрите темрявою: «Мені було видіння, як він лежав на ношах, він жадібно відкрив рота, наче хотів пожерти землю з усіма її людьми. Він жив до мене; він жив стільки ж, скільки жив колись – тінь, яка була ненаситною через наявність фантастичних видимостей, страхітливих реальностей. Тінь, яка була темнішою за тінь ночі, і була чудово покрита складками хутірська мова.

Жив, жив, як і раніше, – нестримний привид, що жадав помітної зовнішності й жорстокої реальності; привид, який був темнішим за нічну темряву і був одягнений у плями невимовної риторики...). Через образ Курца створюється інший, космічний образ – темної, вічної і непорушної темряви («перемагаюча темрява», «вічна темрява»), незбагненого безладу, що охопив трагічного героя, який намагався з нею змагатися. . Останні слова Курца, що від'їжджає, мають таке ж містичне значення: «Я ніколи раніше не бачив нічого, що наближалось до його рис, і сподіваюся, що ніколи більше не побачу. Я не отримав жодної допомоги. Я був глибоко вражений .. Здавалося, ніби вуаль було позичено. Я помітив на цьому обличчі кольору слонової кістки вираз похмурої гордості, безжальної сили, боягузливого жаху та сильного й безнадійного відчаю. Чи він знову існував у всіх аспектах деталі його життя, включно з бажанням, спокусою та капітуляцією, які виникають під час остаточного моменту цілковитого знання? Він тихо закричав на якусь картину, на якийсь видіння, – він крикнув двічі, крик, який був лише довгий подих. «Жах! Жах!» [10, 68].

Ці слова героя завершують метод пізнання капітаном Марло таємниці жахливої, але величної особистості. Фактична смерть і похорони Курца майже не

описані, лише кілька деталей домашнього господарства, які зображені на скатертині: вечеря, яка відбулася в кают-компанії, мухи, які були присутні, лампа, яку використовували, розмова, яка сталася, і коротке повідомлення про те, що я не провів у цьому світі більше кількох днів. Голос пропав. Крім цього, що ще сталася? Але я, звісно, знаю, що наступного дня паломники щось закопали у затопленій ямі. Голос заговк. Що було в ньому унікального, окрім голосу? Однак я так розумію, що наступного дня паломники щось викопали в бідній ямі).

Прохід через різні хронотопи має велике значення для розуміння подібності між долями оповідача та героя: Марло дійшов того ж висновку, що й Курц, у них було спільне бачення перед його смертю. Раніше, до зустрічі зі своїм фальшивим альтер-его, отримавши недостовірну інформацію про його смерть, Марлоу висловив «безмежну скорботу», «вдячність і самотність», наче в нього вкрали віру [12, 65]. Після фактичної смерті Курца Марлоу все більше нудило за своїм головним героєм, він розлучився з ним ледь не призвело до його смерті. Залишаючись невпевненим у фундаментальній природі особистості Курца, Марлоу переніс свою невизначеність на світ, життя та людську долю: «Дурне життя – це випадкова, неінтуїтивна композиція марної логіки. Найбільше, на що можна сподіватися, – це деяке знання собі – це вже пізно – урожай, на жаль, негасимий.

Найбільше від цього – пізнання себе, яке є пізнім і пов'язане з постійним жалем. Важливо, що в розповіді Марло є паузи, під час яких оповідь повертається до початкової точки в просторі та часі – палуби яхти «Неллі» та «сьогодення» історії, тобто часу події та час оповідання нерозривно пов'язаний. Ця асоціація призводить до використання пунктирного наративу, який характеризується тим, що наратив вбудований у часі та переривається історією (з точки зору наратології – екстрадієгетичний та інтрадієгетичний наратив).

Крім того, «Я-оповідач» першого рівня звертає увагу читача як на зміни, які присутні в Марлоу (як він сам переживає свою історію), так і на особливості

сприйняття його історії аудиторією. Завдяки часовим зрушенням у наративі до уваги читача постають не лише історичні спогади, а й розкривається процес самоусвідомлення Марло, розкривається усвідомлення ним «темності» внутрішнього світу людства. «Душа! Якщо хтось коли-небудь боровся з духом, то я – людина... Однак його дух був непостійним. Бувши самотнім у пустелі, він задумався, і, клянусь Богом! Я вам повідомляю, він збожеволів. ...» [12, 98] (Душа! Якщо кому колись доводилося боротися з їхньою душею, то це мені... Однак їхня душа була поневолена божевіллям. Витягнута в дику природу, вона споглядала себе і – збожеволіла).

Марлоу перетворюється з посередника між героєм і аудиторією в окремого персонажа, який потребує найбільшої уваги читача. Не випадково в моменти закінчення оповідання головний оповідач наголошував на змінах у Марло. У підсумку виходить, що Курц є головним героєм наративу Марло, який слугує засобом викриття внутрішньої непослідовності характеру останнього, своєрідним екраном, що проектує власні таємні ілюзії та сумніви останнього. У результаті план події («те, що трапилося зі мною», як пояснює Марлоу) не такий значний, як зміни у свідомості оповідача, які відбуваються разом із рухом до «Курца» («вплив цього на мене Зустріч із героєм є первинним порогом у духовній еволюції оповідача.

У міру наближення до «серця темряви» дрібні деталі подорожі замінюються більшими концепціями мистецтва Марло, яке намагається виражати «нескінченність» засобами мови. Чим ближче він наближається до поняття темряви, тим більш двозначною стає його мова; він використовує більше асоціацій, які, на думку Марлоу, не завжди зрозумілі слухачам. Однак таємниця темряви і страх перед невідомим неможливо виразити інакше. Послідовне чергування оповіді, а також наявність хронотопічних вставок і переходів передає враження, що навколо панує споконвічна, давня і «непроникна» темрява («безмірна темрява»). учасники розповіді, її оповідач і слухачі (а отже, і сам

читач). Йому бракує часової та географічної конкретності, а натомість має ознаки вічного та незбагненого явища. Використовуючи крайню хронотопію для універсалізації, Конрад долає труднощі, пов'язані з «романом про подорожі», водночас розглядаючи філософські проблеми існування.

2.2 Основні характеристики Імперського дискурсу у творі Джозефа Конрада «Серце темряви»

Юзеф Уейський описав народження Конрада в сільській частині Польщі, поблизу центру польського романтизму. Як ми помітили, науковці вже присвятили значну кількість часу дослідженню романтичних зв'язків Конрада з Польщею. Оскільки походження письменника було неоднозначним, їх перш за все хвилювало схожість пейзажів у живописі. Порівнюючи «Марію» Мальчевського зі стилем Конрада (Віт Тарнавський), дослідники Полонії порівнювали відповідність образів і символів української пасадени у Мальчевського з морем у Конрада. Пейзажі та концепція безмежної подорожі часто є єдиним предметом дослідження пограничного коріння того чи іншого автора.

Треба визнати, що українське походження Конрада не можна пов'язувати лише з краєвидами його молодості чи «Кресами» як осередком романтизму. Це також вважається значним літературним досягненням «української школи» в душі романтизму в Польщі. Книги, авторами яких були А. Мальчевський, С. Гоцинський, Б. Залеський, Ю. Словацький та багато інших, разом із Міцкевичем, були поширені в кожному домі родини Кресів у Польщі. Вони не тільки створювали патріотичну свідомість поляка в часи злочину розколів у його країні, але й історія стосунків з його етнічними мешканцями, українцями, природа їхніх стосунків ніколи не була неоднозначною. Українські етнічні території були включені до складу Польського королівства ще до поділів, внаслідок чого будь-які думки про колоніалізм щодо України неодмінно були присутні в менталітеті

польського народу. Ця філософія виявилася в зусиллях представників «української школи» в галузі романтизму, про що, безперечно, знає Конрад (оскільки в цьому брав участь і його батько Аполлон Коженевський).

Подібно до споглядання американського пейзажу, це було для Генрі Сенкевича візуальне зображення українського пограниччя в романі «Вогнем і мечем», художнє зображення східнопольського регіону, напр. Україна, згідно з літературною традицією, стала символічним репрезентацією колоніальної ідеології, про це з нетерпінням описав Чінуа Ачебе. Якщо розглядати образи України в «Марії» Мальчевського та «Канівському замку» Гоцинського на тлі образів Африки в «Серці темряви», то побачимо значну подібність. «Степ — кінь — козак — тьма — одна дика душа», — так найбільш стисло й влучно охарактеризував народний стереотип України Мальчевський. Для Мальчевського Україна — це «темна сторона» людського буття, і найефективніший спосіб її репрезентувати — концепт мовчання.

Про переважання в «Пекельній кухні» тем тиші, смутку, темряви вже говорили багато дослідників. У «Марії», як і в «Серці п'тьми», важливе значення має поняття тиші та темряви, адже їх атрибутами є не лише нічні, а й денні. Сьогодні, з його лицарським ідеалом прозорості, прагнення до чистоти і любові нагадує коротку, не надто значущу мить, яка одразу занурюється в суцільну темряву буття, а потім борсається в містичному царстві смерті, яка є природним початком. . Подібна термінологія поширена в цих частих даних із «Серця темряви», які включають «задумливий морок у сонячному світлі», «зеленуватий морок», «серед неспокійної води», «таємнича тиша» та «скорботна тиша». Символічне значення Лондона танатика та «первісна тиша лісу» поєднують західну культуру та природну красу в характері Конрада, так само як у Мальчевського вестернізована природа лісу та культура лондонських персонажів. У Канівському замку природне начало видається ще більш інфернальним, асоціюється з образом українки Ксенії, це можна порівняти з

образом амазонки, африканської «нареченої» Курца (Орліка теж схожа на англійську наречену).

Насильство природних сил, які протистоять людству, змушує його виходити з космосу цивілізації, якому бракує природних законів, а натомість слідує моральним принципам людського суспільства. Чи є «Адвокат диявола» театром темряви, простим перетворенням людських і природних сил кохання? Коментуючи визначення людини лордом Джимом як «вічно чудової для природи», Іен Вотт стверджує, що це те, що вікторіанці вважали метою людини. Проте пам'ятаємо й самі його слова: «Трагедія людства не в тому, що воно є жертвою природи, а радше в тому, що воно визнає це» [11, с. 3-4].

