

of the specific features of her poetics, versification of poetry samples in Vovk's collection «Oratorio of praise». It was found that the focus of the poetry in this collection given to their meaning, its formal factors is often ignored or violated which is essentially in some cases because it made her poems nearly impossible to identify in the paradigm of systems of versification. The thematic spectrum of poetry in analyzed works is mainly the synthesis of pastoral poetry with philosophy, a man in these poems appears in most cases as a detached narrator-observer, who is endowed with empathy in some cases.

Keywords: world, world order, the lyric «I», meaning, poetry.

Стаття надійшла до редакції 27.10.2015 р.

УДК 821.133.1(493)-2.09

Вікторія Соколова

Коло та лабіринт як хронотопні параметри ранньої драматургії М. Метерлінка

У статті розглядається проблема параметрів часу та простору у ранній драматургії М. Метерлінка, які часто організуються у форми кола та лабіринту. Аналізується багатовекторність символічних значень кола та лабіринту, їх просторові та часові координати розглядаються в зовнішньому (локальному) та внутрішньому (психологічному) значенні. Простежується зв'язок цих образів із наскрізними для ранніх драм М. Метерлінка мотивами смерті, фатуму, сліпоти, невідомого.

Ключові слова: коло, лабіринт, хронотоп, символ, драматургія, мортальний простір, психопомп, М. Метерлінк.

Хронотоп є важливою характеристикою художнього образу і водночас способом створення художньої дійсності. В особливостях організації часових та просторових координат художнього твору реалізуються філософські та естетичні позиції письменників.

З другої половини ХХ ст. в колі наукових зацікавлень літературознавців важливе місце посідає аналіз часопросторових параметрів твору; дослідження авторської оцінки розгортання локальних та психологічних процесів у вимірах часу і простору, втілення категорій хронотопу в образах-символах. Концептуальні дослідження з проблем часу і простору належать таким філософам та літературознавцям як М. Бахтін, Г. Башляр, А. Бергсон, Г. Г. Гадамер, М. Гайдегер, Д. Ліхачов, Ю. Лотман. Наукова концепція, розроблена

М. Бахтіним, безумовно, є актуальною при вивченні не тільки романних жанрів, вона може бути транспортована, з урахуванням драматургічної специфіки, на твори М. Метерлінка.

Видатний бельгійський письменник М. Метерлінк у своїй ранній драматургії втілює концепцію статичного театру та театру смерті, використовуючи своєрідне розуміння та художню реалізацію категорій часу і простору. Хронотоп у ранній драматургії М. Метерлінка структурується на основі таких давніх універсалій як коло та лабіринт. Багатозначність символіки кола та лабіринту – невичерпне джерело образності світового мистецтва, у філософській та естетичній концепції М. Метерлінка вони пов'язуються з ідеєю смерті і набувають значення мортального простору і часу.

Драми М. Метерлінка привертали увагу літературознавців і театрознавців за кордоном, в Україні вони викликали, на жаль, лише епізодичний інтерес. Ще на початку ХХ століття своє зацікавлення творчістю М. Метерлінка виявила Леся Українка, яка відгукнулася про бельгійського драматурга в кількох своїх статтях, переклала драму «L'Intruse», назвавши свій варіант «Неминуча» [6], пізніше було перекладено есей «Оливне гілля». У подальшому були деякі спроби критичної та перекладацької рецепції творів бельгійського драматурга, але вони не мали системного характеру. У 2007 році вперше в Україні окремим виданням вийшли вибрані твори М. Метерлінка. До збірки увійшли найбільш знакові п'єси «Сліпі», «Пелеас і Мелісанда», «Аріадна та Синя Борода», а також феєрія «Блакитний птах». Переклад із французької, упорядкування, глибока змістовна передмова та ґрунтовний коментар належить Д. Чистяку [2]. Низка статей та перше українське дисертаційне дослідження, присвячене доробку бельгійського письменника, виконане також Д. Чистяком.

