

Сатановська Г.С.

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

**СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПНОЇ СТРУКТУРИ ЗБІРКИ
«СХІДНІ НОВЕЛИ» М. ЮРСЕНАР**

Статтю присвячено дослідженню часопросторової структури збірки «Східні новели» М. Юрсенар. Виявлено, що часопросторова модель оповідань демонструє виразні поетикальні характеристики спаціуму, який превалює над темпоральним виміром. У спаціальній моделі твору домінує пейзаж і просторові образи природного довкілля, де центральне місце віддано просторовому образу гір, котрий на міфопоетичному рівні відіграє роль сакрального центру. Семантика перехідності художньо втілюється за допомогою міфопоетичних образів природних стихій (насамперед акватичних). Трансформація персонажа також локалізується в екстремальному закритому просторі (грот, печера, мури будівлі). Невід'ємною рисою простору «Східних новел» є простір тілесності.

Ключові слова: М. Юрсенар, хронотопна структура, просторовий образ, сакральний центр, трансформація персонажа, тілесність.

Постановка проблеми. Маргеріт Юрсенар (1903–1987) – володарка французької літературної премії «Феміна» (1968) і перша жінка, яка увійшла до синкліту «безсмертних» за 350 років існування Французької Академії (1980). Письменницю вирізняє в літературному просторі ХХ століття особливе сприйняття культурно-історичної традиції, феноменальна ерудиція, довершена стилістика, орієнтована на французьку традицію з її ясністю, логікою, шляхетною стриманістю.

Збірка «Східні новели» вперше побачила світ 1938 року, утім надалі цей твір зазнав чимало авторських корегувань, й остаточну його редакцію було опубліковано 1978 року. Твір уміщує десять історій: «Як було врятовано Вань Фу», «Посмішка Марка», «Молоко смерті», «Останнє кохання принца Гендзі», «Закоханий у нерейд», «Капля ластівок», «Удова Афродиссія», «Обезголовлена Калі», «Смерть Марка Королевича» і «Смуток Корнеліуса Берга». Сюжети цих новел охоплюють широкий просторовий спектр від далекого Сходу («Як було врятовано Вань Фу» і «Останнє кохання принца Гендзі») через Балкани і Грецію («Посмішка Марка», «Молоко смерті», «Закоханий в нерейд», «Капля ластівок», «Удова Афродиссія» і «Смерть Марка Королевича») до Нідерландів («Смуток Корнеліуса Берга»). Окреме місце займає новела «Обезголовлена Калі», сюжет якої розгортається в Індії, і яку було повністю змінено в остаточній редакції збірки.

Французькі дослідники П.-Л. Фор і А. Верле, які зосереджують увагу на вивченні жанрових і стилістичних особливостей цього твору, підкреслюють фантастичний аспект деяких новел, актуалізуючи проблему їхньої жанрової ідентифікації [8, с. 95]. Американські вчені Ф. С. Фаррелл і Е. Р. Фаррелл порівнюють «Східні новели» зі збіркою ліричних есеїв «Вогні» й підкреслюють провідне місце теми кохання й спільність деяких гендерних аспектів в обох творах [7, с. 63]. Румунська науковиця М.-І. Александреску розглядає новелу «Смуток Корнеліуса Берга» в лінгвістичному аспекті ізотопії семантичних елементів простору. Авторка вирізняє ізотопію води й ізотопію погляду як основні типи ізотопії в новелі [6, с. 100]. До вивчення просторової структури «Східних новел» звертається тайська дослідниця В. Удомсілла, підкреслюючи наявність у ній амбівалентних елементів, притаманних філософії буддизму, таких як «динамічний – статичний», «інь – ян», «активний – пасивний» та ін. [9, с. 259].

Постановка завдання. Погоджуючись із напрямком дослідження й висновками В. Удомсілла, підкреслимо, що, з одного боку, «хронотопічність» (насамперед, просторовість), а з іншого – дуалістичність є виразними характеристиками структури збірки. Утім маловивченими досі залишаються темпоральний та міфопоетичний виміри хронотопу твору, а також аспект тілесності, що зумовлює мету цієї статті – комп-

лексний аналіз специфіки часопросторової моделі «Східних новел».