Різниця полягає в тому, що романтичні герої та Марло мають різний погляд на природу та людину. Для Мальчевського природа являє собою вороже і незрозуміле для людини явище, як смерть. Природа для Гоцинського також вважається формою еротичної кари, як і насильство та ніч українського народу. повстання, це представляє метафізичну шкоду. У дослідницькому середовищі вже була спроба звести Конрадівський «антропологізм» у порівняльному аналізі сучасного світу до моральної проблематики і, зокрема, до проблематики зла [7, с. 199-203]. Проте пекло природи в «Бортовій брамі» теж інше. Конрад був одним із перших європейців, хто визнав кризу західної культури, яка характеризувалася контрастом між матеріальним світом і духовною сферою. Ми можемо зробити висновок про цілеспрямованість просвітницького проекту колонізації через порівняння між стародавніми римлянами та англійцями – це різниця між «стисканням», «жорстоким пограбуванням» і «світловим емісаром» (незважаючи на те, що ця ідея гумористично проілюстровано в книзі). Мета «емісара світла», яка полягає в освіті, є яскравою репрезентацією ідеології картезіанського просвітницького універсального розуму, який є справжнім духом колонізації: «відлучення невігласів від їхніх темних шляхів» [2, с. 18].

Західноєвропейська культура постає в романі як культура філософії. Це очевидно так само, як і римські заді в стародавній Англії. Неможливо говорити ні про римлян, як про африканців у «Хартрику темряви», ні про відсутність у них історії, навпаки, саме Англія залишила білі залишки в історії римлян Тацита. Проте вторгнення римлян у книгу не мало політичної мети. Конфлікт між англійцями та африканцями є результатом протиставлення «людського» як розмовного, «духовного» - та «дегуманізованого» як природного, фізичного. Англійські колонізатори, які володіли метафізичним універсальним розумом і світовою християнською вірою, були змушені наповнити духом бездуховність дикунів.

У зв'язку з цим доречно згадати Міцкевича, але не як творця пейзажів проникливих, ці пейзажі вплинули на поезію Конрада. Натомість Міцкевича вважають професором літератури Колеж де Франс. Міцкевич говорив про Україну як про батьківщину польської мови: він описав походження пісні як колиску польської поезії: темою пісні був невідомий поет, який часто мандрував Славонією, мрія козака про велич і вихід пісні з його грудей. Пізніше цю концепцію сприйняли й розвинули ранні модерністи (такі як Пшибишевський), які часто порівнювали поета з первісною людиною, а їхнє слово, що йшло прямо з дикої скрині (як виття африканців у «Серці»). темряви»), було справжнім метасловом. вид, який згодом був знищений і «забруднений» у практиці спілкування. Проте найбільше схожості спостерігається саме в цьому: оскільки Конрад сприймав Африку як прабатьківщину людства (зрештою, Марло відчув дивну асоціацію з «виттям» дикунів), він також визнавав її втіленням своєї культури, це призвело до позбавлення її історичності, як це зробив Міцкевич за 55 років до цього, до позбавлення України та її народу історії та писемної традиції («це дивне, пусте поле битви, де традиція не має каменя на місці», «таємничі ці поля, сумна земля незрозумілих цілей» [8, с.39].

Однак антропологічна філософія Конрада була ширшою, ніж у романтиків. Романтики демонструють вигнання з первісного природного раю, коли люди звільнилися від циклу міфів і стали на шлях лінійного розвитку. Залишити таємницю і, таким чином, жити без неї – це, на думку авторів «Діалектики Просвітництва» Хоркхаймера та Адорно, ідеал, який є сутністю людства. Проте, застерігають романтики, будь-яка мить може бути присвячена відновленню природного стану, пробудженню інстинктів тощо, Канівський замок відтворить основи людської моралі, повалені століттями, а також віру в що вони відокремлені від таємниці. Сліпоту західного світу, яку Конрад описує в «Серці темряви», можна підсумувати словами видатного франкфуртського дуєту: «Міф стає просвітництвом, а природа стає лише об'єктивністю». Ті, хто має владу, відчужені від усього іншого, до чого вони мають доступ. Просвітництво схоже на поведінку диктатора по відношенню до інших. Він знайомиться з ними настільки, наскільки він здатний ними маніпулювати» [5, с.9].

Справжня суть в омані просвітителів. Їхній міф про африканців як про „enemies, criminals, workers” та „rebels” нічим не кращий за міфологізовану свідомість африканця, який годує злого духа парової машини. Конрад постійно наголошує на цілковитій відмінності двох культур, несумісності ціннісних і епістемологічних систем, які виключають будьяке глибоке порозуміння між ними. Цей брак спільного, брак розуміння є неперехідною прірвою, пільмою, яка падає як на одних, так і на інших („They were called criminals, and the outrages law, like the bursting shells, had come to them, an insoluble mystery from the sea” [2, с. 22-23]).

Світ „іншого” наповнений для Марлоу неподоланими таємницями, він схильний до презумпції іншості там, де решта бачить навколишній світ „засліпленими” очима своєї культури. Символами цієї неподоланної прірви стають для нього біла ганчірка (привезена з Європи), яку негр обв'язав навколо шиї („Why? Where did he get it? Was it a badge – an ornament – a charm – a

propitiatory act? Was there any idea at all connected with it?" [2, с. 25], або далекий гул барабанів, про семантику яких герой може тільки здогадуватись („A great silence around and above. Perhaps on some quiet night the tremor of the far-off drums, sinking, swelling, a tremor vast, faint; a sound weird, appealing, suggestive, and wild – and perhaps with as profound a meaning as the sound of bells in Christian country" [2, с. 28-29]).

Прірва між двома культурами наповнена „великою тишею”, мовчанням – знаком цілковитої неконтактності двох символічних систем. Світовідчуття Марлоу свідчить про його відхід від картезіанського розуму: там, де інші, при зустрічі з невідомим, намагаються його опанувати й приватизувати, підкорити собі, назвати й у такий спосіб зробити „відомим”, Марлоу переживає метафізичний жах, який є невимовним, адже Реальне не може бути висловлене в конвенційній символічній мові. Наслідком колонізаторської політики служіння „шляхетній ідеї прогресу” стає відчужений „продукт” непорозуміння двох систем, одна з яких „правильніша”, тому що сильніша.

Такі „навернені” („one of the reclaimed, the product of the new forces at work" [2, с. 23]) можуть виконувати дії, яким навчили їх білі колонізатори, семантика цих дій залишається цілковито відмінною: білому здається, що африканець виконує роботу, а насправді той („a thrall to strange witchcraft, full of improving knowledge" [2, с. 53]) годує злого духа в котлі, який, не отримавши належної порції води, може розгніватись. Марлоу неодноразово декларує свою самотність серед собі подібних, він є не тільки моряком (істотою “домашньою”, для якої корабель є домом і всім світом), але й мандрівником, відкритим на зустріч із Реальним. Реальне постає перед ним як несамовите й невимовне, оточення представників спільної йому культури – як абсурдне у своєму засліпленні. Самотність героя зумовлюється абсурдною поведінкою західноєвропейців при зустрічі з Іншим. Цим Іншим у „Серці п'їтьми” є природа, яка не тільки протиставляється тут

людині (адже людина бачить себе у протиставленні природі ще з часів античності), а й стає виразно чужою й ворожою до людини.

Алегорією такої західноєвропейської алієнації, з одного боку, й невимовності невідомого – з іншого, є дві жінки Куртца – англійка і африканка. Ці два образи Ачебе зробив козирною картою свого обвинувачення на адресу Конрада: біла жінка наділена осмисленими людськими, зрілими рисами („She had a mature capacity for fidelity, for belief, for suffering” [2, с. 106], натомість чорна – позбавлена мови як ознаки людськості, – вона, „дика і чарівна”, є символом „дикості самої в собі” („wildeness itself”).

Так чи інакше, чорна жінка виглядає в Конрада куди потужнішим явищем (говорячи Гомбровичевою мовою), ніж біла: як утілення невідомого й невимовного, тобто Реального, вона панує над наратором, тоді як „культурна” біла жінка є об’єктом жалості Марлоу, який навіть не хоче відкрити їй правду. Алегорично ця правда полягає в мовчанні й пітьмі – а цього, на переконання героя, наречена Куртца не здатна сприйняти („I could not tell her. It would have been too dark – too dark altogether” [2, с. 111]).

У „серці пітьми” Марлоу відкриває для себе те, що тепер назавжди виділяє його з епістеми західноєвропейської цивілізації, – „істину”, яку неможливо пізнати, збагнути, висловити, єдиним знаком якої можуть бути лише відчуття людини, що з нею зіткнулась: „impenetrable darkness”, „abstract terror”, „something altogether monstrous, intolerable to thought and odious to the soul” [2, с. 92].

Безсумнівно, в „Серці пітьми” можна побачити найбільш експресивний прояв спільного модерністського мотиву наближення до „істини”, який, наприклад, у Набокова постає як „ключ” („Пнін”) до „загадки всесвіту” (розкриття цієї загадки, як в „Ultima Thule”, призводить до смерті), а у Гомбровича як „чорний потік”, який захоплює людину, що опинилась наодинці з хаосом („Порнографія”, „Космос”). Те, що постає в романі як „людське”, – це сон західноєвропейців про самих себе, їхня майже тваринна несвідомість того, що

реальне. Саме відкриття в собі, в людині, яка вийшла з цього західноєвропейського дискурсу, природного (тобто в цій епістемі – антилюдського) начала є головним відкриттям героя. Річ у тім, що Ачебе залишається з тим картезіанським розумінням людського („занадто людського”, як сказав би Ніцше), тобто намагається судити Конрада з тієї позиції, яку Конрад серйозно піддає сумніву в „Серці півми”. Антропологічна істина і жах Марлоу полягають у тому, що він у „природному” дикуні відкриває більше правди про людину, ніж у фальшивому в своїй культурності європейцеві. Марлоу – це ідеальний „герой” концепцій Фрейда і Лакана. Саме універсальність категорії Іншого в Лакана дозволяє по-новому підійти до розуміння всього естетичного й метафізичного послання „Серця півми”.