У контексті нашої проблеми інтерес представляють статті та монографія Л. Бондарук, у якій драму М. Метерлінка «Неминуча» проаналізовано на різних структурних рівнях [1]. Авторка на прикладі цієї драми розглядає символи-концепти «час» та «простір», проте дослідниця, на жаль, обмежилася розглядом лише однієї драми бельгійського письменника. М. Полуніна в дисертаційному дослідженні розглянула проблему художнього часу в драматургії М. Метерлінка на основі зіставлення з драматичними творами А. Чехова [5]. Дослідниця стверджує, що художній час у ранній драматургії М. Метерлінка є емоційно-психологічною та філософськи наповненою категорією, пов'язаною з мотивами чекання, страху і смерті [5, с. 4]. Е. Циховська у своїй монографії на основі

компаративного дослідження творчості Л. Стаффа вибудовує цілісну часопросторову картину його доробку, порівнюючи, зокрема, з драматургією М. Метерлінка [7]. Проте, в сучасному українському літературознавстві немає спеціального дослідження художнього часу і простору в ранній драматургії М. Метерлінка.

Метою роботи є з'ясування художніх функцій символів кола та лабіринту як хронотопних параметрів ранньої драматургії М. Метерлінка.

Для досягнення мети ставляться завдання:

- проаналізувати багатовекторність символічних значень кола та лабіринту, їх просторові та часові координати розглянути в зовнішньому (локальному) та внутрішньому (психологічному) значенні;
- простежити зв'язок цих образів із наскрізними для ранніх драм М. Метерлінка мотивами смерті, фатуму, чекання, сліпоті, невідомого.

Дослідники залишили безліч визначень для сценічних творів М. Метерлінка 90-х років: театр смерті, театр мовчання, театр очікування, театр аноніма, статичний театр, театр атмосфери, театр душі, маленькі драми, драми настрою, сугестивні драми, метафізичні драми тощо. Кожне з цих визначень є однобоким, але, зібрані разом, вони відображають практично всі грані творчості М. Метерлінка, характеризують його основні драматургічні принципи. У творчому доробку М. Метерлінка найбільш ефектно та послідовно представлені ідеї символізму в театрі. Впродовж усього життя його не полишало переконання, що за доступними людині явищами матеріального світу приховуються таємничі вищі сили, які неможливо досягнути розумом, а відтак підвищується значимість часопросторових категорій у творі. Час і простір несуть на собі образно-символічні риси, відображають світогляд автора, його ставлення до життя, художню свідомість. М. Метерлінк створює у своїх ранніх п'єсах атмосферу фатальної приреченості, він відображає трагічне становище людини, котра опинилася віч-на-віч із часом, що втратив ясний смисл і тривкі закони, з простором душі, який важливіший за географічний простір.

У передмові до своїх драм, які автор називає поемами, М. Метерлінк визначає характер простору в них, який можна класифікувати як мортальний або танатологічний. «Нескінченна, присмеркова, лицемірна, діяльна присутність смерті заповнює всі проміжки поеми. Проблемі буття відповідає тільки загадка його припинення. Втім, це смерть байдужа й невмолима, сліпа, вона бреде

навпомацки за волею випадку, забирає з собою переважно наймолодших і найменш нещасних тільки тому, що вони тримаються менш спокійно, ніж ті, що пригнічені своєю долею, а будь-який надто різкий рух у темряві повертає її увагу» [3, с. 34]. У домінуванні ідеї смерті така специфіка хронотопу збігається із символікою лабіринту та має безпосереднє відношення до символіки кола у значенні невідворотності, анізотропності та циклічності.

Кожен рід літератури має свій специфічний хронотоп. Хронотоп драми визначається як локальний. Подвійна, «театрально-літературна» природа драматичного твору виявляється, насамперед, у наступному: тут задаються особливі просторово-часові умови сприйняття подій, які однаково актуальні як при сценічному втіленні, так і при читанні. Категорії художнього часу і художнього простору в драмі є багатозначними. Так, час розділяється на сценічний і позасценічний. Сценічний – це справжній, історичний, реальний час, який переживається глядачем, тобто пов'язаний з ходом спектаклю. Позасценічний, чи драматичний – це час подій, сюжету вистави.