Виклад основного матеріалу дослідження. У просторовій структурі «Східних новел» домінують роль відіграє міфологізований хронотоп природи. Оскільки йдеться про східні й південні пейзажі, невід'ємною їхньою частиною є гори (семантизовані як сакральний центр світу). Так, у новелі «Як було врятовано Ван Фу» в уяві Ліня, учня художника Ван Фу, мішок з ескізами «уміщував і засніжені гори, і весняні ріки і лик літньої луни» [10, с. 11]. Сам Лінь ніс цей мішок з такою повагою, неначе «тримав на спині небесне склепіння» [10, с. 11]. За сюжетом новели художника і його учня затримують і доставляють у палац імператора, де владика пояснює Ван Фу причини, з яких його стратять. Художній світ Ван Фу, за словами імператора, є набагато яскравішим, ніж реальне життя. У світі митця «гори підтримують небо», а в «морі народжуються чудовиська». Як стверджує М. Еліаде, на міфопоетичному рівні гори є своєрідним Центром світу й дорівнюють *Axis Mundi*, а їхнім прототипом є Свята гора, або Світова гора – місце, де Земля зустрічається з Небом [1, с. 32]. В. М. Топоров [4] вказує на різноманітні міфологічні функції гори, уточнюючи, що вона є трансформацією Світового дерева, а відтак бразом світу, моделлю універсуму, де відображені всі основні елементи космічного порядку [4, с. 307].

В «Останньому коханні принца Гендзі» герой, якому виповнилося п'ятдесят років, вирушає доживати свій вік у хатині, схованій на схилі гір біля підніжжя сторічного дуба, – поєднання міфопоетичних просторових образів дерева і гори підкреслює «сакральність» цього періоду життя принца Гендзі (просторові образи слугують засобами характеристичної темпоральних аспектів). Відтепер хід життя протагоніста набуває циклічності, пори року послідовно змінюються – за осінню настає зима, а «золоте листя на схилі гори вкривається снігом». «При слабкому світлі вогнища, що ледь теплилося, Гендзі зі світанку до заходу читав священні книги <...>» [10, с. 62]. Візуально-оптичний просторовий образ слабкого світла підкреслює душевний смуток протагоніста, його бажання самотності й певної загадковості.

Образ гір як сакрального місця, центру всесвіту, де відбувається трансформація героїв, акцентований в новелі «Каплиця ластівок». Грецький монах Феровонт, відомий своєю суворою релігійністю, оголошує полювання на німф, які бентежать спокій мешканців маленького села. Після тривалих переслідувань жертви Феровонта ховаються від

нього в гірському гроті: «Схований в схилі гори грот здавався Феровонту раковою пухлиною, що роз'їдає йому груди <...>» [10, с. 95]. (Прикметним є соматичний акцент (ракова пухлина) в просторовому образі краєвиду). Одного вечора, після Великодня (це референція до циклічних ознак часу) монах вирішує збудувати каплицю на місці входу в грот, замурувавши німф. У фіналі відбувається визначальна трансформація персонажів: до замурованих німф приходить Діва Марія й обертає їх на ластівок, які відтепер повертатимуться до каплиці щороку. Сутність Феровонта також трансформується, адже з ластівками він поводить ніжно й доброзичливо. У spaціумі цієї новели образ гір як аналог міфопоетичного центру всесвіту й просторовий маркер внутрішнього сходження персонажів до своєї суті займає домінують позицію.

У новелі «Удова Афродиссія» міфопоетичний образ гір також відіграє важливу роль, адже саме в горах Костас, підступний коханець Афродиссії, має схованку, там його знаходять і вбивають селяни. Наприкінці цієї історії в горах гине й сама Афродиссія, не спроможна пережити втрату коханця й пробачити це своїм односельцям: «Схил ставав все крутіше, стежка ковзала все більше, неначе сонце перед заходом зросило камені своєю липкою кров'ю <...> і вдова зрозуміла лише одне: їй потрібно <...> бігти з села <...>. Насамкінець з-під її ноги вискочив камінь і впав до прірви <...>. І тоді вдова Афродиссія кинулась до безодні і ночі <...>» [10, с. 116]. Тілеснісний акцент в образі «кривавого сонця» на міфопоетичному рівні провіщає трагічну трансформацію героїні, а візуально-просторові образи безодні й темряви символізують «результат» цієї трансформації: від центру світу (гір) героїня перейшла до хаосу і небуття.