Адже якщо поглянути на твір із погляду генеалогії самототожності суб’єкта, Конрадовий африканець перебуває в „уявній” стадії дзеркала, тоді як європеєць безповоротно загубив своє „справжнє я” в символічному Іншому, в неусвідомлюваному, яким для нього постає мова. Ачебе влучно спостеріг, що Конрад в своєму творі позбавляє африканців мови. Нерозчленовані крики й виття аборигенів ідентичні мовчанню, тобто в символічній системі європейця семантично недиференційовані. І, як ми вже сказали, по-особливому таємничо, невідгадно щодо її мотивацій і значення дій постає у творі мовчання чорної „амазонки”, яку можна умовно назвати африканською „нареченою” Куртца. „Амазонку” також можна прочитати як алегорію Африки, яка є Іншим щодо Європи – подібно до того, як „жінка є Іншим чоловіка”.

Так само, як у випадку Іншого-мови, чоловік переживає жіноче як Брак, який стає травматичним наслідком досвіду її радикальної іншості. В цій алегорії зрозумілою стає природа агресивних „філантропійних” заходів європейців у справі „розсадження” Прогресу, які є неминучими супутниками колонізації. 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 слухність, підкоритися. Здається, жодній колонізаторській ідеології не вдається уникнути цієї схеми. Якщо ж колонізаторів із „Серця півми” можна вважати несвідомими „жертвами” власного Браку в Іншому, то серед тих, хто усвідомлює механізми колонізаторського фантазування, опиняються не тільки Конрад зі своїм героєм Марлоу, але й Куртц. Цей персонаж обирає скрайню форму агресивного пізнання непізнаваного: будучи символічним Іншим для тубільців, він нав’язує їм фантазм себе як Іншого-Бога („we whites, from the point of development we had arrived at, ‘must necessarily appear to them [savages] in the nature of supernatural beings – we approach them with the might as of a deity” [2, с. 71-72]).

Цей самий фантазм, перетворившись на перформатив, ставить його на межу своєї самототожності, на ту межу божевілля, до якої приводить людину абсолютна влада. Лише Куртц і Марлоу в „Серці півми” усвідомлюють Брак Іншого як остаточну таємницю, виклик, який людина кидає непізнаванному. Тому вони майже відразу розпізнають один в одному втаємничених, спільників, які говорять однією мовою, які, кожен у свій спосіб, подивились в обличчя півми. Але Конрадові йшлося також і про екзистенційні наслідки такого пізнання, – інакше кажучи, перефразовуючи Ніцше: коли ми дивимось у півму, півма дивиться в нас. Куртц передусім постає перед нами як потужне символічне явище – причому не тільки для аборигенів, а й для європейців. Символічне в Лакановому значенні – мовне, те, про протиставляється уявному, візуальному. Не випадково „all Europe contributed to the making of Kurtz” [2, с. 71]!

Конрад наголошує на обдаруванні Куртца: він мав дар говорити, дар слова, який набуває дуалістичності у двох відмінних перспективах – картезіанського розуму й агресивного символічного Іншого: „his words – the gift of expression [...], the pulsating stream of light, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness” [2, с. 68]. Як відомо, незважаючи на свою надзвичайну перформативність, Куртц зазнає поразки в боротьбі з Реальним. У пізнього

Лакана Реальне є тим, що неможливо перекласти на мовні знаки, тобто тим, що не піддається символізації.

Його слова, адресовані „невидимій глушині”, „Oh, but I will wring your heart yet!”, треба сприймати як божевільний вигук відчаю, а останнє слово, „the horror”, – як визнання своєї поразки, як чергову модерністську трагедію „надлюдини”. Це Куртц. А що можна сказати про Марлоу? Адже він вирушив на пошуки Куртца – пошуки в прямому й переносному значеннях. Марлоу знайшов його як замасковане під „європейськість” людське існування, роздрте між „блискучою видимістю і страшною реальністю” („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” –[2, с. 105].

Але першорядною метою Марлоу було заспокоєння свого потягу до Іншого, Іншого як постійного Браку, який, за Лаканом, потребує вічного доповнення. „Інший” (Африка) для Марлоу вже не був об’єктом його дитячих фантазій “називання”: Африка вже не мала білих плям – „It had ceased to be a blank space of delightful mystery – a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness” [2, с. 12].

Марлоу свідомо вирушав в екзистенційну мандрівку всередину самого себе. Символічним об’єктом цієї подороді стала ріка – „чарівна і смертоносна, як змія”, алегорія жінки, осереддя Браку в Іншому. Незважаючи на те, що природа в романтиків повертається як стихійна й хаотична сила, яка здатна похитнути віру людини в свою моральну „людськість”, світ природи і його функція однозначні й зрозумілі: вони засвідчують органічну єдність усіх явищ, підпорядкованих ідеї божественної всевладності. Найкращим утіленням цього просвітницького та романтичного концепту природи як дому нашого буття є творчість Сенкевича. З одного боку, ми бачимо гердерівський ідеал слов’янина, Урсуса з „Quo vadis”, який втілює руссоїстський ідеал моральної природи, з іншого – чітке протистояння моралі просвітителів- поляків як „добра” і дикунів-українців як

„зла” у „Вогнем і мечем”. Природа постає тут також як знаки Провидіння для людей, які живуть у чітко впорядкованому світі, де кожне явище природи має свою семантику. На відміну від героїв Сенкевича, Марлоу відчуває жах при зустрічі з природним, і цей жах не є страхом метафізичного зла романтиків. Як стверджував Фройд, „страх є формою пам’яті, яка всупереч усім сміливим проектам” та імперативам „пам’ятає про архаїчне і витіснене: зберігає рештки спогаду про таємницю, що підмиває самосвідоме раціональне існування темною течією неспокою” [1, с. 97-98].

Зустріч із дикунами Марлоу сприймає як зустріч із забутим, притлумленим культурою, але справжнім собою. Цей досвід викликає в героєві жах і огиду – це досвід зустрічі з Реальним, яке завжди травматичне. Травма, за Фройдом і, пізніше, Лаканом, є наслідком наближення до Реального, яке не можна висловити, для якого в мові бракує слів. Через те мовчання („silence”, „stillness”), ідентичне „пільмі” („darkness”), стає у Конрада одним із найважливіших концептів. Пільма як непізнавання, як хаос, який успішно чинить опір будь-яким фантазмам, цим людським потугам облаштування світу, незмінно перемагає. В такі моменти Конрад починає писати майже „психоаналітичною” мовою: „The high stillness confronted these two figures with its ominous patience, waiting for the passing away of a fantastic invasion” [2, с. 47].

Концепт „мовчання” Конрада, якому інтерпретативна традиція приписувала різні значення, є, на наш погляд, мовчанням травматичним, викликаним досвідом Реального, за Лаканом, або „несамовитого” (Unheimlich), за Фройдом. „It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention” [2, с. 48].

Від зустрічі з “істиною”, яку уособлює вигнання з просвітницького дому природи, Марлоу не божеволіє й не гине. Замість нього гине Куртц. Утім Конрад усвідомлює, що подібне пізнання „істини” згубне як для психіки окремої людини, так і для всієї західноєвропейської цивілізації. Тому він не сказав правду

нареченій Куртца, тому інші люди ховаються в повсякденності, в рутині – і для них: „the reality – the reality, I tell you – fades. The inner truth is hidden – luckily, luckily” [2, с. 49].

Людська діяльність „виштовхує” фантазматичні уявлення Браку в Іншому, будуючи позитивні уявлення про людину і світ. Як видається, сам для себе Конрад обрав усе-таки інший шлях порятунку. Як стверджує інтерпретатор Лакана, лише література й мистецтво прагне „до символічної артикуляції фантазматичного кореня людської самототожності, що відбувається, зокрема, через здирання масок-уявлень, які накинула людині культурна традиція” [4, с. 32]. Відповідальне ставлення до іншого, як стверджує Г. Ч. Співак, відбувається лише з визнанням його цілковитої іншості (the wholly other), і саме зустріч із таким цілковито іншим стає „досвідом неможливого” й має непередбачуваний вплив на наші етичні уявлення [9, с. 653].

„Досвід неможливого”, незбагненого, який стає наслідком зустрічі з Реальним, – це основне естетичне послання Конрада в романі „Серце п'тьми”, – в цьому полягає „чарівність потворного”: „He has to live in the midst of the incomprehensible, which is also detestable. And it has fascination, too, that goes to work upon him. The fascination of the abomination” [2, с. 9]. Це також можна порівняти з Лакановим розумінням самого мистецтва, яке виникає навколо пустки неймовірно-реальної Речі, яке Славою Жижек [12] вважає варіацією давнього висловлювання Рільке про те, що краса є останнім покривалом, яке приховує потворне.

Простір, про який йдеться в оповіданні, включений у структуру, яка має багатогранність, багаторівневість семантичної та змістової значущості, очищена від суб'єктивності, також є складною системою часових характеристик. Основою її аналізу є схема, запропонована В. Єршовим. У цьому дослідженні термін «екзотичний простір» використовується як загальне поняття, яке охоплює, організовує та об'єднує численні різні, але пов'язані між собою простори,

включаючи сільські (фермерські, сільськогосподарські, домашні), природні (геологічні, природні), водні (водні), ліс (земля), шлях і напрямок подорожі, а також стародавні, етнографічні, фольклорні та релігійні, які в сукупності відрізняються від міського простору.

Подібним є твердження Н. Яковлевої про те, що у творах Джозефа Конрада океан, корабель, острів (або замкнений простір) є основним місцем дії, час подій визначається специфікою подорожі, яку здійснюють герої. Через океанський простір, прибережну територію чи країну або природний бар'єр, який відокремлений від основного континенту. Це накладає значний вплив на художню композицію твору. Через специфічну організацію простору і часу авторський твір виходить за межі звичайних очікувань читача щодо жанру морської та пригодницької літератури. Важливо відзначити, що Конрад опублікував свій перший письмовий твір – Негр із «Нарциса» – за жанровою назвою «Оповідь про море» («A Tale of the Sea»), тим самим він утвердив свою позицію в галузі Класифікація жанрів літератури. [11, с. 380].

