

УДК 821.133.1 – 3 Юрсенар. 09

ГАННА САТАНОВСЬКА

(м. Харків)

## МІФОПОЕТИЧНИЙ ХРОНОТОП ЕСЕЇСТИЧНОЇ ЗБІРКИ МАРГЕРІТ ЮРСЕНАР «ВОГНІ»

*Ключові слова:* М. Юрсенар, міфопоетичний хронотоп, ініціаційна схема, міфологеми кохання, смерті, крові; тілесність, суб'єктивізація простору.

Збірка «Вогні» (1936) з жанрового погляду займає окреме місце у творчому доробку М. Юрсенар. Сама письменниця називає твір збіркою поем про кохання, або збіркою ліричної прози, де кожна історія розкриває певний аспект поняття кохання [7, с. 11]. Міфічні й реальні герої цих дев'яти ліричних есе (Федра, Ахілл, Патрокл, Антигона, Федон, Лена, Клітемнестра і Сапфо) належать до світу Античної Греції, окрім героїні оповідання «Марія Магдаліна», яка представляє іудейсько-сирійський світ. М. Юрсенар, однак, відмічає, що тут минуле є певним фоном для втілення актуальних глобально-світових і особистих проблем [7, с. 11].

Літературознавчі рефлексії щодо збірки «Вогні» є поодинокими. Так, український дослідник Д. Чистяк [3] вивчає проблемно-поетологічні особливості цього твору й наголошує на екзистенціальному складнику символіки його назви – на думку вченого, вогонь передбачає не тільки спалення, а й алхімічну трансмутацию із трансцендентним початком [3, с. 414]. Дослідник також розглядає жанрову й стильову специфіку збірки, акцентуючи на поєднанні прозового, ліричного й міфопоетичного компонентів у тексті твору.

Французький літературознавець А. Швайгер [6] підкреслює наявність тілесного аспекту в тексті збірки, присвяченої темі кохання. Такий акцент указує на розуміння М. Юрсенар любові як поєднання духовного і тілесного початків, при цьому тіло постає зовнішньою оболонкою душі.

*Актуальність* нашої статті визначається тим, що хронотоп збірки «Вогні» дотепер не був предметом спеціального аналізу. Між тим його вивчення сприятиме виробленню цілісної концепції часопростору у творчості М. Юрсенар. *Метою* статті є виявлення специфічних рис міфопоетичного часопростору цього твору.

Оскільки «Вогні» є насамперед збіркою ліричною, тут на перший план виходить суб'єктивний аспект стану героїв, їхні думки й почуття. Тому домінуючим акцентом у конструюванні художнього простору стає його суб'єктивізація. Образи персонажів обарвлюються виразними тілесними характеристиками (до яких ми відносимо й образи вбрання) і семантизуються як просторові. Зауважимо принагідно, що В. Топоров, досліджуючи міфопоетичну структуру художнього тексту, пропонує тезу про тіло людини (або «Першолюдини») як первородну модель структури міфопоетичного часопростору [1, с. 243]. У ліричних есе збірки «Вогні» і внутрішній, і зовнішній простір протагоністів, які перебувають у пошуку власної ідентичності,

постає як своєрідний сакральний центр, протиставляючись профанному просторові інших персонажів.

Спостереження над просторовою структурою збірки дозволяє виявити домінування в ній міфологеми шляху, яка корелює з проблематикою набуття героєм самості й реалізується за посередництва міфологічної ініціативної схеми.