Функцію міфологічного центру світу також виконує просторовий образ будівлі. У новелі «Як було врятовано Вань Фу» у ролі сакрального центру постає імператорський палац. Високі фіолетові мури будівлі «<...> нагадують полог сутінок, які настали серед білого дня» [10, с. 17]. Прикметно, що темпоральний образ сутінок слугує засобом колористичної характеристичної просторового образу стін палацу. Затриманого художника Вань Фу солдати ведуть безкінечними залами, які «<...> символізують своєю квадратною та круглою формою пори року, сторони світу, чоловіче та жіноче начала <...>» [10, с. 17]. М. Еліаде зазначає, що «будь-яка будівнича діяльність має прототипом космогонію <...>. За образом Усесвіту,

що розширюється від Центру та простягається на всі чотири сторони світу, село закладається на перехресті» [2, с. 36]. Дослідник також вказує на повторення космологічної схеми в розташуваних храмах, церкв [2, с. 45]. Двері кожної зали обертаються навколо своєї вісі й видають ту чи іншу музичну ноту, а їхня послідовність дозволяє прослухати всю гаму, якщо пройти зі сходу на захід через увесь палац. Саме там, у просторі, образ якого вбирає всі основоположні риси універсуму, відбувається внутрішня трансформація героїв – художника Вань Фу і його учня. Ліня вбивають слуги імператора, а Вань Фу отримує наказ закінчити одну зі своїх картин. Митець відтворює водну гладь моря, і нефритова підлога палацу починає наповнюватись водою. Вань Фу зображає човен, який теж матеріалізується, а човнярем постає воскреслий Лінь, який забирає митця з собою: «<...> художник Вань Фу разом зі своїм учнем Лінем назавжди зникли в блакитно-нефритовому морі, тільки-но створеному Майстром» [10, с. 27]. Трансформація героїв, їхній перехід в інший екзистенціальний стан маркується міфопоетичним просторовим образом води. Символіка води, на думку М. Еліаде, «<...> включає в себе і смерть, і відродження. Торкання до води завжди тягне за собою регенерацію, <...> занурення у води рівноцінне не кінцевому зникненню, а тимчасовому злиттю з тим, що позбавлене відмінностей, за яким слідує нове Творіння, нове життя або нова людина <...>» [1, с. 228].

У новелі «Посмішка Марка» сербський герой Марко Королевич, рятуючись від турецьких воїнів, стрибає в море: «Марко кинувся на балкон, який піднімався високо над морем: хвилі, що накочували, розбивалися об скелі зі звуком грому в небесах. Марко зірвав із себе сорочку й занурився першим у цю бурю» [10, с. 36]. Акустичний просторовий акцент цієї сцени – шум води, уподібнений грому небесному, посилює її «сакральність» – і це пояснює метаморфозу, яка відбувається з Марком: «<...> блідий молодик, якого Турки витягли на пляж, був окам'янілим і холодним, неначе труп, що пролежав три дні; його волосся, забруднене піною, прилипало до його запалих скронь; його застигли очі більше не відображали синяву неба й вечора; його солоні від моря губи були стиснуті на його нерухомих щелепах; його руки безпорадно звисали; і широчина його грудей заважала чути його серце» [10, с. 37]. Тож після занурення протагоніста в море він опиняється на березі вже в зовсім іншому стані – він «напівживий-напівмертвий», що свідчить про лімінальну стадію

його трансформації. Ця межовість стану Марка втілюється за посередництва по-карнавальному анатомізованих тілеснісних характеристик-переліків (на зразок раблезіанських): «труп, що пролежав три дні», ніби розчленовується і «збирається» наново: волосся-скроні-очі-губи-щелепи-руки-груди-серце (у карнавальній парадигмі цей амбівалентний процес символізує «не остаточну» смерть і подальше відродження героя).