Незважаючи на те, що дія оповіді «Серця темряви» відбувається на водних шляхах, визначення морської історії не повністю описує властивості просторової організації та пов'язаних з нею підтекстів, як наслідок, наше дослідження базується на твердженні, яке нам передувало у генології, яка є формою оповідань, які відбуваються на поверхні океану. На початку повісті автор визначає час і простір такими, якими вони є. Перед нами судно «Неллі», розташоване в гирлі Темзи, на якому зібралися моряки, щоб обговорити свій досвід. У визначеному часовому проміжку Джозеф Конрад вживає немарковану фразу: «Я думав про ті давні часи, коли римляни вперше з'явилися в цих місцях, приблизно 19 сотень років тому... приблизно так...» [2, с. 4], а це «сучасниця» автора, тобто рубіж XIX-XX ст. Формат подорожі, поширений у багатьох наративних пригодах цієї епохи, дозволяє динамічно змінювати елементи просторової організації оповіді. З рамок судини оповідач переноситься в історично точний умовний простір легенди.

«Шукачі золота або Слави, вони (римляни – наше уточнення) походять від Доліріха, він володів мечем, а часто й ліхтариком, – це були посланці влади в країні, носії полум'я священного вогню. Яку піднесену красу несла течія Ебб-Рівер в таємниці невідомої країни! Мрії, зародки, паростки сили...» [2, с. 3].

У розповіді про завоювання британськими землями Марло використовує дистанцію між «своїм» і «чужим» як засіб порівняння, він також намагався зрозуміти психологію завойовника, носія культури. Якщо ви реконструюєте хронологію подій оповіді з тексту, ви повинні враховувати неінтуїтивний спосіб, у який розгортається сюжет оповіді, це особливо вірно щодо точки зору Марло на римлян, яка, по суті, є відображенням його власного досвіду в «серце темряви». Тобто, оповідач не асоціюється з трибунами британців, натомість він асоціюється з римлянами, які підтримували культуру так само, як туманний Альбїон у далекій Африці сотні років потому. Саме це викликає любов іноземців, які фактично спустошували та грабували захоплену територію, адже оповідач проектує пристрасть, яку відчуває до постаті Курца, на цю конкретну сторінку своєї особистої історії. Намагаючись осмислити необхідність обожнювання, він зазначає: «І тут теж був колись один із похмурих куточків планети» [2, с. 4] або «Але вчора тут було темно» [2, с. 4].

Через визначення «вони», яке включає всіх римлян в цілому, але лише конкретного представника імперії на британській території, Марлоу зазначив: «Він приземлився на болоті, він ішов через ліс і, біля якогось гарнізону. на дні острова він відчував навкруги вплив варварства, нестерпного варварства, яке він відчував у лісі, у джунглях і в серці дикуна» [2, с. 5].

Одним із найважливіших компонентів, який сприяє організації тексту, є використання неанглійського природного явища «джунглі»: цей опис простору використовується для опису частини дрімонічного спектру. Така манера написання та подальше створення висхідних нашарувань: «пустиня», «ліс», «джунглі», «серця дикунів» дозволяє описати первинні етапи подорожі до «серця

темряви», яка вже сталося. У контексті боротьби європейськості та «інакшості» створюється надто узагальнений образ поневоленого «іноземця», репрезентанта не лише іншої культури, а й іншої системи цінностей, образ зображується як «варвар». «, « рідний «, « дикун «. Ідея цього культурного варварства виражається в зображенні специфічного збірного образу «східної» людини, якій Едвард Саїд надав типологічну ознаку «нерівності, розбещеності, дитячості», в цей період європейець вважався «раціональний, доброзичливий, зрілий і нормальний». «Грекам потрібна варварська людина» [7, с. 97], наголошував теоретик постколоніалізму. Розмежування культурних регіонів Заходу та Сходу науковці пояснюють необхідністю «чужого», яке протиставляється «своєму», а не його реального існування.

Організація просторово-часових компонентів розповіді прив'язана до специфіки наративних стратегій у тексті. Як задокументувала Н. Яковлева: «Специфіка хронотопу впливає з того, що в ньому присутні два «Я-оповідачі», перший з яких (або головний оповідач) починає розповідь і схожий на автора, а другий – , Капітан Чарлі Марлоу, – це розповідь, яка розгортається на другому рівні. Останній ділиться своєю подорожжю зі своїми товаришами-моряками, він розкриває обставини своєї подорожі до країни з «великою потужною рікою» у внутрішній частині Африки, яка також не названо, але легко впізнати як Африку, а річку як Конго («оповідання Конго» часто фігурувало в примітках до написання твору)» [11, с. 381].

Наратив в основному складається з водних сегментів природного простору, елементи якого можна побудувати в певну ієрархію: Темза, яка є найбільш профанною частиною природного простору, початкова та кінцева точки оповіді, море , яка в основному складається з води, і Африка, втіленням якої є річка Конго, яка, подібно до Стіксу, веде до темного потойбічного світу культури. Психологічні переживання, пов'язані з очікуванням подорожі, сприяють обговоренню інфернальності екзотичного простору Конго: щоб описати вам свій

стан, я скажу, що на секунду-дві мені здавалося, ніби я їхав не глибоко. на континент, але збирався переміститися до центру Землі. Жодної людини – чуєш, жодної людини! □ брак ангела-охоронця в цьому регіоні [2, с. 3]. Ця організація може представляти поділ водних видів спорту на основі опозиції «свій» – «чужий», яка для Марлоу стає «звичним», «буденним» і протиставляється «небезпечному», «наївному» і, нарешті, «ексцентричному».

Першою складовою вертикальної системи є вершина океану. У розповіді він перебуває на вершині духовної сфери, тому що «Марлоу був моряком, але також і кочівником, більшість моряків ведуть осіле життя. За своєю природою вони економи, а їхній дім – це судно, завжди з ними, схожий на океан, для моряка, але океан теж таємничий і недосяжний, подібно до долі корабля. Беручи до уваги біографічні подробиці з життя Джозефа Конрада, можна сказати, що цей частина оповідання поєднує в собі точки зору основного оповідача, автора, та «Я-оповідача» основної історії, Марлоу. Священна морська територія протиставляється суші, яка, якщо і має таємницю, то короткочасна. жив: «випадкової прогулянки чи насолоди на пляжі за трудягами праведників достатньо, щоб моряк відкрив таємницю цілого континенту, який часто для нього не має значення».

У цьому фрагменті море тепер визнається невід’ємною частиною організації простору, воно набуло міфологічної якості, а також часових атрибутів. Другим компонентом просторової організації оповіді є топос Темзи, з якого починається розвиток оповіді. «Раніше гирло Темзи було розташоване перед нами; воно виглядало як ворота, що вели до нескінченного водного простору. У цьому місці море й небо були нерозрізнені, а баржі, що піднімалися разом із припливом, проти течія, здавалося, замерзла в сліпучому річковому руслі, скупчення сонця-випалені червонуваті вітрила, здавалося, були спрямовані до вершини, вони блищали відполірованим ривком.

На похилих берегах, що поступово танули, спускалися до океану, стояв туман. Протягом кількох днів тіні, які були присутні в Грейвсенді, почали збільшуватися в кількості та розмірі, навіть здавалося, що вони рухаються поза містом Лондон на відстані. Це змусило більшість населення повірити, що з містом щось не так, доки вони насправді не побачили щось нерухоме та похмуре над найбільшим містом на Землі.

Низький рівень ненормативної лексики асоціюється з образом Темзи, яка, у свою чергу, асоціюється з конкретним репером. Навколо цього накопичуються наступні шари простору. Автор вживає метафору воріт як переходу до божественного царства «нескінченного водного простору» – океану, або пекельного царства – «серця п'їтьми». У другому сценарії можна зробити висновок про конкретну кількість збігів між міфічними образами та пов'язаними фігурами. Кажуть, що ці жінки перебувають у кімнаті очікування воріт темряви, кажуть, що вони плетуть теплий щит із чорної вовни. Кажуть, що одна жінка відправляє людей у подорож до Африки, а інша байдужим літнім оком дивиться на веселі дурні обличчя. Аве, старий капелюшник чорної тканини! Вітання Морітурі. Мало хто з тих, за ким вона спостерігала, бачив її ще раз: менше половини, це точно...» [2, с. 11].

Ці образи сприяють обговоренню долі головного героя та кінцевого пункту подорожі, а також неминучого героя героя. труднощі «крізь темне серце землі» та подальшу ініціацію, герой констатував: «Подія була досить похмура... і неприємна... з усіх боків, звичайна... і не дуже зрозуміла. Не надто багато. Проте, здається, вона справді вселила мені це зі своїх слів [2, с. 7]. Однак не кожен зміг морально вистояти після зіткнення з темрявою: «тримаючи рушницю на плечі, один із породжень нової системи» – ця дитина нової системи – із сумом зазначав, що» [2, с.17].

Третім компонентом вертикальної системи є Африка, яку раніше колоністи вважали точкою світла, що приховує несумірність африканського народу, однак

тепер вони сидять у найтемнішій частині океану, закутій у темряву. морок, який має бути усунений цивілізацією та культурою, які прийдуть з європейцями, «кожна станція має бути формою маяка, який знаходиться на шляху прогресу; це не тільки центр торгівлі, але й центр гуманності, удосконалення та навчання» [2, с. 37], що лише посилює їхнє значення. пов'язане з топосом Африки, вважається розташування річки Конго. бути чужим, ворожим і екзотичним. Оповідач використовує термін-оксюморон «прісноводний моряк», щоб контрастно описати простір священного океану, пекельний простір Конго описується як схожий на прісноводного моряка. Як тільки вони прибувають у «чужий край», Марлоу визнає, що типові правила цивілізованого світу тут не мають відношення, однак суто географічне протистояння (Європа – Африка) швидко долається.

«Чужий простір» розглядається оповідачем як місце з минулого, під час якого людина перебувала б у природному стані, можливий лише перехід від стану хаосу до стану порядку.[11, с.381].»Мандрівки Горирича були схожі на подорож назад у перші дні створення світу. світу, коли на планеті була рясна рослинність і її правителями були великі дерева. Повноводна річка безлюдна, беззвучна, збіднілий ліс. Тут ви можете почати вважати себе проклятим і назавжди позбавленим усіх своїх попередніх знань, можливо, в іншому житті. Іноді все моє минуле поставало переді мною. [2, с. 40]. Опис опису річки Конго, заснований на образі смертоносної змії, посилює інфернальність простору. Здійснюється мандрівка від горизонтального рівня простору до вертикального, оскільки в географічному вимірі герої подорожують угору по річці на пароплаві, але їх долає постійне відчуття, що їх засмоктує надра річки: «Вже другий черевик упав у глибини цієї проклятої ріки» [2, с. 57].