Так, на початку есе «Федра» героїня залишає рідний край, зрікається родини й вирушає до Криту, де виходить заміж за Тесея – цей етап її життєвого шляху відповідає сепаративній стадії ініціативної схеми. Закохавшись у свого пасинка Іпполіта, вона «упивається потягом до нездійсненого» [5, с. 293]. Примітно, що Федра, мріючи про коханого, «щомиті виводить свого Іпполіта... Витворює його красу, непорочність, маленькі вади, вибиваючи їх із себе самої» [5, с. 293] (курсив наш. – Г. С.). Тобто омріяний Іпполіт і нездійсненне кохання до нього – лише проекція внутрішнього світу самої Федри, її самості як головної сакральної цінності, на пошуки якої вона вирушає. Ініціативний шлях у «Федрі» набуває форми міфологічного лабіриту – його образ спочатку виникає як провіщення майбутнього: про свою долю вона дізнається «<...> з приписів на мурах Лабіриту» [5, с. 293], а згодом – як знак завершення процесу індивідуації: «У глибинах свого ества зводить Лабіринт і нарешті знаходить у нім себе» [5, с. 294]. Підкреслимо, що М. Еліаде визначає блукання Лабіринтом і наступне знаходження Сакрального центру як один з етапів ініціативної, переходу від мирського до сакрального [4, с. 35]. Ініціативний шлях-лабірит у «Вогнях» може поставати як замкнене коло («Побачивши Іпполіта, відчуває подив мандрівця, який не застеріг, коли це мимоволі повернувся назад» [5, с. 293]), як закрути спіралі, заплутані коридори, сходи, підземні галереї та навіть тунелі метро.

Лірична природа збірки визначає граничне згущення метафоричних образів у тексті есе. При цьому саме численні просторові метафоричні й метонімічні образи стають мовою інтимних почуттів і нюансів внутрішнього стану персонажів («палючі тропіки серця» [5, с. 293]; «перед отією зустріччю – ціла вічність закрутів» [5, с. 294] та ін.). Федра «у незайманому лісі, сховку Іпполіта», «<...> установлює вказівники до Міносського палацу: прокладає у тамтешніх хащах односторонній шлях Долі» [5, с. 293]; натомість Іпполіт «<...> змушений боротися з перешкодами, які зводить довкола нього неприязнь мачухи» [5, с. 293].

Суб'єктивізація хронотопу виявляється й у тому, що внутрішній простір протагоністів уміщує ініціативний шлях і повторює структуру простору зовнішнього: «У глибині шахт її підземного Криту» (переклад наш – Г. С.) [5, с. 294]; «У глибинах свого ества зводить Лабіринт (...)» [5, с. 294]. Водночас людина в ліричних есе М. Юрсенар постає як ізоморфна Всесвіту, «виповнює» його, відтворює його фізичні й хімічні властивості: «...обличчя твое просториться до обширів усесвіту» [5, с. 292], «Ти виповнюєш світ. Утекти можу хіба в тебе» [5, с. 301], «ти... уподібнюєшся найтвердішим металам – іридію чи ртуті» [5, с. 292] та ін.

Остаточним маркером переходу Федри до сакрального, вічного часопростору є її самогубство. Випивши отрути, вона через «цілу вічність закру-

тів» [5, с. 294] у потойбічному світі зустрічає Іпполіта (який помер від укусу хижака) і звинувачує його у «<...> підозрілому вічному житті на вустах потів» [5, с. 294] (тут виразний приклад антиципації в темпоральній структурі есе).

Опис страждань Федри, спричинених неможливістю стосунків з Іпполітом, забарвлено тілеснісними і густативними акцентами: «Упивається по-тягом до нездійсненого – саме на цьому алкоголі замішують будь-які коктейлі лиха... Вся в лихоманці, під просяклими потом простирадлами... тіло стає її особистим пеклом» [5, с. 293]. О. Фрейденберг зазначає, що лірика античного роману включає такі теми, як кохання, смерть, квіти й вино, які переносяться всередину сюжету й стають його невід'ємною частиною [2, с. 247]. Окрім цього, дослідниця стверджує, що їжа, народження й смерть є тими метафорами, які також неодмінно стають морфологічною частиною античного трагедійного сюжету [2, с. 108].

Отже, міфопоетичний образ шляху й ініціаційна схема є головним семантичним кодом часопростору есе «Федра», при цьому міфологеми кохання і смерті, семантизовані як просторові (порогові, перехідні), є його невід'ємними структурними елементами. Відмітимо також анахронічні акценти в темпоральній моделі оповіді у вигляді антиципацій.