Узагалі простір тілесності є невід'ємною рисою простору «Східних новел». М. Еліаде, який розглядає тілеснісний аспект у праці «Священне та мирське», наголошує, що в міфологічному світосприйнятті наявне ототожнення тіла людини з Космосом та домом як ««воріт» вищого порядку, які роблять можливим перехід до іншого світу» [2, с. 109]. Особливо виразно тілеснісно-просторова міфологічна модель проглядає в історії молодої матері з новели «Молоко смерті». За сюжетом твору, який розгортається в сербському селищі, три брати будують вежу, яка б їх охороняла від турецьких набігів. Оскільки їм ніяк не вдається завершити справу (вежа щораз падає), вони, згідно з народним повір'ям, вирішують замурувати людину в фундаменті споруди. Жертвою задуму стає дружина молодшого брата: «Гарячі сльози потекли по її щоках, змішуючись із цементом, який будівельні лопатки старанно розмазували по цеглі» [10, с. 54]. Жінка просить залишити отвори для її грудей, щоб вона могла ще якийсь час годувати своє немовля, і для очей, щоб його бачити. Навіть після її смерті впродовж двох років на світанку, у полудень і в сутінках із грудей тече молоко. Міфопоетичним є просторово-тілеснісне отожднення будівлі і материнських грудей (а також – будівельного матеріалу (цементу) і людських сліз) і темпоральний акцент, який підкреслює циклічність сакрального часу (повторюваність подій у визначену годину доби). До тілеснісних характеристик у цьому контексті можна віднести й образи вбрання: «Кладка з цегли і каменю вже досягла її колін, прикритих золотавою спідницею <...> вона здавалась статуєю Діви Марії, що стоїть за вітарем» [10, с. 54]. Алюзія до християнського образу в тілеснісній характеристичній героїні семантизує замурування як перехід у сакральний простір.

Про віддзеркалення навколишнього світу в тілесному образі говорить імператор у новелі «Як було врятовано Вань-Фу»: «Удень, сидячи на килимі, усі візерунки якого я знав напам'ять, склавши мої порожні долоні на колінах, вкритих жовтим шовком, я мріяв про ті радощі, які мені

заготувало майбутнє. Я уявляв світ із країною Хан усередині, схожим на долоню <...>» [10, с. 20]. Тут темпоральний аспект – майбутнє – схарактеризовано через виразно отілеснені просторові ознаки. Підкреслено міфопоетичною є просторова картина світу імператора, який свою рідну країну бачить як сакральний центр (країна Хан усередині всесвіту). У цій же картині світу перехідний простір також є простором тілесності, адже правитель, дорікаючи Вань Фу створенням власного царства в його картинах, називає очі митця чарівними дверима, а руки – двома дорогами до того самого царства.

Як вже зазначалося, темпоральні аспекти в «Східних новелах» також можуть наділятися тілеснісними характеристиками. Так, тіло коханки, яка прийшла до всамітненого в горах героя новели «Останнє кохання принца Гендзі», дозволяє йому повертатися в минуле в ретроспекціях. Він згадує про «<...> створіння з тонкими зап'ястями, конусоподібними видовженими грудями <...>» [10, с. 68]. Тілесністю обарвлено й проспекції принца Гендзі: «Я незабаром помру <...>. Але я не нарікаю долі, яка заготована не тільки мені, а й квітам, комахам, світилам <...>. Інші жінки квітнуть у цьому світі й посміхатимуться, як і ті, кого я кохав, але їхні посмішки будуть іншими, і родимки, які я обожаював, трохи змістяться на їхніх щоках, вкритих найтоншим золотавим пушком» [10, с. 72–73]. Тут очевидним є ототожнення людського ества з усесвітом, адже герой включає себе в природний універсум світил, квітів, комах, образи яких на міфопоетичному рівні символізують природну циклічність життя. Міфопоетичну семантику життя-смерті проявлено і в тілесному образі посмішки. О. Фрейденберг наводить приклад розуміння «образу сміху як космогонії» в одному заклінальному папірусові: «Квітнути стала земля від світла твого, і плоди понесла рослинність від усмішки твоєї». Тут прямий зв'язок сонячного світла, цвітіння і плодоносіння землі й сміху <...>» [5, с. 105].