Театральний простір у «Словнику театру» П. Паві поділяється на шість видів: простір драматичний – той абстрактний простір, про який йдеться в тексті і який створюється в уяві читача; простір сценічний – реальний простір сцени; простір сценографічний – об'єднання сценічного та «простору для публіки»; простір гральний (жестікуляційний) – створюваний актором, його присутністю і його пересуванням, його місцем по відношенню до інших акторів, його розташуванням на сцені; простір текстовий – простір у його графічній, фонічній і риторичній матеріальності; простір внутрішній – сценічний простір, де відбувається спроба представлення фантазма, мрії, візії драматурга чи одного з персонажів [4, с. 387]. Для аналізу драми як літературного твору важливі перший, п'ятий та шостий види простору.

Такі жанрові визначення п'єс М. Метерлінка, як «статичні драми» та «драми мовчання» мають відношення до художньої реалізації категорії часу. Драматург вибудовує у своїх п'єсах песимістичну концепцію життя. Світ уявляється йому як ланцюг природних циклів, що перманентно відновлюються. Люди з'являються в ньому як маріонетки в театрі на певний визначений термін і зникають після того, як виконають свою роль, пройдуть належний їм цикл. Така позиція досить характерна для межі XIX-XX століття, коли в літературі та філософії набуває популярності архаїчний міф про вічне повернення. Вчення про цикли, що повторюються, пронизує

твори Ф. Ніцше, О. Шпенглера, А. Дж. Тойнбі. Ідея циклічності часу виразно представлена в таких драмах М. Метерлінка, як «Принцеса Мален», «Смерть Тентажиля», «Пелеас і Мелісанда», «Аглавена і Селізета», «Аріадна та Синя Борода, або марне визволення».

М. Полуніна окреслює модель часу ранньої драматургії М. Метерлінка терміном «замкненої структури» Д. Ліхачова через те, що час замкнений лише в межах сюжету п'єс. Вона коментує «безчасовість» у творах бельгійського письменника: «Твори починаються начебто з небуття і ним же завершуються, супроводжені відчуттям безчасовості, «sense of timelessness», що виникає при прочитанні, наче дія п'єс розгортається у вакуумі, де плин часу призупинився» [5, с. 4]. Проте, у більшості ранніх п'єс М. Метерлінка час акцентується, він не просто присутній, він оформлює твір, нависає над учасниками. Хоча, відповідно до теорії статичного театру, у драмах «Непрохана» («Неминуча»), «Сліпі», «Всередині» М. Метерлінк вдається до прийому ретардації і час у цих п'єсах суттєво уповільнюється. А в драмі «Всередині» життя у приміщенні будинку та за його межами відбувається з різною темпоральністю.

Е. Циховська вважає, що змістову основу в п'єсі «Всередині» відіграє годинник, на часовій символіці якого тримається напружена композиція, оскільки, крім візуалізації часу – годинника на стіні, наявна постійна актуалізація незримого минання, протікання часу: Старий постійно нагадує про його перебіг, обмеженість і недостатність. Постійна увага до годинника й очікування відповідного моменту для жахливої новини в сім'ї загиблої наближають неминучу розв'язку [7, с. 176]. Таким чином предмет годинника перетворюється на символічний образ плинності часу, який є невблаганним і нещадним. Ніхто не може зупинити його. М. Метерлінк показує приреченість людського життя: кожного рано чи пізно чекає смерть, кожному дано прожити певний відрізок часу, і ніхто цього змінити не може.

У драмі «Непрохана» («Неминуча») перекладачка Леся Українка називає годинник дзигарем: «*В кутку великий фламандський дзигар*» [6, с. 222]. Саме слово етимологічно та асоціативно пов'язане зі словом дзига, а, відповідно, з ідеєю обертання, крутіння, руху по колу. Уваги заслуговує й циферблат як перетин тем годинника і кола, причому такий, де сама тема годинника стає похідною від кола-циферблату.