В оповіданні «Ахілл» етап сепарації міфічного героя співвідноситься з моментом, коли він завершує навчання в кентаврів. Наступна стадія, лімінальна, настає, коли протагоніст, перевдягнений у жіноче вбрання, опиняється в дівочій вежі палацу царя Лікомеда на острові Скирос. Виразні тілесні характеристики й акцентування деталей жіночого вбрання Ахілла – корсаж, сукня, серпанки, наруччя, шпильки в косах, рум'яна на щоках – не тільки підкреслюють домінуючий людський початок у герої напівбогові-напівлюдині, а й постають маркером його лімінального стану (який зазвичай характеризується соціальною або ж гендерною невизначеністю).

Візит до палацу Одиссея, Патрокла й Терсита, які бажають залучити Ахілла до участі у війні й демонструють зброю, змушує Ахілла викрити себе й через ревності убити Діадемію. Смерть Діадемії є своєрідним апофеозом лімінальної стадії шляху протагоніста, оскільки це приводить до звуження і без того обмеженого простору острова до таємної кімнати, де Ахілл залишається з мертвою Діадемією, ховаючись від гніву батька царівни. Окрім цього, сам момент убивства виокремлюється засобами темпорального ритму й тілесними акцентами: «Очі задушеної жінки забриніли двома величезними сльозинами... вбивця душив-душив її, вона ж даленіла-даленіла в його обіймах... Юнак з огидою торкнувся нагих персів, стегон, розпатланого волосся» [5, с. 299]. На допомогу «ув'язненому» Ахіллові раптово приходять сестра Діадемії Місандра, яка пропонує вивести його з палацу. Герої йдуть у темряві, якісь двері відчиняються й зачиняються, кам'яні плити наступають і відступають – увесь цей простір є лабіринтом за своєю суттю («Ахілл із Місандрою спускалися по цій спіралі ходів дедалі швидше (...)» [5, с. 299]. Знову міфопоетичний образ лабіринту постає метафорою одного з етапів переходу героя від простору мирського до сакрального. Одні з дверей виводять героїв до відкритого простору – цей просторовий перехід є маркером трансформації Ахілла. Окремими часопросторовими акцентами

є образи сходів, якими протагоніст має спуститись (це символізує перехід героя до іншого екзистенціального стану) й образ світанку (часу доби, коли життєвий цикл відновлюється). Відмітимо також образ люстерка, у якому Ахілл бачить «<...> блідий доказ відсутності в його естві божого» [5, с. 300], страшне відображення свого нарум'яненого обличчя. Люстро символізує межовий екзистенціальний стан героя: настає прозріння, і він розуміє, що в намаганнях удавати із себе жінку й вести мирний спосіб життя для нього немає сенсу. Його призначення в іншому, у військових досягненнях – відтак він поспішає на корабель, позбавляючись свого жіночого вбрання: «Один стрибок – і на кормі високого корабля постала дівчина з розкуйовдженим волоссям; у ній народжувався бог» [5, с. 300]. Отже, протагоніст знаходить сакральну цінність – самого себе, і стає богом, що цілком корелює зі стадією трансформації героя в ініціаційній схемі. Зауважимо, що знову смерть коханої людини (коханки в «Ахіллі») є умовою переходу героя до іншої стадії шляху, який веде його до сакрального.

У міфопоетичному просторі оповідання «Патрокл» домінантне місце займає міфологема смерті – вже з перших рядків образи мерців і крові пре-валюють у спаціумі: «Кров налипала на невпізнаних щоках трупів подібно до рум'янцю; Єлена ж підфарбовувала уста упириці рум'янками, які ви-кликали у пам'яті кров» [5, с. 303]. Підкреслимо позитивний контекст образу крові, адже тут, у міфопоетичному просторі, кров є свого роду прикрасою. О. Фрейденберг [5, с. 77] зазначає, що в міфопоетичному світосприйнятті кров пов'язана зі смертю, а та, у свою чергу, асоціюється з переходом до іншого стану й неминучого воскресіння. Отже, кров постає своєрідним засобом зцілення і відновлення.