У новелі «Удова Афродиссія» ретроспекції героїні також обарвлені тілеснісно – вона згадує першу зустріч із коханцем Костасом, яка сталася уночі, на дорозі, що спускається в балку. Тут просторова метафора низу, а також темпоральний аспект ночі символізують моральне падіння жінки, яка зраджує свого чоловіка із злочинцем. Афродиссія знову бачить «<...> зігнуту спину Костаса <...> його шрам <...> на потилиці <...> міцне тіло <...>» [10, с. 108]. Натомість згадуючи про свого чоловіка, якого за сюжетом новели Кос-

тас убиває, героїня думає про його «<...> жирне пузо <...>» [10, с. 112]. Теперішнє Афродиссії також наповнене тілеснісними й густативними акцентами: запросивши на вечерю чоловіків, які щойно вбили Костаса і його банду, вона драгується від огидного запаху їхніх спітнілих тіл і непомітно плює в їхні хліб і сир.

Тілесність є семантичною домінантою простору новели «Обезголовлена Калі», що проявлено вже на рівні назви. Героїня твору, занепапа богиня Калі, стає жертвою зговору богів, які відрубують їй голову, але згодом воскрешають її, помилково з'єднавши голову з тілом блудниці: «Чорна Калі жахлива й прекрасна. Її талія така тонка, <...> плечі округлі, як лінія сходу осінньої луни, пружні груди подібні до розбухлих пуп'янок <...>» [10, с. 121]. Тут важливим аспектом є міфопоетичне ототожнення тіла богині з образами темпорально-циклічними. Саме тіло й верховодить діями богині: вона вештається брудними кварталами, розбещує, убиває і навіть з'їдає своїх жертв. Попри це людей вона вабить і втішає перед тим, як убити. Образ Калі є узагальненим образом людини як істоти з божественним і профанним початками, а на міфопоетичному рівні тіло Калі є моделлю всесвіту. Калі всюдисуща – вона може з'являтися одночасно у святих місцях і на базарах, «<...> її рот гарячий, як саме життя, очі бездонні, як смерть» [10, с. 121]. У цьому виразному образі оприявнюється карнавальна амбівалентність створюваного М. Юрсенар поетичного світу (гротескний образ тіла і бінарні опозиції сакральне / профанне, дух \ тіло).

У просторовій структурі «Східних новел» важливу роль відіграють акустичні образи. Уже йшлося про музичні двері імператорського палацу в новелі «Як було врятовано Вань-Фу», але сама ця будівля наповнена тишею – жодному птаху й навіть бджолам не дозволяють залітати до саду імператора. У фінальній сцені трансформації Вань Фу після матеріалізації човна чути шум весел, який поступово наповнює залу й нагадує серцебиття – тут тілесний образ формується за допомогою образу акустичного. Цей шум припиняється і знову розпочинається, наповнюючи весь простір, коли герої зникають у створеній протагоністом картині.

У «Каплиці ластівок» німфи спочатку дряжнять монаха Ферофонта звуками, які нагадують цокіт копит молодих кізочок. Згодом німфи ховаються від його переслідувань у гроті: «У густій напівтемряві було чути бурмотіння струмочків. Слабкі ніжні звуки пурхали в повітрі, неначе віте-

рець у сосновому борі – це дихали німфи уві сні» [10, с. 96]. Коли селяни за наказом Феровонта будують каплицю на місці входу в грот, зсередини чуто кашель, хрипи й стони полонених богинь. Сам монах увесь час читає молитви, утім скрипучий звук їхніх голосів стає все сильнішим. У фіналі з'являється Діва Марія з голосом, чистим як мелодія флейти чи арфи, а ластівки, на яких було обернено німф, пронизливо пищать (М. Маковський відзначає міфопоетичний «зв'язок інвокацій із Божоявленням <...> і оживленням померлих» [4, с. 62]). Аудіальні акценти дублюються візуальним образом напівтемряви, який символізує втрату ємничності і самотності німф.

В «Останньому коханні принца Гендзі» пристаркуватому й підсліпуватому протагоністу приємно прислухатись до шурхоту шовкових спідниць його коханки по траві й згадувати про сміх свої колишніх жінок, який його зачаровував у минулому.

Спогади героїні новели «Удова Афродиссія» зосереджуються на тілеснісному образі коханця з підкресленими акустичними характеристиками. Вона згадує про: «<...> сміх, який її заспокоював, і про те, як неповторно звучало в його вустах її ім'я в момент любовної пристрасті» [10, с. 108]. Натомість образ законного чоловіка пов'язаний для неї з хропінням і огидною звичкою прочищати горло. Один із ключових моментів новели також обарвлюється акустичним акцентом, адже чоловік Афродиссії викриває її з коханцем, саме почувши щебет закоханих під чинарою.