Коло – один із найдавніших культурних символів, який поєднує в собі численні сенси. Коло – це «час, який вміщує в собі простір, і відсутність часу як відсутність початку і кінця, простору, верху і низу.

Як циркулярність і сферичність це заперечення часу і простору, але означає також повернення, зворотній рух. Небесна єдність, солярні цикли, будь-який циклічний рух, динамізм, безкінечний рух, завершення, виконання, Бог» [8]. Ідея циклічності часу реалізується в самосвідомості персонажів художнього твору. На думку М. Полуніної, емоційно-психологічними модусами художнього часу стають мотиви очікування, жаху і смерті [5, с. 6].

Під внутрішнім простором розгортання подій мається на увазі пам'ять персонажа. Мортальна рефлексія, пригадування або пророцтво, трансформують темпоральний порядок. Перерваний, зворотній і прямий хід сюжетного часу мотивується не авторською ініціативою, а психологією згадування. *«Мені здається, що я вже не вперше чекаю і не сплю тут, дитино моя; бувають хвилини, коли не розумієш всього, про що згадуєш... все це вже було одного разу – не знаю коли ...»*, – говорить Агловаль, збираючись захищати Тентажиля, але розуміючи марність і цієї спроби [3, с. 275]. Час робить оберт і повертається у момент напруженого очікування невідворотної смерті. Герої М. Метерлінка здатні до передбачення, проникнення в майбутнє: *«... бачиш, Селізета, це доля говорить нашими сльозами; вони підступають до очей з глибини майбутнього»*, – говорить Аглавена [3, с. 312].

Перстень, який має форму кола, відіграє основну колізійну роль у драмі «Пелеас і Мелісанда». Перстень ототожнюється з особистістю і втрата Мелісандою обручки, яку їй подарував Голо, віщує його смерть. Містичний зв'язок, який існує між перснем та Голо, виявляється в одночасності дій. *«Пробило полудень у мить, коли обручка впала»* [2, с. 53], а поранений Голо розповідає: *«Я полював собі у лісі. Аж раптом кінь хтозна-чому кинувся чвалом. Мабуть, побачив щось незвичне... тільки-но пробило полудень»* [2, с. 54]. Перстень позначає могутність, гідність, вищу владу, силу, захист, завершеність, циклічність часу. Крім того, перстень несе символізм зв'язку, шлюбний перстень пов'язує обітницями нового союзу [8]. Голо не пояснює, чим ця обручка така важлива для нього, але він говорить: *«Я волів би втратити все, що маю, аніж втратити цю обручку»* [2, с. 56]. Втрата персня символізує повернення Голо до того часу, коли він був самотнім, коли його життя не мало сенсу, але вже на іншому рівні. Трагізм його існування посилюється смертями Пелеаса та Мелісанди.

Символічне значення образу кола пов'язане з концептами первинної досконалості, вічності, безперервності, божественності життя. Також коло має значення цілісності, сукупності [8]. Одним із

найпоширеніших значень символу кола в його просторовому аспекті є значення захищеності від зовнішніх загроз.

Традиційно замки будувалися у формі кола, вони були оточені захисними валами та ровами, або старим густим лісом. Такими змальовані замки в драмах «Принцеса Мален», «Пелеас і Мелісанда», «Алладіна і Паломід», вони візуалізують сценічний простір, який від початку характеризується як замкнений, обмежений. Проте, захисне коло, яке мало б убезпечувати, в драмах М. Метерлінка не виконує такої функції. Ця думка автора озвучена ще в його першій п'єсі «Принцеса Мален» принцом Ялмаром під час його побачення у парку з Мален:

Мален. Мені страшно!

Ялмар. Але ж ми у парку...

Мален. А він оточений стінами?

Ялмар. Але ж так; навколо парку є стіни та рови.

Мален. І ніхто не проникне сюди?