Так, Ахілл намагається уподібнитись трупові Патрокла, лежачи оголеним на долівці («Смерть усе ясніше уявлялася йому посвяченням у щось, тож її обранцями здавалися найдостойніші... живим Патрокл здавався лише начерком свого трупа» [5, с. 303–304]. Тож тілесний стан Патрокла (блідість, окляклі й трохи зсутулені плечі, важке тіло й т. ін.) після смерті бачиться Ахіллу привабливішим і величнішим. Живі видаються Ахіллу лише тінями мерців. Також відмітимо, що тут міфопоетичний образ смерті символізує перехід до іншого стану, при цьому смерть іншого є своєрідним жертвоприношенням на шляху до сакрального.

Відзначимо численні тілесні й густативні акценти в образах героїв – во-йовниця-амазонка Пентиселея для Ахілла є «твердою кісточкою в оголено-очищеному м'якуші чавлених жінок» [5, с. 305], «металевою золотоволосою фурією з відрізаним персом, вдягнена в золоті панцир, шолом й обладунок» [5, с. 305]. На міфопоетичному рівні смерть численних амазонок, а особливо самої Пентиселеї (жінки, до якої герой відчуває симпатію) символізує жертвоприношення, яке здійснює напівбог Ахілл на шляху до здобуття статусу бога.

Античний часопростір оповідання «Антигона» відтворює один із давньогрецьких міфів фіванського циклу, а також містить елементи біблейського міфу. Д. Чистяк відмічає порівняння героїні зі Святим Петром, її ото-тожнення з Ісусом Христом (вона несе свій хрест, тобто Полініка; ступає по мерцях, ніби Ісус по морю) [3, с. 427].

Історія Антигони також утілює хронотопний образ шляху-ініціації, де головною сакральною метою є здобуття самості. Стадія сепарації відповідає моменту, коли героїня вирушає з рідного міста Фів, супроводжуючи свого батька Едіпа: «Вона залишає це місто... де затверділи обличчя витворені з могільної землі...» [5, с. 308]. Відмітимо алюзію до образу смерті в тілесній характеристичній місцевих жителів. Також зауважимо міфопоетичний мотив фатуму й божого покарання, який домінує в мотивній структурі цього оповідання і є засобом характеристичної його часопростору. На початку простір міста змагає від сонця, яке ніколи не заходить унаслідок покарання бога світла Аполлона. Отже, темпоральна структура цього есе набуває міфологічної анахронії (циклічність і послідовність плину часу порушено, ніч ніколи не настає), просторова структура зазнає відповідних змін: «Серця повисихали – подібно до полів; серце нового царя – сухий шерекхий валун» [5, с. 308]. Тут виділяється кореляція просторових природних і тілесних образів.

Стадія лімінальності відповідає етапу повернення Антигони до Фів, коли героїня проходить сім кіл ворожого війська (знову референція до християнської традиції – сім кіл пекла), потрапляє до міста через таємні двері й спускається до низини, де сталася битва її братів-близнюків Полініка й Етеокла. Мить після вбивства Полініка, коли Антигона «<...> нахилиється над ним, ніби небо над землею, довершуючи цим порухом свій усесвіт...» [5, с. 309], акцентує за допомогою просторової вертикалі верх – низ довершеність сакрального простору сестринської любові героїні. Коли ж труп Полініка в Антигони відбирають за наказом царя Креонта, вона «<...> все ще виношує в собі Бога» [5, с. 309]. Тож виявляється, що любов до брата є для героїні засобом віднаходження сакральної цінності – себе самої.

Тілесні акценти посилюють лімінальний статус Антигони, її відгородженість від оточення – в неї розкуйовджені коси божевільної, лахміття злидарки, брудні нігті вантажниць. Вона, «упириця, спрагла Воскресіння» [5, с. 310], прикриває закривавленим лахміттям мерця, який ототожнюється з «порожньою погребальною урною, яку можна виповнити вином пречистого кохання» [5, с. 310]. Тут образи крові й референції до смерті акцентують перехідний стан Антигони, а біблейські й сучасні алюзії забезпечують міфопоетичний зв'язок часів у проблематиці твору.