Простір новели «Смерть Марка Королевича» також марковано акустичними образами. На самому початку твору звук похоронного церковного дзвону заповнює простір, підносячись до небес і спускаючись униз. Утім унизу він змішується з «<...> криками, вигуками, беканням овець, іржанням коней і ревом ослів; іноді їх заглушав гомін птахів або молитви жінок за душею, що нещодавно відійшла, або навіть регіт юродивого, байдужого до загальної жалоби» [10, с. 131]. Тут яскраво вирізняється не тільки просторова опозиція *верх* \ *низ*, а й карнавальне зниження сакрального, адже на семантичному рівні високе (дзвін, молитви) змішується з низьким (крики тварин, регіт юродивого). Отже, просторова структура новели реалізує її смислову складову за посередництва просторових опозицій і карнавальних мезальянів.

Окремим аспектом просторової структури «Східних новел» є образ екстремального закритого простору, замурування (в печер-гроті, у фун-

даменті вежі), який знаходимо в двох новелах – «Молоко смерті» й «Каплиця ластівок». В обох випадках замурування має екзистенціальну семантику, адже в «Молоці смерті» воно тягне за собою фантастичне поєднання людського тіла і будівлі, а також продовження материнського буття (функціонування молочних залоз) навіть після смерті героїні. У «Каплиці ластівок» унаслідок замурування відбувається зовнішня трансформація героїнь – замуровані німфи обертаються на ластівок, і внутрішня – їхнього переслідувача монаха Феровонта, який перетворюється на спокійну й лагідну людину.

Темпоральна структура «Східних новел» має ретроспективну неоднорідну структуру, сповнену анахронії. Найбільш показовою в цьому сенсі є новела «Удова Афродиссія», сюжет якої розпочинається з опису життєвого укладу злочинця Костаса: його схарактеризовано за посередництва циклічного побутового часу, який переривається фіксованою в часі подією – убивством самого Котаса та його спільників. Костаса оплакує Афродиссія, чії спогади втілені в чисельних багатопланових ретроспекціях: «<...> вдова старого попа, шість років тому вбитого Костасом на безлюдному шляху, плакала на кухні, ополіскуючи стакани, які незадовго до того наповняла горілкою <...>» [10, с. 106]. Подумки жінка повертається на три дні тому, коли прийшла звістка про вбивство Костаса: «<...> це була середа, а вона нічого не їла з неділі. Вона також не спала ці три дні» [10, с. 106]. Темпоральні шари спогадів Афродиссії асоційовано з густативними образами. Із цього часового плану ретроспекції героїні переносяться на десять років назад, коли розгортався її роман зі злочинцем Костасом. Чи то повертаючись в теперішній час, чи то спрямовуючись у майбутнє, ці антиципації завжди асоціюються з тілесними образами: «Увечері <...> почнуть збиратися жінки й розглядатимуть бородавку поміж лопаток на спині Костаса. Чоловіки, штовхаючи тіло ногами, перевернуть його і обіллють бензином шматки одягу <...>» [10, с. 111–112].

Циклічний час у «Східних новелах» структурується святами християнського календаря. Так, Костаса вбивають у ніч свята Святого Георгія, а Афродиссія згадує, що вона дарувала коханцю сорочку до Великодня. У новелі «Каплиця ластівок» саме після Великодня монах Феровонт збирає своїх послідовників, щоб знищити німф.

Висновки. Отже, часопросторова структура збірки «Східні новели» демонструє виразні поетикальні характеристики спаціуму, який превалює

над темпоральним виміром. У спадальній моделі твору домінує пейзаж і просторові образи природного довкілля. Центральне місце віддано просторовому образу гір, який на міфопоетичному рівні відіграє роль сакрального центру, де відбувається метаморфоза персонажів, і в контексті новел набуває символічного значення як знак внутрішнього «сходження» персонажів. Роль центру світу також виконує просторовий образ будівлі. Семантика перехідності художньо втілюється за допомогою міфопоетичних образів природних стихій, насамперед, акватичних. Трансформація персонажа також може локалізуватися в екстремальному закритому просторі – гроті, печері, мурах будівлі.