*Ялмар. Ні; але на світі є багато невідомого,
що проникає попри перепони [3, с. 65].*

У значенні огороженого простору образи замку та будинку поділяють символічне значення з іншими образами: стіна, огорожа, рів, міст, який підіймається та опускається, брама, двері, вікна тощо. Ці образи є виразниками казуального (проміжного) простору, й основним символічним значенням цих образів є перехід одного плану буття до іншого, від темноти до світла, від смерті (через смерть) до безсмертя. Перемогу смерті символізує зруйнований грозою кам'яний міст, люди вже не можуть потрапити до замку, в якому неподільно панує смерть.

Персонажі М. Метерлінка у своїх репліках постійно доповнюють просторову характеристику, створюючи драматичний простір, який корелюється внутрішнім психологічним простором. Так, Ялмар говорить: «Із усіх вікон видно тільки кладовище; воно поглинуло сади замку; останні могили сягають озера» [3, с. 57], неодноразово згадується болото, яке зовнішнім колом оточує замок. Образи кладовища, хрестів, болота, хвороби відповідають внутрішньому депресивному простору, відчуттю фатальної приреченості, очікуванню неминучої загибелі.

Для позначення просторових параметрів М. Метерлінка у ранній драматургії використовує образ-концепт лабіринту. Існує безліч варіантів пояснення символізму лабіринту. Це повернення до центру, це знову знайдений рай, досягнення реалізації після страждань, випробувань та перевірок, ініціація, смерть і відродження, обряди

переходу від профанного до сакрального, містерії життя та смерті, шляхи життя через перешкоди й ілюзії цього світу до центру, просвітлення та Небес; перевірка духу; стежка, якою можна потрапити в інший світ, вузол, який треба розв'язати тощо [8]. Лабіринт дозволяє і забороняє водночас, стає символом як недопущення, оскільки ускладнює шлях, так і утримання, оскільки ускладнює вихід. Досягти центру можуть лише обрані, наділені необхідним знанням. Ті ж, хто ризикне вступити в нього, не маючи цих знань, пропадуть у лабіринті.

Значення споруди із заплутаними ходами, з якої або неможливо, або надзвичайно тяжко знайти вихід, реалізується в кількох п'єсах. Через сприйняття Алладіни, героїні драми «Алладіна і Паломід» подається характеристика замку: *«він такий великий, а я така маленька; я все ще гублюся в ньому... А ці вікна, що виходять на море... Їх не порахувати! А химерний лабіринт коридорів з безмірною кількістю поворотів і глухих кутів, створених невідомо навіщо...»* [3, с. 231]. Зрештою маленька Алладіна помирає в цьому чужому і ворожому для неї просторі.

Реальний підземний лабіринт, *«низка величезних печер, що ведуть бозна-куди»* у драмі «Пелеас і Мелісанда» набуває значення морального простору. Мандрівка Голо і Пелеаса підземеллям, в якому розлитий запах смерті, випереджує смерть Пелеаса та Мелісанди. Голо виконує функцію психопомпа, він супроводжує Пелеаса у замковому підземеллі, й він, вбиваючи його, відправляє в царство смерті. Психопомп – істота, дух, ангел або божество, яке в багатьох релігіях відповідає за супровід душ померлих в інший світ. У грецькій міфології – це прізвисько бога Гермеса, який супроводжував душі померлих до Аїду. У психології К. Г. Юнга психопомпи є посередниками між сферами несвідомого і свідомого. У кількох драмах М. Метерлінка посередниками між світами несвідомого та свідомого постають діти. Лише діти здатні бачити істину, але вона їх лякає, і дитячим відчайдушним криком завершуються драми «Сліпі», «Непрохана» («Неминуча»), «Смерть Тентажиля».

Роль провідника, але провідника-визволителя із підземелля-лабіринту намагається виконати Аріадна, проте її спроба залишається марною. Попередні дружини Синьої Бороди бояться і не бажають покидати звичне підземелля та йти у світ, невідомий для них. Д. Чистяк звертає увагу на ономастичну знаковість імені головної героїні та стверджує, що сучасні дослідники трактують наявну міфологічну алюзію як «визволительку», адже «нитка Аріадни» допомогла Тезеєві вийти з лабіринту після перемоги над Мінотавром.

Водночас дослідниками констатуються смислові аспекти та конструктивні елементи античного міфу про Персефону, богиню царства померлих [2, с. 234].