Апофеозом лімінальної стадії є потрапляння Антигони до катакомб (аналог міфологічного царства мертвих, Аїда), куди її відправляє Креонт і де вона «вирушає на пошуки своєї зорі, що сяє за межами людського розуміння й сягнути якої можна, лише подолавши могилу» [5, с. 310]. Тут найяскравішим чином акцентується сприйняття смерті як перехідного стану, за яким слідує підйом, воскресіння й відродження.

Трансформація Антигони, її перехід до божественного настає зі смертю від самогубства, що в структурі хронотопу реалізується за посередництва аудіальних образів простору: з-під землі чути звуки гупання – там розхитуються трупи Антигони та її коханого Гемона, який теж повисився на ший героїні. Тіло Антигони проміниться фосфороподібним світінням, а її довге хитання «<...> приводить у рух машинерію небесних світил» [5, с. 311]. Отже, трансформація Антигони втілюється також і в темпоральному аспекті, адже



з її смертю відновляється плин часу у Фівах, де до того панував позачасовий стан (або вічно сяючого сонця, або ж, навпаки, постійної темряви).

За сюжетом оповідання «Федон» протагоніст, учень Сократа, сповідається перед смертю іншому учню – мудрецеві Кебету – про своє життя. Темпоральна структура оповідання є складною – з численними ретроспекціями, антиципаціями й позачасовим континуумом філософських роздумів героя. Федон стверджує, що, хоча для філософів (яким він себе не вважає) не існує часу, «<...> втім, він існує, і нас він цукрує, мов плоди, і висушує нас, ніби трави» [5, с. 332]. Відмітимо, що тут негативні конотації щодо темпорального аспекту створюються за допомогою густативних акцентів, надалі ж протагоніст називає годинники «кривавими часомірами» [5, с. 332] (на цей раз – референція до тілесного образу крові, який також набуває негативного забарвлення).

Ретроспекції Федона до його ранньої юності, коли він був гарним хлопчиком-танцюристом, наповнені щастям, адже «<...> колись... я в зіницях людських віддзеркалювався – образ був такий сонцесайний, що за щастя в очах був вдячний самому собі» [5, с. 332]. У просторовому аспекті Федон сприймає себе подібним до сонця, сакральним центром, який є найвищою цінністю. Юнак виростає у щасті й достатку, спостерігаючи міфопоетичний циклічний хід речей – зірки миготять маяками, квіти обертаються плодами, а бажання і смерть ідуть поруч.

Ці ретроспекції Федона обарвлені яскравими тілесними акцентами, він говорить про своє тріпочуче волосся, про полонені віками очі й про фалос, схожий на птаха, що стрепехається. Сприймаючи себе центром Усесвіту, протагоніст стверджує, що його кров тече тисячею нуртовин подібно підземним потокам, а саме його зростання відображається в просторі, який розривається, немов блакитна кора. Герой простягає руки в ніч, намагаючись зібрати знаки, а ноги свої він порівнює з рослинами – своїм останнім зв'язком із землею, яка забере його в майбутньому. Танці свої Федон також наділяє божественним значенням: «<...> рух у мені прокидався божественним пориванням» [5, с. 333].

Хронотопний образ життєвого шляху протагоніста також відтворює ініціаційну схему, стадії якої корелюють з періодами його життя. Стадія сепарації збігається з моментом приходу війни до Еліди, рідного міста Федона. Простір різко змінюється: «<...> небесну блакить покрила пелена чаду. Замість каменистих колон постали колони вогню... Батько-матір потонули у липкій крові під уламками дому. Все пішло шкереберть, запалося, зійшло в небуття...» [5, с. 333]. Герой стає полоненим рабом, яким торгують на базарі, потім його переправляють до Афін, міста, простір якого є опозиційним до внутрішнього хронотопу героя, адже протагоніст сприймає його як в'язницю з вулицями, що тхнуть сечею і прогіркою олією. Відмітимо також тілесну (антропоморфну) характеристику Афін Федоном – на перший погляд місто здається йому пренепорочною дівкою, що простирається між ним і морем.