Вибір автором слова «підземний світ» надає йому символічного значення, і Марлоу раз за разом долає пекельні кола. Окрім інфернальної чужорідності простору, створюється ієрархія трансгресій: «Я був свідком демона насильства, демона жадібності та демона хтивості, але вони були значущі, як зірки! І

перебуваючи на тому пагорбі, я помітив, що під яскравим сонячним світлом землі мені також доведеться познайомитися з млявим, лицемірним і сліпучим демоном хижої, безжальної дурості [2, с. 18] Повертаючись, мандрівники, що вижили, намагалися дістатися до океану, однак на шляху туди вони також йшли по спіралі, і хоча з точки зору географії вони пливли б до гирла річки, але автор вважав, що це бути формою порятунку, бажанням релігійного значення: завжди ідентичні одне одному, лише одне чекало на нас: постійна течія нерухомої річки Наш пароплав перетинав стіну стародавнього дерева, яке терпляче охороняло цю зловісну частину інша планета, попередниця змін, торжествує, торгівля, масові вбивства та інші позитивні моменти. [2, с. 83].

Наратив в основному складається з водних сегментів природного простору, елементи якого можна побудувати в певну ієрархію: Темза, яка є найбільш профанною частиною природного простору, початкова та кінцева точки оповіді, море, яка в основному складається з води, і Африка, втіленням якої є річка Конго, яка, подібно до Стіксу, веде до темного потойбічного світу культури. Найпроникливіші образи, які беруть участь у позаземному просторі, це моряк Марлоу та начальник станції Курц. З першого дня автор зобразив схожість оповідача, Чарлі Марлоу, з ченцем, це підкреслило відособленість романтичного героя, який мав пристрасть до філософії та інтерес до морських справ, зокрема: «Марлоу сидів у спереду, з витягнутими ногами та спиною до щогли. Він мав запалі губи, жовтувату шкіру, послідовну фігуру та аскетичний вигляд, тому він опускає руки та повертає долоні до землі, він виглядає як божество Ця схожість є потенційним показником викривленості у сприйнятті дійсності героєм, який не буде вершником долі, а має лише романтизований погляд на світ. Загальновідомо, що на початку оповідання Йосип Конрад зауважив, що Чарлі не схожий на інших моряків: «Він був єдиним членом нашої команди, який усе ще чув поклик океану». Найбільш негативним твердженням може бути те, що він не є

представником своєї професії. Марлоу був моряком, але він також кочівник, як і більшість моряків.

Образ мандрівника зі споглядальним духом посилює характеристики особистості. Концепція дому для Марло парадоксальна: під час подорожі він перебуває в гармонії, ніби вдома, але насправді не подорожує (у книзі це ілюструється зображенням хворого автомобіля). Якщо порівняти його портрет із портретом Курца з точки зору сили та слабкості, то Марлоу визнає перевагу начальника станції над ним, про останнього кажуть, що він виключно відданий своїй справі, а щодо місіонера-колонізатора: «Курц – це форма дива». Він є посланцем співчуття, знань та інших благ. Щоб вести справи, почав говорити мій співрозмовник без будь-якого плану, йому довірили місію Європи, яка потребувала великого розуму, чуйного серця та єдиної мети. Марлоу описує себе як прямолінійну, чесну людину: «Будь-яка брехня має запах смерті, вона йде дорогою гнилі, і це те, що я ненавиджу у світі і хочу забути, це нагадує мені те, що я волів би проігнорувати. Від брехні мені стає сумно, від неї стає погано, ніби я з'їв чогось порчного, це, мабуть, моє багатство...» [2, с. 34].

Однак він визнає людську схильність відчувати самотність загальною ознакою життя: «Ні, це неможливо, неможливо визначити, яким є життя в кожен окремий період вашого існування, неможливо описати, що становить його серце, зміст і ледь вловима, але значуща суть. Неможливо. Ми живемо і спимо разом – на самоті» [2, с. 34]. В уяві оповідача модерністський погляд на світ виражається через концепцію екзистенціалізму, яка передбачає філософію жодних справжніх друзів не приніс би мені більше користі. Пароплав дав мені можливість оцінити себе, оцінити свої здібності... Ні, робота мені не подобається. Я насолоджуюся байдикуванням і міркуванням про те, скільки чудових зусиль можна зробити. Мені подобається ця робота, але я вважаю, що вона засмучує, тому що вона нікому не подобається, але мені подобається можливість, яку вона дає, знайти себе, свою особисту реальність (для нас, а не для інших), те, що ніхто інший не

зрозуміє. Оскільки більшість бачить лише зовнішню оболонку, вони навіть не здогадуються, що ховається під нею. [2, с. 36].

Погляд Марло на Курца передусім базується на ставленні філософа до об'єкта роздумів, яке характеризується ідеалізацією всіх відповідних деталей: «Він не буде забутий. Однак Курц був особливим. Він мав здатність використовувати заклинання чи жах. спонукати первісні розуми до відьомського танцю на його честь [2, с.60] У романтиківській манері оповідач споглядає ту ж особливість римських загарбників у їхній безпорадній боротьбі з темним невідомим. Автор використовує метод паралелізму, щоб приховати колонізаторські наміри Курца: «Ось чому ці особи просто схопили все, що могли: щоб веслувати. Це був злодій, якого неможливо було зупинити, мерзенне масове вбивство з особливою жорстокістю, жертви пройшли б через це без проблем, як і личить тим, хто вирішив змагатися з темрявою.

Можливо, начальник станції був першим, кого оповідач інтерпретував як образ-здогадку, образ-оману: Що стосується оповідача, то він бачив Курца вперше. стислий і прямий: судно, четверо суворих веслярів і самотній білий чоловік, який раптово змінив свою позицію на Центральному вокзалі, ніби думав про дім, він також повернувся спиною до самої станції та попрямував до безплідної місцевості, на його порожню і безжиттєву станцію. Я не міг зрозуміти його намірів. Ймовірно, він був приємним хлопцем, який використовував свій бізнес для прибутку. [2, с. 40]. Для філософа Марло бос спочатку вважається «хорошим хлопцем», який легко доступний: «Курц говорив голосно і легко, майже не ворухачи губами. А голос! Його голос! Серйозний, розлогий і безтурботний... Незважаючи на власну нездатність говорити, він все ж зміг зробити кілька зауважень. Однак він володів необхідною силою, яка була штучно викликана, звичайно, він би не зміг покінчити з нами всіма, що ви дізнаєтеся безпосередньо» [2, с. 68].

Як зазначає Г. Костенко, у «Серці п'їтьми» автор чітко усвідомлює, що причини зла треба шукати не лише в сучасному суспільстві з його прагненням володіти, адже грошолобство, прагнення наживи та чужого – це не нова концепція, їхнє коріння сягає століть. Тому не випадково на перших сторінках книги згадується початок колоніальних завоювань, часи Френсіса Дрейка та Джона Франкліна згадуються на перших сторінках роману (4, с. 104)]. Крім того, Джозеф Конрад зазначає, що історичне значення створення цього персонажа є очевидним: він походив з усієї Європи, як підтверджено документами в мій час, «Міжнародне товариство скасування диких звичаїв» доручило мені написати звіт які можуть бути використані в додаткових проектах. Крім того, він склав вірш під назвою» [2, с. 59].

Звіт є репрезентацією колоніального знищення племен через забій тварин: «Однак, тепер, коли мої знання зросли, початковий абзац здається мені зловісний. Курц вважав, що ми, білі, вже досягли певного ступеня розвитку, тому повинні здаватися їм надприродними за своєю природою. Ми наближаємося до них могутньо, подібно до богів, або Винищити всіх варварських створінь!» Примітно, що Курц, мабуть, забув про цей важливий постскриптом, бо потім, прийшовши до тям, він неодноразово просив мене залишити «той памфлет» (як він назвав свій звіт), який мав позитивно вплинути на його покарання. Ері» [2, с. 60]. Поряд з історично закріпленим гнобленням народів колонізаторами в оповіді прозвучала трагічна тема боротьби людини з собою: боровся Курц. Ох, як він боровся! його втомленого мозку – привиди багатства та слави, вони схилилися перед його нестримним даром марнотратних фраз і благородних концепцій. «Моя дружина», «Моє становище», «Моя кар'єра», «Мої ідеї» – це було причиною вираження прекрасних і почесних почуттів. Справжня тінь Курца з'явилася біля ліжка фальшивого, вона мала бути похована в пилу законної землі. Образ смерті використовується для опису людини, оскільки в оповіді використовується опис

померлого бос, що по суті природно: «Курц... Здається, цей термін походить від німецького слова, що означає «короткий», це правильно?

Таким чином, ім'я цієї людини ідеально підходило їй, як і все в її житті, включаючи смерть. Я вважаю, що Курц був 6 футів заввишки. Покривало зісковзнуло, і з-під нього виринуло виснажливе, жахливе тіло, ніби воно було вкрите саваном. Я міг спостерігати, як рухається його грудна клітка, кістки його руки, що хитається. Чоловік нагадував живе зображення смерті, вирізьблене зі старої слонової кістки, смерті, яка зловісно нависла над нерухомим натовпом людей із темної блискучої бронзи. Я спостерігав за його широко відкритим ротом, це надавало йому незнайомого вигляду, який був надзвичайно послідовним [2, с. 71].

Враження колективу про людяність, похідне від егоїстичних, суто фінансових бажань, виражається в характері службовців станції: «Єдине справжнє почуття – це бажання зайняти посаду на фабриці, це дозволило б видобути слонової кістки, і, як наслідок, отримання компенсації. Тільки через це тут інтригували, обливали брудом і ненавиділи один одного, але якщо хтось ляскав пальцем по пальцю, то це вже не вважалося проблемою. У наративі , Джозеф Конрад демонструє, що працівники станції більш позитивно ставляться до місцевих жителів щодо «вищої місії цивілізації щодо прогресу», він робить це двома способами: по-перше, влада вимагає від нього збирати слонову кістку, по-друге, він мав намір заробити на цьому гроші, він також хотів врятувати чорних (висвітлення необхідності рабства колонізаторів). У філософському наративі Джозефа Конрада образ Курца представляє концепцію попередження, у цьому наративі глибоко впливають влада та матеріальні цінності: «Хворий! Пацієнт! Я не такий хворий, як вам хочеться вірити. Даремно! Я» Я все одно зроблю те, що я намагаюся. Я повернуся і продемонструю, що можливо. Ви дрібні торговці з метою: ви докучаєте мені. Я повернуся. Я...» [2, с. 74].