Принц із драми «Семеро принцес» намагається потрапити в залу, де сплять принцеси, через підземелля, в якому, за словами Короля, можна заблукати, в якому поховані батьки Принца та «інші теж». Небезпечна подорож підземним лабіринтом має мету – пробудження поцілунком Принца сплячої Принцеси, але М. Метерлінк переосмислює традиційний казковий сюжет, Принцеса мертва, і вже ніщо не може повернути її до життя. Водночас подорож підземним лабіринтом корелюється з фольклорно-обрядовими джерелами. В обряді ініціації заміна простору та подолання перешкод символізує процес переродження людини. За тією ж аналогією, сам процес народження і смерті людини пов'язаний із переходом з одного простору (лона матері, земного світу) в інший (земний світ, потойбічний світ). Відтак лабіринт набуває значення межового простору між життям та смертю.

Персонажі драм М. Метерлінка сприймаються й оцінюються в єдності з їх місцезнаходженням, вони ніби зливаються з простором, стають його частиною. Акцент із простору зовнішнього світу переміщується на внутрішній простір людської свідомості. Психологічний лабіринт – це заплутані, невизначені, неоднозначні, суперечливі стани, стосунки, почуття, міркування, з яких важко знайти вихід. Голо і Мелізанда заблукали не тільки у лісі, їхні стосунки настільки складні та драматичні, що призводять до неминучої смерті. Психологічний лабіринт, який призвів до божевілля Короля («Принцеса Мален») та Абламора («Алладіна та Паломід»), теж пов'язується з темою смерті.

Інші персонажі заблукані, загублені не лише у просторі, але й у часі. У п'єсі «Сліпі» ремарка фіксує: «*Вдалечині годинник поволі б'є дванадцятку*» [2, с. 25]. Але сліпці дезорієнтовані в часі, вони не знають, чи це полудень, чи північ, а Найстарша сліпа говорить: «*Схоже, ми тут справіку...*» [2, с. 25]. Пелеас поспішає побачитися з другом, який помирає, весь час повторює, що *завтра* він відпливе, та зволікає, повертається, його час руйнується, стає фрагментарним та невпорядкованим. Для кількісного виміру хаотичності (невпорядкованості) певної системи в математиці і фізиці часто використовується поняття ентропії, яка водночас характеризує інформаційну місткість системи. Іноді це поняття використовується в контексті характеристики часу, коли йдеться про руйнування звичних часових параметрів. Ентропійний час асоціюється з символікою лабіринту.

У символістських драмах М. Метерлінка хронотоп набуває особливих конфігурацій, реалізуючись у локальному та психологічному вимірах. Серед них особливе місце належить багатовекторним символічним образам кола і лабіринту. Ці образи пов'язані з наскрізними для ранніх драм М. Метерлінка мотивами смерті, фатуму, сліпоті, невідомого. Відтак, простір характеризується як мортальний і корелюється з образами кола, яке втратило захисну функцію, та лабіринту, з якого єдиний можливий вихід у смерть. Час у драмах М. Метерлінка може характеризуватися такими поняттями, як статичність, ретардація або циклічність (коло), чи ентропійність (лабіринт).

Список використаних джерел

1. Бондарук Л. В. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк : монографія / Л. В. Бондарук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2015. – 316 с.
2. Метерлінк М. П'єси / М. Метерлінк / Упорядкув., пер. з фр., передм. та комент. Д. О. Чистяка. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. – 248 с.
3. Метерлінк М. Жуазель / М. Метерлінк / Сост., подг. текста и общ. ред. Р. В. Грищенкова. – СПб. : Издательский дом «Кристалл», 2000. – 544 с.
4. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
5. Полунина М. Н. Художественное время в драматургии М. Метерлінка и А. Чехова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03, 10.01.01. / М. Н. Полунина. – М., 2006. – 19 с.
6. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Т. 6. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1977. – 416 с.
7. Циховська Е. Д. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту : монографія / Е. Д. Циховська. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. – 344 с.
8. Юшкова Л. С. Методика «Выход». Словарь символов [Електронний ресурс] / Л. С. Юшкова – Режим доступу : <http://www.realize-psy.ru/slovar1.pdf>