Стадія лімінальності корелює з перебуванням героя в Афінах як раба-танцюриста: «Підфарбовані ж нігті відбивались у колі лампад; од випарів гарячого м'яса і палкого дихання губ на склі обличчя клієнтів затуманюва-

лись... бувши примарою сам, танцював для привидів... я топтав у зневіреному танці прекрасне минуле та нездійснене майбутнє юного аристократа-Федона» [5, с. 335]. Тут тілесні акценти характеризують перехідний стан героя, його внутрішній часопростір, зокрема темпоральне сприйняття невизначеності й туги.

Стадія трансформації Федона, його здобуття самості корелює зі знайомством героя із Сократом, в якому протагоніст бачить творця самого себе. За незугарною зовнішністю філософа ховається цілий Усесвіт: «Під його затертим плащем... можна було знайти ратиці небесного Овна» [5, с. 336]. Пронизливий погляд мудреця наснажує Федона, зміцнює його м'язи й щиколотки, окриляє п'яти. Протагоніст відчуває, що цей чоловік на флейтах мудрості виграє мотиви безсмертного життя, при яких танець героя перетворюється на порух зірок. Найвищою точкою апофеозу Федона, його абсолютного ототожнення з богом є період після смерті Сократа, коли внутрішній простір протагоніста безмежно розширюється: «<...> танець мій вийшов за міські мури, за клаптики Акрополів, моє тіло обертається веретеном Парок... ноги ще торкаються гребенів хвиль... чоло моє сягає небесних світил...» [5, с. 340]. Тож протагоніст знаходить себе через іншого, в любові до іншого, при цьому смерть (у цьому випадку – смерть іншого) є переходом, який передує абсолютному піднесенню й воскресінню героя.

В оповіданні «Марія-Магдаліна» тілесний аспект в образах персонажів разом із міфопоетичними часопросторовими образами смерті й крові посідає домінуюче місце. Героїня ототожнює себе з дозрілим плодом, а майже чорні губи свої порівнює з п'явкою, адже вони розбухають від крові. Марія-Магдаліна підкреслює, що її батьки, а також батьки її нареченого Івана вирощують виноград (на міфопоетичному рівні цей образ є символізацією крові, зокрема крові Христа). Після того, як за покликанням Христа наречений покидає героїню, вона стає розпусною жінкою й вирушає в мандри, метою яких є довести Іванові, що бог є лише чоловіком.

Для міфопоетичного просторового образу Ісуса Христа в цьому есе характерним є його зниження до якостей звичайної людини. В. Топоров [1, с. 256] відмічає, що міфопоетичному просторові притаманна опозиція по вертикалі верх – низ, при цьому абсолютний низ міститься під землею, де перебувають небіжчики, демони, злі божества; на землі – тварини і люди; наверху, на небі – птахи, янголи, головний бог, міфологізовані світила. Отож під час першої зустрічі Марії-Магдаліни з Христом жінку неприємно вражає зовнішній тілесний вигляд бога: «Лише Бог і далі лежав на шкіряній подушці... я відчула стерті до кісток ноги... Він був страхітливим уособленням болю та брудним, як сам гріх» [5, с. 326]. Тут за допомогою міфопоетично-просторового опозиційного порівняння бога з гріхом посилюється враження загального зниження божественного образу Христа. Після смерті бога, коли його знімають з хреста, героїня реферує до нього як до «достиглого плода, готового до гниття у могильній землі» [5, с. 327]. Тут густативні акценти й образ могильної землі нібито довершують зниження бога.

До того ж молода жінка розмірковує над вірогідністю зваблення бога, але розуміє, що це неможливо. Наприкінці оповідання, вже після Христового Воскресіння, героїня нарікає богів, що залишив її ні з чим: «Бог позба-

вив мене спершу невинності, а тоді – гріхів: при початку кар'єри куртизанки не дав пробитися на кін, або спокусити Цезаря. Відібрав труп свій... мій небесний закоханець опікувався лише зігріванням всевічної душі, тож інша половина ества мого без утаву страждала» [5, с. 329]. У «Марії-Магдаліні» наявне суміщення християнської й античної міфологічних парадигм: Христос після воскресіння являється героїні у вигляді садівника з мотком ниток, «<...> доручених братові сестрами-Парками» [5, с. 328].