Невід’ємною рисою простору «Східних новел» є *простір тілесності*. Тілесність обарвлює як просторові аспекти, так і темпоральні. Тілесність є семантичною домінантою новели «Обезголовлена Калі» (тут наявне міфопоетичне отождивлення тіла богині з образами темпорально-цикліч-

ними, а також концептуалізація людського тіла як первісної моделі всесвіту). Образ Калі постає як узагальнений образ людини з амбівалентністю сакрального і профанного начал, де проявлено елементи карнавального хронотопу.

У просторовій структурі «Східних новел» важливу роль відіграють *акустичні образи й візуальні характеристики*. Темпоральний вимір «Східних новел» має ретроспективну неоднорідну структуру, сповнену анахронії. Хронотоп релігійних свят структурує міфологічну циклічність і фіксує в часі сюжетні події. Екзистенціальний часопростір «Східних новел» структурується переважно міфологією ініціаційного шляху за посередництва численних сюжетних і образних варіантів, із залученням образів античної і біблійної міфології.

Перспективою цього дослідження є подальше комплексне дослідження поетикальної специфіки творів М. Юрсенар, зокрема аспектів часопростору та тілесності.

Список літератури:

1. Элиаде М. Избранные сочинения: в 3 т. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
2. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. Г. Кьоран, В. Сахно. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 592 с.
3. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: Гуман. издат. центр Владос, 1996. 415 с.
4. Топоров В.Н. Мировое Дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 495 с.
5. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 445 с.
6. Alexandrescu M.-I. L'incipit dans «La Tristesse de Cornélius Berg» / La poétique de l'espace dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Clermont-Ferrand: SIEY, 2013. P. 97–105.
7. Farrell F. C. Farrell E. R. Marguerite Yourcenar in Counterpoint. New York: University Press of America, 1983. 126 p.
8. Fort P-L., Verlet A. Marguerite Yourcenar. Comment Wang-Fô fut sauvé et autres nouvelles. P.: Folioplus Classiques, 2007. 131 p.
9. Udomsilpa W. L'espace ambivalent dans «Nouvelles orientales» de Marguerite Yourcenar / La poétique de l'espace dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Clermont-Ferrand: SIEY, 2013. P. 259–265.
10. Yourcenar M. Nouvelles orientales. P.: Editions Gallimard, 2001. 149 p.

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПНОЙ СТРУКТУРЫ СБОРНИКА «ВОСТОЧНЫЕ НОВЕЛЛЫ» М. ЮРСЕНАР

Статья посвящена исследованию хронотопной структуры сборника «Восточные новеллы» М. Юрсенар. Выявлено, что модель пространства в рассказах сборника демонстрирует выразительные поэтикальные характеристики пространства, который превалирует над временным аспектом. В пространственной модели произведения доминирует пейзаж и образы природной среды, где центральное место отведено специальному образу гор, который на мифопоэтическом уровне играет роль сакрального центра. Семантика переходности художественно воплощается посредством мифопоэтических образов природных стихий (прежде всего акватических). Трансформация персонажа также локализуется в экстремальном закрытом пространстве (грот, пещера, стены здания и др.). Характерной чертой пространства «Восточных новелл» является пространство телесности.

Ключевые слова: М. Юрсенар, хронотопная структура, пространственный образ, сакральный центр, трансформация персонажа, телесность.

**SPECIFICITY OF CHRONOTOPE STRUCTURE OF COLLECTION
“ORIENTAL TALES” BY MARGUERITE YOURCENAR**

The article deals with research of the chronotope structure of the collection “Oriental Tales” by Marguerite Yourcenar. It is found out that the spatial structure of the collection demonstrates expressive artistic features of the space, which dominates the temporal aspect. In the spatial structure of the work images of landscape and nature play the main role. The spatial image of mountains occupies a central position as it plays the role of the sacred centre on the mythopoetic level. The semantics of transition is artistically incarnated with the mythopoetic image of force of nature (aquatic in the first place). Character’s transformation may also be located in extremely enclosed space (grotto, cave, walls of building, etc.). The main feature of the space of “Oriental Tales” is the corporeality.

Key words: *M. Yourcenar, structure of chronotope, spatial image, sacred centre, character’s transformation, corporeality.*