Причина мотивації диктатора та засліпленого ним натовпу конденсується в образі юнака, якого зустрів Марло: «Однак я не зневажав його відданість Курцу. Хлопець не зміг її розглянути. Це спало йому на думку, і він жадібно прийняв це з часткою пристрасного фаталізму. Слід зазначити, що це специфічне обожнювання видалося мені найнебезпечнішим з усього його досвіду дотепер [2, с. 67]. Автор вважає, що стан обожнювання культу невідповідний і небезпечний для особистості, створює загрозу автономії особистості. Ім'я хлопчика було написано не з урахуванням наміру автора. Цей художній елемент автор використовує для наповнення подій реальністю та об'єктивністю. Визначення слова «хлопчик», яке походить від його лексикографічного значення, в першу чергу пов'язане з віком читача, характер людини виводиться з цього визначення, значення слова призначене для представлення незрілого стану людства. , йому бракує розуміння, необхідного для розуміння того, чого він намагається досягти. Автор-оповідач навмисно протиставляє хлопчика арлекіну і блазню, вони натякають на його надлишок емоцій і здатність навіювати: «Ці слова були сказані особливим тоном, що я подивився на нього з цікавістю. Було дивно спостерігати, як Бажання обговорювати особистість Курца поєднувалося в арлекіна з небажанням робити це.

Ця людина мала значний вплив на його життя, він повністю підпорядкував собі думки, перемиг усі емоції (2, с. 68). враховуючи міфологізацію простору й часу, автор вбудовує образи героїв у міфологічні фігури. Про Курца в оповіданні сказано, як про Зевса: «Він відвідав їх блискавками й громами, знаєш... І вони не мали не бачив нічого подібного раніше. Він був страшним... Він мав знання про те, як стати дуже страшним... Неможливо звертатися до містера. Подібно до всіх інших, Курц розвиває нові звички та поведінку під час цієї пандемії [68, с. 2]. Надзвичайність цієї людини також очевидна з його музичних і політичних досягнень: Курц насправді був великим музикантом. Він може стати відомим лідером радикальної партії. [2, с. 86]

Подвійне життя Курца розкривається контрастними зображеннями двох жінок. Завдяки культурним асоціаціям і фізичним ознакам кожен з них інтерпретував людину по-своєму. Про коханку екзотичної красуні в повісті оповідач пояснює: «Це була багата, приваблива жінка з вогненними очима»: у її миролюбному підході було зловісне й величне. [2, с. 73]. Жінка-коханка – втілення долі, збірний образ «серця темряви», «дикого світу», який не кориться, це символ покарання за помилки, протиставлений ідеалізованому образу жінка-дружина (це може бути символом цивілізованого світу, який не визнає провини колоніалізму). Дружина відчує втрату чоловіка, так і не дізнавшись ні про зраду, ні про правду, «але подумайте, адже ніхто його так добре не знав, як я! Він довірив мені все. Я його знала найкраще» [2]. Хіба це не приклад людяності, яка ввела в оману?!

У творі С. Яковенко трактування жіночих образів здійснюється методом міфологічного аналізу: На шляху до жінки (Африки) – інобуття повне, непроникний бар'єр, чоловік (Європа) спрямовує свої фантазії на її і намагається отримати її, тобто він змушує її визнати законність цих фантазій, він отримує її. Здається, жодна колонізаторська теорія не може уникнути цього підходу. [10, с. 276]. Подвійна природа погляду оповідача на корінне населення Африки заслуговує на увагу, оповідач має репутацію того, що називає їх канібалами, темними істотами, неграми чи темними тінями. Це примітно. По-перше, позитивна оцінка від Marlowe: я не можу похвалитися тим, що мій відпарювач стабільно зберігав свою функцію. Не раз йому доводилося переміщатися по «плазі», і 20 канібалів плавали у воді, змушуючи його пробиратися.

Дорогою ми призначили кільком із них плисти. Вони розумні люди, у свій власний унікальний спосіб, які їдять канібалів. З ними вдалося співпрацювати, і я їм вдячний. Однак оповідач почав сумніватися в них: недарма їх вважали злочинцями: суворий закон, схожий на смертоносні снаряди, плив на них з океану, наче була невідома таємниця. Вони пройшли повз мене, не дивлячись, зі

стоїчною байдужістю, властивою цим нещасним створінням. Зрештою, я брав участь у цій визначній справі, яка змусила всі сторони вжити крайніх і очевидних заходів [2, с. 21].

У оповіданні «Серце п'їтьми» беруть участь два оповідача: автор і головний герой Чарльз Марло. Міркування останнього спонукають першого до розвитку, по-перше, цілісності характеру героїв, а по-друге, їх подвійності, що цілком відповідає неоромантичному методу Джозефа Конрада. Комплексне зображення позаземного простору є характерною рисою авторського стилю, що має додатковий потенціал для дослідження.

2.3 Методичні рекомендації щодо вивчення твору Джозефа Конрада «Серце темряви»

Звідки вибрати початок при вивченні шедевра Джозефа Конрада, «Серце темряви»? Можливо, варто розпочати з осмислення контексту того часу, щоб краще усвідомити відтінки моральності, імперіалізму та самотності, які так глибоко прописані у цьому творі. Спробуйте зануритися в життя Джозефа Конрада, його власні переживання та досвід, щоб відчувати той контекст, з якого виникало його письменницьке бачення. Коли ви вже почали читати, важливо звернути увагу на мовний стиль. Вибір слів, ритм, образи та метафори, що використовуються автором, мають глибокий сенс і розкривають багато про характери, сюжет та основні ідеї твору.

Персонажі роману – це окрема історія. Аналізуйте їх поведінку, мотивації та взаємини. Вони часто є ключем до розуміння глибинного сенсу оповіді. Не забувайте про теми, які Конрад прагнув висвітлити. Моральність, влада, самотність та інші аспекти людської природи пронизують кожен сторінку «Серця темряви».

Важливо також порівняти цей твір з іншими, щоб зрозуміти його унікальність та вплив на літературу. І не забувайте про обговорення – діліться

своїми враженнями з іншими, обговорюйте глибинні та цікаві моменти роману. Наприкінці, використайте творчі завдання, щоб виразити свої думки: напишіть есе, створіть сценарій для вистави, або спробуйте інші форми вираження, які найбільше вас надихають. Розгляньте інші роботи Джозефа Конрада або твори, що були написані у той самий період, і порівняйте їх з «Серцем темряви». Це допоможе вам усвідомити контекст та відмінності, які роблять цей роман таким унікальним.

Щоб глибше зануритися у світ твору, обговорюйте його з іншими. Запрошуйте друзів або товаришів з книжкового клубу для обміну думками та ідеями. Поділіться враженнями від прочитання, а може, навіть, ви знайдете нові способи тлумачення певних моментів книги. Наприкінці, коли ви вже зробите глибокий аналіз та розуміння твору, спробуйте виразити свої власні думки та враження. Створіть рецензію, доповідь або навіть презентацію, в якій поділитесь своїми враженнями та аналізом «Серця темряви». Найважливіше – це насолоджуватися процесом. Читайте з відкритим розумом і серцем, насолоджуйтесь вивченням твору та відкривайте для себе нові глибини значень і ідей, що стоять за кожним рядком цього великого літературного шедевра.

Пам'ятайте, що вивчення «Серця темряви» – це подорож у світ глибоких емоцій та складних моральних питань. Пригадайте собі основні теми роману – загадковість людської природи, вплив імперіалізму на моральність, самотність та владу. Спостерігайте, як автор відтворює ці теми через власний унікальний стиль письма, створюючи образи та мовні оберті.

Персонажі цього роману – це окрема історія кожного, їх мотиви й дії відображають широкий спектр людських почуттів та внутрішніх конфліктів. Спробуйте відчути їхні мотивації та розуміти, як вони впливають на хід подій. І виходьте за межі книжки: обговорюйте твір з іншими, діліться своїми думками, порівнюйте з іншими творами, щоб розширити свій розуміння. Також зверніть увагу на обговорення твору в різних культурних та соціальних контекстах,

оскільки це може додати нові шари в розумінні сюжету та тематики. І завершуючи цю подорож, виразіть свої враження через творчі форми: створення есе, малюнків, постановки сцен, відео-рецензій або подкастів – оберіть той формат, який найбільше вам до вподоби. Головне – це власне відчуття й розуміння кожного рядка та деталі твору.

Звідки краще почати свою подорож у світ «Серця темряви» Джозефа Конрада? Можливо, це занурення у глибину авторського погляду через розуміння того часу та історичного фону, що оточував Конрада під час написання цього шедевра. Він несе в собі відтінки імперіалізму, складності моральних виборів та відносин між колоніальною владою та кореневими народами. Спробуйте відчувати життєвий шлях самого автора, його досвід та переживання, щоб краще розуміти відтінки та мотивації персонажів, а також глибину їхніх дій та реакцій у цьому контексті.

Під час читання, вдумливо стежте за мовним стилем. Оберіться увагою на вибір слів, образи, метафори та загальний ритм розповіді. Це допоможе краще відчувати авторське бачення та зануритися в атмосферу роману. Персонажі роману – це окремі історії, які переплітаються у складний плетінь. Спостерігайте за їхніми реакціями, мотиваціями та внутрішніми конфліктами, щоб краще зрозуміти повну картину цієї вражаючої оповіді. Не забувайте про теми, які Конрад висвітлює у своєму творі. Моральні дилеми, влада, самотність та відносини між людьми – це лише кілька аспектів, які пронизують кожен сторінку «Серця темряви».

Порівнюйте цей роман з іншими творами Конрада або літературою того ж періоду, щоб розкрити його унікальність та внесок у світову літературу. Обговорюйте його з різних точок зору, щоб розширити своє розуміння й осмислення. І, на завершення, використовуйте творчі завдання, щоб виразити свої думки та враження. Спробуйте створити есе, постановку сцени, або інші

форми творчого вираження, які найбільше вас надихають. Головне – це особисте відчуття та розуміння кожного образу та епізоду у цьому захоплюючому шедеврї.