Есе «Сапфо» актуалізує часопросторовий міфопоетичний образ дзеркала, який символізує межовий стан внутрішнього хронотопу героїні: «На дні люстер... я щойно побачила жінку на ймення Сапфо» [5 с. 351]. Тут героїня страждає від розуміння плинності часу й оплакує свою молодість, при цьому темпоральний аспект характеризується просторовими, тілесними акцентами. Сапфо бачить себе блідою як смерть, ця характеристика в сукупності з нарум'яними щоками робить її подібною до трупа забитої, а перси її «є осмутнілими». Алюзії до образу смерті підкреслюють перехідність внутрішнього хронотопу героїні.

У міфопоетичний античний часопростір ліричних есе «Вогнів» акцентовано вплітаються образи сучасної зброї і техніки (танки, гранати, поїзди, телефон). Віддалені географічні точки метафорично зближуються у спільному художньому просторі: «<...> на Заході у легендарних туманах даленіють велетенські бійні людського племені цієї критської Америки. (...) Ось вона висаджується, вся пропахла пахощами ранчо та отрут Гаїті...» [5, с. 293]. Реінтеграційна стадія шляху Федри (її самогубство) передається мовою модерних просторових образів («Юрбище пращурів підштовхує її до... галерей метро» [5, с. 294]). Образи сучасної підземки сплітаються з архетипними образами підземних річок Аїда («...до ... галерей метро – туди, де веслюють на брудній гладині Стиксу, де блискучі рейки заохочують лише до самогубства чи до втечі» [5, с. 294]). Такі просторові зсуви й підкреслена модернізація розмикають міфологічний хронотоп, надаючи ліричній прозі універсальний вимір, підкреслюють зв'язок часів, вічних проблем людства, на кшталт любові, смерті, війни й протистояння. Водночас за рахунок такої часопросторової гри міфологічний простір профанується, а сучасний – сакралізується (приміром, двобій Ахілла з амазонкою Пентиселеєю уподібнюється до російського балету). Це зміщення античності й сучасності також спостерігається в часопросторовій структурі оповідання «Лена» – тут тираноборець Аристокітон порівнюється з боксером; дорогою до Афін героїня потрапляє до станції технічного обслуговування; у Парфеноні лунають вибухи; за героями стежить поліціант у цивільному й ін.

Аналіз збірки «Вогні» дозволяє дійти висновку, що притаманне М. Юрсенар просторове образне мислення вповні відбилося в міфопоетичному хронотопі її ліричних есе. Лірична форма висловлювання сприяє суб'єктивізації простору: саме численні просторові метафори стають мовою почуттів персонажів. У міфопоетичному хронотопі збірки домінує просторовий образ ініціаційного шляху. Шлях індивідуації, набуття самості як сакральної цінності постає у формі лабіринту (замкненого кола, заплутаних коридорів, підземних галерей, закрутів спіралі, тунелів метро та ін.). Перехідний стан протагоністів символізується міфологемами східців, зачинених-відчинених дверей. Міфологеми крові й смерті (самогубства, жертвоприношення), се-



мантизовані як просторові (порогові), продукують у «Вогнях» численні образні еманції і виконують символічну функцію. Суб'єктивізація простору визначає ізоморфність людини і світу – лабіринти, підземелля, западини, острови метафорично розташовуються всередині людського тіла, натомість тіло людини виповнює Всесвіт, набуваючи його предметності, придбаючи його фізичні й хімічні властивості. Простір протагоністів (і внутрішній, і зовнішній) виразно отілеснюється (що загалом є специфічною рисою хронотопу у творах М. Юрсенар), стає сакральним центром, протиставленим профанному хронотопові інших персонажів. Просторові образи не тільки довільно суміщаються в хронотопі ліричних есе, а й зазнають радикальної модернізації. Темпоральна модель у «Вогнях» ускладнюється за рахунок численних анахроній, антиципацій, ретроспекцій: час вічності, циклічний міфологічний час розмикається, у нього входять численні предметні маркери сьогодення, універсалізуючи розгорнуту в ліричних есе проблематику любові, війни, смерті, пошуку самості.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.
2. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 445 с.
3. Чистяк Д. Післямови та примітки / Д. Чистяк // Твори / М. Юрсенар. – К. : Пульсари, 2012. – С. 366–452.
4. Элиаде М. Избранные сочинения : в 3 т. / М. Элиаде. – М. : Ладомир, 2000. – 414 с.
5. Юрсенар М. Твори: Чорне творіння. Вогні / М. Юрсенар ; перед., пер. з фр., післямови та прим. Д. Чистяка. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2012. – 455 с.
6. Schweiger A. Feux / A. Schweiger // Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française (D-J) / sous la dir. J.-P. de Beaumarchais, D. Couty. – P. : Bordas, 1994. – P. 746–747.
7. Yourcenar M. Feux / Yourcenar M. – P. : Editions Gallimard, 1993. – 148 p.