References

1. Bondaruk L. V. *Symvol u baghatorivnevij strukturi tekstu: Marselj Prust, Moris Meterlink* [Symbol in the multilevel text structure: Marcel Proust, Maurice Maeterlinck]. Lutsk, 2015, 316 p. (in Ukrainian).
2. Meterlink M. *P'jesy* [Plays]. Kiev, 2007, 248 p. (in Ukrainian).
3. Meterlink M. *Zhuazelj* [Joyzelle]. Saint Petersburg, 2000, 544 p. (in Russian).
4. Pavi P. *Slovarj teatra* [Theater dictionary]. Moscow, 1991, 504 p. (in Russian).
5. Polunina M. N. *Khudozhestvennoe vremia v dramaturgii M. Meterlinka i A. Chekhova* [Artistic time in the drama of M. Maeterlinck and A. P. Chekhov]. Extended abstract of PhD dissertation (Philology). Moscow, 2006, 19 p. (in Russian).
6. Ukrajinca Lesja. *Zibrannja tvoriv u dvanadcjaty tomakh*. [Collection of works]. Kiev, 1977, vol. 6, 416 p. (in Ukrainian).
7. Cykhovsjka E. D. *Tvorchistj Leopoldja Staffa jak prostir intertekstu* [The works of Leopold Staff as the space of intertext]. Donetsk, 2011, 344 p. (in Ukrainian).

8. Iushkova L. S. *Metodika «Vykhod». Slovar' simvolov* [Technique "Exit". Symbol dictionary]. Available at: <http://www.realize-psy.ru/slovar1.pdf> (in Russian).

Виктория Соколова. Круг и лабиринт как хронотопные параметры ранней драматургии М. Метерлинка. В статье рассматривается проблема параметров времени и пространства в ранней драматургии М. Метерлинка. Хронотопные координаты, организуемые в формах круга и лабиринта, в драматических произведениях реализуются через литературное и сценическое воплощение. Анализируется многовекторность символических значений круга и лабиринта, их пространственные и временные координаты рассматриваются во внешнем (локальном) и внутреннем (психологическом) значениях. Прослеживается связь этих образов со сквозными для ранних драм М. Метерлинка мотивами смерти, рока, слепоты, неизвестного. Акцентируется корреляция образов круга и лабиринта с мортальным пространством и энтропийным временем.

Ключевые слова: круг, лабиринт, хронотоп, символ, драматургия, мортальное пространство, энтропийное время, психопомп, М. Метерлинка.

Viktoria Sokolova. Circle and Labyrinth as the Chronotopic Parameters of M. Maeterlinck's Early Drama. An article focuses on the problem of the parameters of time and space in M. Maeterlinck's early drama. The chronotopic coordinates, organized in a form of the circle and labyrinth, are depicted both in literary form and staging of Maeterlinck's drama. An article presents the analysis of the manifold symbolic meanings of circle and labyrinth, their spatial and temporal coordinates are considered in an external (local) and internal (psychological) sense. There has been found a connection between these images and such prevailing for the early Maeterlinck's drama motives as death, fate, blindness, and the unknown. Special attention is being paid to the correlation pattern between the symbols of circle and labyrinth and mortal space along with entropic time.

Keywords: circle, labyrinth, chronotope, symbol, drama, mortal space entropic time psychopomp, M. Maeterlinck.

Стаття надійшла до редакції 30.10.2015 р.

УДК 821.161.2-31

Мар'яна Штогрин

Принципи сюжетної та образної організації міського простору в романі С. Андрухович «Фелікс Австрія»

Автор статті розглядає міфологічний дискурс міста Станіславова у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». Виявлено соціально-стратифікаційну структуру Станіславова як відображення сюжетної організації твору. Показано вплив міста на формування свідомості його мешканців.

Ключові слова: місто-міф, хронотоп, центр, маргінес, сюжет, ілюзія.