ВИСНОВКИ

Вивчення імператорського дискурсу має суттєве значення в сучасному світі, оскільки воно дозволяє розкрити не лише минулі історичні аспекти, а й розуміти динаміку сучасних суспільних та політичних процесів.

По-перше, аналіз імператорського дискурсу допомагає нам зрозуміти, які механізми влади використовувались в минулому для управління великими територіями та різними культурами. Це надає можливість здійснити порівняльний аналіз і зрозуміти, як ці механізми можуть впливати на сучасні політичні та соціокультурні процеси.

По-друге, імперський дискурс є ключовим у формуванні національних ідентичностей та культурних цінностей. Розуміння того, як імператорські структури вплинули на формування культурних норм та цінностей, допомагає нам краще осмислити різноманітність сучасного світу.

Крім того, дослідження імператорського дискурсу надає можливість аналізувати механізми влади та їх вплив на сучасні суспільні структури. Воно допомагає сприймати, як сучасні політичні режими, медіа та бізнес користуються символікою та мовою влади для досягнення своїх цілей.

Отже, вивчення імператорського дискурсу не лише розкриває минуле, а й допомагає краще розуміти сучасний світ та його складні динаміки влади, культурної ідентичності та соціальних структур. Це важливий інструмент для аналізу, передбачення та формування нашого сприйняття світу, спираючись на здобуті знання і розуміння історичних та культурних аспектів імператорської влади.

Англійський імперський дискурс став ключовим елементом у формуванні світової історії та культури. Його вивчення вкрай актуальне через величезний вплив, який Велика Британія здійснювала на багато країн світу протягом імперської епохи.

Перш за все, англійський імперський дискурс відображає механізми влади, які використовувалися для контролю та управління колоніями. Це охоплює політичні, економічні та культурні стратегії, використані для підтримки та розширення імперського впливу.

Далі, вивчення англійського імператорського дискурсу сприяє розумінню трансформації суспільних та культурних структур у країнах, що перебували під імперським впливом. Воно дозволяє оцінити, які аспекти імперської спадщини залишились у сучасному світі, включаючи мову, правові системи, політичні моделі та культурні звичаї.

Також аналіз англійського імператорського дискурсу допомагає зрозуміти вплив імперської політики на геополітичні та економічні відносини у сучасному світі. Питання, пов'язані з постколоніальними наслідками, управлінням ресурсами та етнічними конфліктами, мають корені у цьому імперському спадку.

Отже, вивчення англійського імператорського дискурсу є ключовим для розуміння сучасного світу та його складних взаємозв'язків, відбитих у спадщині Великої Британії як імперської держави. Це допомагає аналізувати, передбачати та впливати на глобальні динаміки у політичних, культурних та соціальних сферах.

Імперський дискурс у творчості Джозефа Конрада має особливе значення та глибину. Його літературні твори, зокрема «Таємниця» та «Серце темряви», досліджують не лише зовнішні аспекти імперської влади, а й внутрішній світ особистості, що перебуває в цьому контексті.

Конрад відтворює складність імперської влади через призму своїх героїв, в яких відбивається не лише політична динаміка, але й моральні та психологічні конфлікти. Він допомагає читачеві зрозуміти внутрішній світ людей, які були часткою імперського механізму.

Також Конрад ставить під сумнів ідею імперської місії, викриваючи її суперечності та гуманітарні наслідки. Через свої твори він звертає увагу на

моральні аспекти імперської епохи, її вплив на людей, які стали часткою цієї системи.

Імперський дискурс у творчості Конрада надає можливість глибокого розуміння не лише політичних, але й етичних та психологічних вимірів імперського управління. Він підкреслює складність та болісність наслідків імперської влади для індивіда та суспільства в цілому.

Отже, імперський дискурс у творчості Джозефа Конрада не лише розкриває зовнішні аспекти імперської влади, але й допомагає зрозуміти внутрішній світ особистості під впливом цієї системи. Його твори залишаються актуальними для аналізу і розуміння впливу імперського управління на людську природу та моральність.

«Серце темряви» Джозефа Конрада є важливим твором, де імперський дискурс грає ключову роль у розкритті теми колоніальної влади та її впливу на людей і культури. У цьому романі Конрад досліджує не тільки зовнішній аспект імперської експансії, але й внутрішній світ героїв, їхні моральні суперечності та психологічні конфлікти.

Імперський дискурс у «Серце темряви» пронизаний темою влади, що виявляється не тільки зовнішнім політичним механізмом, але й внутрішнім впливом на особистість. Головний герой, Куртц, який перевищує всі межі природності та моралі у своїх діях, стає символом аморальності імперської влади, що зводить на ніч звичайні моральні стандарти.

Через образ Куртца та інших персонажів, Конрад розкриває психологічний вплив імператорської влади на людину, її здатність до знуцання, безсовісності та втрати моральних орієнтирів. Він також звертає увагу на складність ситуації колоніалізму, де амбіції та моральні конфлікти зводять людей до екстремальних ситуацій.

Отже, «Серце темряви» відображає імперський дискурс як не лише зовнішній механізм влади, але й внутрішній вплив, що змінює особистість та

моральність людини. Цей роман Конрада залишає читача з поглибленим розумінням складнощів і моральних перепон імперської епохи та її впливу на індивіда.

Крім того, «Серце темряви» не лише розглядає вплив імператорської влади на особистість, але й критично ставиться до самої ідеї колоніального підпорядкування. Конрад показує, що колоніальна експансія не лише знищує культури та традиції тих, хто стає об'єктом колонізації, але й спотворює та руйнує моральні цінності самого колонізатора.

Відтворюючи образ Куртца як символу аморальності, Конрад створює метафору для порушення внутрішніх меж моралі та етики у владі. Це викликає осмислення та піднесення питань про природу влади, моралі та гуманізму в контексті імперської доктрини.

Таким чином, «Серце темряви» Джозефа Конрада не лише розкриває внутрішній вплив імперського дискурсу на особистість, але й активно стимулює глибокі роздуми про моральність та етику в контексті колоніальних структур та влади. Це важливий твір, що продовжує привертати увагу до складності та негативних наслідків імперського управління, як на зовнішньому, так і на внутрішньому рівнях суспільства.

ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ

1. Альошина М. Критерії та принципи визначення адекватності відтворення ідіостилю автора в перекладі. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія, 2018. №37. С. 54–57.
2. Афоніна І. Перекладацькі засоби відтворення жіночого мовлення у романі Данієли Стіл «Дар». Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис», 2020. №8. С. 7–13.
3. Богдан С. Метод й методика лінгвостилістичних досліджень: методичні рекомендації для слухачів і керівників секції української мови. Луцьк, 2011. 28 с.
4. Боговик О. Гендерна специфіка вербальної репрезентації емоційних станів (на матеріалі роману Сідні Шелдона «Nothing Lasts Forever»). Закарпатські філологічні студії, 2020. №14. С. 196-200.
5. Бойко Г. Емоційно забарвлена лексика в малій прозі Івана Франка на заняттях з української мови як іноземної. Теорія і практика викладання української мови як іноземної, 2012. № 7. С. 125-131
6. Бойко Н. Лексичні експресиви як стилетвірні компоненти художнього тексту. Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови, 2014. №11. С. 7-10.
7. Бондаренко А. Художній текст в інтерпретаційному вимірі (лінгвостилістичний аспект). Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. 226 с.
8. Верба Л. Порівняльна лексикологія англійської і української мов. Вінниця : Нова Книга, 2008. 248 с.

9. Веретюк О. Скажи мені, хто я? : (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора). *Слово і час*. 2005. № 12. С. 69–72.
10. Вовк А. Синтаксичні засоби експресивності в «Щоденниках» О. Гончара (редукція вихідної моделі речення). *Закарпатські філологічні студії*. Т.1, 2018. №3. С. 7–11.
11. Волченко О. Використання синтаксичних трансформацій для досягнення еквівалентності перекладу. *Молодий вчений*, 2017. №4. С. 89–92.
12. Гайденок Ю. Фігури суміжності в романах Шарлотти Бінгхем. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія, 2019. №43. С. 77–81.
13. Гапченко О. Когнітивні аспекти метонімії. *Українське мовознавство*, 2016. №1 (46). С. 53–65.
14. Глінка Н., Засенко І. Мовний код автора в текстах Вірджинії Вулф. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія, 2017. № 29(1). С. 133-136.
15. Гончаренко Н., Гнатенко О. Жанрово-стилістичні особливості перекладу художніх текстів (на матеріалі роману Ч. Діккенса «Домбі й син»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія, 2019. №43. С. 34–36.
16. Грабович М. Іntenційність. Явище авторської моторики в художньому тексті в інтерційному аспекті. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Т. 31 (70), 2020. №2 ч.3. С. 9-14.
17. Гринишина І., Марченко Т. Інтертекстуальність та її роль в аналізі літературного твору. *Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки*, 2012. № 12. С. 31-35.

18. Давиденко Г. Чайка О. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття: навч. посібник для студ. вищ. навч. закл. Київ : Центр учбової літератури, 2007. 400 с.
19. Девдюк І. В. Імпресіонізм прози Джозефа Конрада / І. В. Девдюк, А. М. Кучера // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2013. Вип. 33. С. 98-101.
20. Денисова С. Стан та перспективи перекладознавчих досліджень. Вісник КНЛУ. Серія Філологія. Т.17, 2014. №1. С. 54–60.
21. Джозеф Конрад Серце п'їтьми: Роман / Джозеф Конрад; пер. з англ. І. Андрущенко. Львів : Астролябія, 2015. 160 с.
22. Дудик П. Стилїстика української мови. Київ : ВЦ «Академія», 2005. 368 с.
23. Єршов В. О. Польська мемуаристична література Правобережної України доби романтизму. Монографія / В. О. Єршов. Житомир: Полісся, 2010. 454 с.
24. Єфімов Л., Ясінецька О. Стилїстика англійської мови і дискурсивний аналіз. Навчально-методичний посібник. Вінниця : Нова книга, 2004. 240 с.
25. Живіцька І. Граматичні перетворення при перекладі прикметників (на матеріалі англійської та української мов). Вісник КНЛУ. Серія Філологічна. Т.18, 2015. №2. С. 50–55.
26. Жижома О. Індивідуально-авторська метафора та особливості її перекладу. Актуальні питання гуманітарних наук. Т. 1, 2019. №26. С. 88–93.
27. Журавель Т., Хайдарі Н. Поняття перекладацьких трансформацій та проблема їх класифікації. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. Т.2, 2015. №19. С. 148–150.
28. Засекін С. Універсальні стратегії перекладу художнього тексту: досвід емпіричного психолінгвістичного дослідження. Вчені записки ТНУ імені

В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації, 2011. №4 ч.2. С. 254–260.

29. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. – Львів : Кальварія, 2006. 320 с.

30. Іваницька М. Особистість перекладача в українсько-німецьких літературних взаєминах : монографія. Чернівці : Книги – XXI, 2015. 604 с.

31. Існюк О., Тараненко Л. Лексико-семантичні особливості ідіостилю Дена Брауна на (на матеріалі номінативного простору сфери мистецтва). Молодий вчений. 2020. №10 (86). С. 461–466.

32. Калимон Ю., Кульчицький І., Ліхнякевич І. Ідіолект, ідіостиль, індивідуальний стиль. Тотожне чи різне?. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, 2014. №5. С. 226–229.

33. Кальниченко О., Подміногін В., Кальниченко Н. Історія перекладу та думок про переклад у текстах та коментарях. Ч.2: Пізня античність. Перекладачі – творці писемностей: навчальний посібник. Харків : ХГУ «НУА», 2013. 172 с. 4

34. Карабан В. Переклад англійської наукової і технічної літератури Вінниця : Нова Книга, 2004. 577 с.

35. Карабан В. Посібник-довідник з перекладу англійської наукової і технічної літератури на українську мову. Флоренція-Страсбург-Гранада-Київ : TEMPUS, 1997. 317 с.

36. Качур І. Сучасна лінгвістична теорія метонімії: лінгвокогнітивний і дискурсивний підходи. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. Т.2, 2016. №23. С. 21–24.

37. Кобзан Л. «Ното Novus» у неоромантичній картині світу Дж. Конрада та О. Гріна. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Т. 30 (69), 2019. №2 ч.2. С. 95–99.

38. Козачук А. Стиль тексту з позиції перекладача. Наукові записки. Серія «Філологічна», 2012. №25. С. 58–61.

39. Коломієць І. Основні лінгвостилістичні поняття і категорії (словникдовідник філолога). Умань : ВПЦ «Візаві», 2015. 202 с.
40. Коломієць Л. В. Маловідомі сторінки українського художнього перекладу 1920–30-х років, створені жінками. Літературознавчі студії. Київ: Вид-во Київського нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. 2012. № 35. С. 342–348.
41. Коломієць Л. В. Український художній переклад та перекладачі 1920–30-х років. Матеріали до курсу «Історія перекладу»: навч. посіб. Київ: Вид-во Київського нац. ун-ту імені Тараса Шевченка, 2013. 565 с.
42. Комов О. Гендерний аспект перекладу. Актуальні проблеми слов'янської філології, 2011. №XXIV ч.1. С. 409–417.
43. Кондратьєва О., Бернацька О. Місце когезії у тексті художнього перекладу. Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика : матеріали доповідей VI Міжнародної науково-практичної конференції 5-6 квітня 2013 р. / за заг. ред. А. Гудманяна, С. Сидоренка. Київ : Аграр Медіа Груп, 2013. С. 214 – 218.
44. Конрад Дж. Зроби або помри: Морські історії; упорядники В. Панченко, О. Купріян. Київ: Темпора, 2011. 528 с.
45. Конрад Дж. Лорд Джім: Роман; пер. з англ. Л. Гончар. Київ: Видав-во ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1985. 240 с.
46. Конрад Дж. Олмейрова примха: Історія східної річки; пер. з англ. Марії Лисиченко. Київ: Знання, 2017. 223 с.
47. Конрад Дж. Олмейрова примха: Роман, оповідання, повість; пер. з англ., передмова, прим. Н. Ю. Жлуктенко. Харків: Фоліо, 2017. 444 с.
48. Конрад Дж. Серце пільми; ред. К. Міхаліциної; післямова О. Фешовця; пер. з англ. І. Андрущенко. Львів: Астролябія, 2015. 160 с.
49. Костенко Г. М. Від Конрада до Набокова: білінгвізм та бікультурність як творчий імпульс: монографія. Запоріжжя. 2011. 407 с.

50. 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.
51. Саїд Е. Культура та імперіалізм / Е. Саїд. К. : Видавництво «Часопис „Критика!», 2007. 608 с.
52. Саїд Е. Орієнталізм / Е. Саїд. К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.
53. 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.
54. 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.
55. Яковенко С. Вигнання з «дому» природи: «Серце п'їтьми» Джозефа Конрада і польська традиція. Питання літературознавства. 2009. Вип. 77. С. 271–279. С. 276.
56. Яковенко С. Вигнання з «дому» природи: «Серце п'їтьми» Джозефа Конрада і польська традиція / Сергій Яковенко // Питання літературознавства. – 2009. – Вип. 77. – С. 271–279.
57. 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.
58. Bielik-Robson A. Ożywcze niepojednanie: nowoczesność jako doświadczenie religijne // Nowoczesność jako doświadczenie / Red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska. – Kraków, 2002.

59. Busza A. Conrad's Polish Literary Background and Some Illustrations of the Influence of Polish Literature on his Work / Andrzej Busza / [Institutum Historicum Polonicum Romae. Societas Polonica Scientiarum et Litterarum in Exteris Londinii]. – Rome : Antemurale, 1966. – Vol. X. – P. 109–255.
60. Carabine K. Conrad, James and other relations / Keith Carabine, Owen Knowles, Paul B Armstrong. – Lublin : Maria Curie-Skłodowska University, 1998. – 349 p.
61. Conrad J. A Familiar Preface / Joseph Conrad // Some Reminiscences by Joseph Conrad. – London : Eveleigh Nash, 1912. – 248 p.
62. Conrad J. Heart of Darkness. – London: Penguin Books, 1973.
63. Conrad J. The Collected Letters of Joseph Conrad. In 9 v. Vol. 2 (1898–1902); ed. by Frederick R. Karl and Laurence Davies. Cambridge; London; New York; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press, 1986. 483 p.
64. Curle R. Joseph Conrad: A Study / Richard Curle. – New York : Doubleday, Page and Company, 1914. – 266 p.
65. Dąbrowski M. Rozmowa z Josephem Conradem // Szkice o Conradzie. – Warszawa, 1974.
66. Davies L., Karl F. R., Knowles O. The Collected Letters of Joseph Conrad, 1917-1919 / Laurence Davies, Frederick R. Karl, and Owen Knowles. – New York : Cambridge University Press, 2002. – Vol. 6. – 628 p.
67. Dybel P. Hieroglify Innego w psychoanalizie Lacana // Inny, Inna, Inne. O inności w kulturze / Pod red. M. Janion. – Warszawa, 2004.
68. Fothergill A. Secret Sharers: Joseph Conrad's Cultural Reception in Germany / Anthony Fothergill. – Bern : Peter Lang, 2006. – 274 p.
69. Gillon A. Conrad and Shakespeare and Other Essays / Adam Gillon. – New York : Astra Books, 1976. – 245 p.
70. Gillon A. Joseph Conrad : [Comparative essays] / Adam Gillon / [edited by Raymond Brebach]. – Lubbock : Texas Tech University Press, 1994. – 290 p.

71. Horkheimer M. and Adorno T. *Dialectic of Enlightenment* / Trans. by J. Cumming. – New York: Continuum, 1995.
72. Karl F. R. *Joseph Conrad: The Three Lives* / Frederick Karl. – New York : Farrar, Straus, and Giroux, 1979. – 1008 p.
73. Knowles O. *Literary influences* // Simmons A. *Joseph Conrad in Context* / Allan Simmons. – New York : Cambridge University Press, 2009. – P. 33–41.
74. Kosek K. Ślad Conrada na „drodze Polski do wolności” // „Przegląd Humanistyczny”, 2000. – Nr 1-2.
75. Krajka W. *A Return to the Roots: Conrad, Poland and East-Central Europe* / Wiesław Krajka. – East European Monographs : Conrad: Eastern and western perspectives. – Lublin : Marie Curie-Skłodowska ; New York : Columbia Univ. Press, 2004. – Vol. 8. – 308 p.
76. Krajka W. *Beyond the roots: the evolution of Conrad’s ideology and art* / Wiesław Krajka. – East European Monographs : Conrad : Eastern and Western Perspectives. – Lublin : Maria Curie-Skłodowska University, 2005. – Vol. 14. – 428p.
77. Łoch E. *Jądro ciemności Konrada a modernizm polski* // *Modernizm a literatura narodowa*. – Lublin, 1999.
78. Mickiewicz A. *Dzieła*. – Warszawa, 1955. – T. 8.
79. Najder Zd. *Joseph Conrad : A Chronicle* / Zdzisław Najder. – New Brunswick, New York : Rutgers University Press 1983. – 647 p.
80. Najder Zd. *Joseph Conrad: A Life* / Zdzisław Najder. – Rochester – New York : Camden House, 2007. – 745 p.
81. Rising C. *Raskolnikov and Razumov: From Passive to Active Subjectivity in «Under Western Eyes»* [Електронний ресурс] / Catharine Rising // High Beam Research. – 2001. – March 22. – Режим доступу : www.highbeam.com.
82. Sherry N. *Conrad and His World* / Norman Sherry. – London : Thames and Hudson, 1972. – 128 p.

83. Spivak G. Ch. Krytyka postkolonialnego rozumu. W stronę historii zanikającej współczesności // Teorie literatury XX wieku. Antologia / Pod red. A. Burzyńskiej i M.P.Markowskiego. – Kraków, 2006.
84. Stape J. H. The Several Lives of Joseph Conrad / John Henry Stape. – New York : Pantheon Books, 2007. – 369 p.
85. Ujejski J. O Konradzie Korzeniowskim. – Warszawa, 1936.
86. Voitkovska L. Conrad in Russia: a discipline in absentia [Электронный ресурс] / Ludmila Voitkovska // High Beam Research. – 2005. – March 22. – Режим доступа : www.highbeam.com.
87. Walpole H. Joseph Conrad / Hugh Walpole ; [general editor Bertram Christian]. – New York : Henry Holt and Company, 1914. – 138 p.
88. Watt Ian. Essays on Conrad. Cambridge University Press, 2000. – P. 3-4.