#### АННА САТАНОВСКАЯ

#### МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП ЭССЕИСТИЧЕСКОГО СБОРНИКА МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР «КОСТРЫ»

Данное исследование посвящено анализу мифопоэтического времени и пространства сборника лирических эссе Маргерит Юрсенар «Костры». Установлено, что хронотоп произведения структурирован мифологемой инициационного пути, принимающего форму лабиринта (замкнутого круга, спирали, запутанных коридоров, лестниц, туннелей метро, подземных галерей и др.). Переходное состояние протагонистов символизируется мифологемами лестницы, закрытых-открытых дверей. Субъективизация пространства определяет изоморфность человека и мира – лабиринты, подземелья, впадины, острова метафорически располагаются внутри человеческого тела, при этом тело человека наполняет универсум, приобретая его физические и химические качества. Лирическая форма эссе способствует субъективизации пространства, в модели которого пространственно семантизированные мифологеми любви, крови, смерти (самоубийства, жертвоприношения) выполняют символическую функцию. Пространство протагонистов, наделенное телесными акцентами, выступает как сакральный центр, а пространство других персонажей – как профанная периферия. Пространственные образы радикально модернизируются. Темпоральная структура произведения характеризуется мифопоэтическим смещением временных пластов и усложняется за счет многочисленных анахроний, антиципацій, ретроспекцій. Циклическое мифологическое время размыкается, в него входят многочисленные пространственные «маркеры» со-

временности, универсализируя развернутую в лирических эссе проблематику любви, войны, смерти, поиска самости.

**Ключевые слова:** *М. Юрсенар, мифопоэтический хронотоп, схема инициации, мифологема любви, смерти и крови, телесность, субъективизация пространства.*

GANNA SATANOVSKA

MYTHOPOETIC CHRONOTOPE IN ESSAY COLLECTION "FIRES"

BY MARGUERITE YOURCENAR

This research is dedicated to the analysis of the mythopoetic space and time of essay collection "Fires" by Marguerite Yourcenar. It is found out that the chronotope of the work is structured by the mythologem of initiation journey, which takes the form of labyrinth (endless circle, spiral, labyrinthine hallways, stairways, subway tunnels and galleries, etc.). The protagonist's transitional state is symbolized by the mythologems of stairs, doors being open-closed as well. The subjectivation of space determines the isomorphism of the man and the world as the labyrinths, catacombs, cavities and isles are metaphorically located in the human body. With this, the latter completes the universe gaining its physical and chemical properties. The lyrical form of essay facilitates the subjectivation of the space, in the model of which the spatially conceptualized mythologems of initiation, love, blood and death (suicide, sacrifice) exercise a symbolic function. The protagonists' space is endowed with corporal accents as it comes out as the sacral centre. With this, the other characters' space is considered as mundane periphery. The spatial images are radically modernized. The temporal structure of the work is characterized by the mythopoetic shift of temporal layers and is complexified by numerous anachronies, retrospections and anticipations. The cyclic mythological time opens out as numerous "markers" of modernity come in, universalizing the problems of love, war, death and search for selfhood raised in the lyrical essays.

**Key words:** *M. Yourcenar, mythopoetic chronotope, scheme of initiation, mythologems of love, death and blood, corporality, subjectivation of space.*

Одержано 30.08.2016 р.