

### ХУДОЖНІЙ ЧАСОПРОСТІР У РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО "ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА"

*У статті розглядаються особливості хронотопу в одному з останніх романів Павла Загребельного, оскільки вони мають велике значення для проникнення у психоаналітичний шар тексту та характеризуються високим ступенем авторської суб'єктивності.*

Багатогранна творчість Павла Загребельного 50-90-х рр. як художня цілісність складається з багатьох складників: мистецького неспокою, новаторського пориву, емоційної та експресивної образності. Щоразу нові прозові з'яви цього продуктивного митця доводять оригінальність, інформативну насиченість, аналітичність мислення їх автора. Така характеристика справедлива і для добре відомих, хрестоматійних романів митця – "Диво", "Розгін", "Я, Богдан", "Роксолана", "Південний комфорт", і для творів, що вийшли друком у 90-ті роки і продовжують дивувати читачів і критиків у XXI столітті. Перекладений понад двадцятьма мовами світу, надрукований багатомільйонними накладами (останнім часом цілу серію романів П. Загребельного пропонує харківське видавництво "Фоліо"), нагороджений численними преміями, у тому числі державною премією ім. Тараса Шевченка, письменник наприкінці ХХ в. постає у несподіваному амплуа – автора гостросюжетних детективних, пригодницьких і містичних творів зі значним присмаком філософичності. Повісті "Ангельська плоть", "Попіл снів", "Зона особливої охорони", "Гола душа", романи "Тисячолітній Миколай", "Брухт", "Юлія, або Запрошення до самовбивства" позначені неспокоєм, зарядженим на новаторство темпераментом їхнього автора, активно сприймалися читачем" [1: 296]. На думку Раїси Мовчан, "Павло Загребельний у нас ще посправжньому не усвідомлений і не оцінений. Однак це ніяк не впливає на його популярність. І на сьогодні він залишається одним із найчистіше українських письменників ХХ століття" [2: 59].

Тож є нагальна потреба усвідомити й оцінити сучасну творчість письменника, і зокрема роман "Юлія, або Запрошення до самовбивства", який окремою книжкою побачив світ 2000 року, а спершу був надрукований у 1997 р. у журналі "Вітчизна" під назвою "Юлія". У статті "Розмова тіней, або Куди веде читача клубок хитро-сплетінь сучасної української прози?" Олена Логвиненко накреслює шість напрямків розвитку новітнього прозаписання: мемуаристика, відцентровість (авторське дистанціювання від самого себе), психоаналіз, позасюжетність (позачасність і позапросторовість), орієнтація на масовізм, дзеркальність тощо. Роман "Юлія, або Запрошення до самовбивства" дослідниця відносить до третьої групи, в якій філософськи розв'язується конфлікт між чоловічою та жіночою субстанціями. "Автор робить рішучий прорив у сферу жіночого духу, високо возносячи образ жінки ("вище за Бога"), схилившись перед її незабагненою досконалістю... Усім своїм багатозаровним змістом роман "Юлія..." філософськи потверджує, що найбільш глобальні межі людини – це межі її статі (чоловічої і жіночої)" [3: 6]. Цю думку можна продовжити, проаналізувавши особливості художнього часу і простору роману, бо вивчення закономірностей та смислових аспектів їх структури має неперехідне значення для проникнення у психоаналітичний шар тексту. Свого часу М. Бахтін зауважив, що "вміння бачити час, читати час у просторовому світі і, з іншого боку, сприймати наповнення простору не як нерухоме тло та раз і назавжди готову даність, а як встановлене ціле, як подію – це вміння читати прикмети руху часу в усьому, починаючи від природи і закінчуючи людською мораллю та ідеями" [4: 205].

Часова і просторова палітра в творі розмаїта і художньо насичена. Помітна наповненість просторових площин, всеохопність, особливо у картинах, де індивідуальне співіснує з соціальним. Сюжет твору динамічний, часові і просторові межі твору гранично звужені. Стискаючи до певних кордонів час реальний, письменник водночас максимально розширює умовний психологічний час у часто протилежних напрямках, що створює ефект романічної тривалості. Таким чином, у тексті час-подія обов'язково співвідноситься з часом особистісним (часом головного героя – Романа Шульги), історичним, яким, зрештою, вимірюється життя цілого суспільства, хоч такої мети письменник, вочевидь, перед собою не ставив. Втілений у мотивах і лейтмотивах хронотоп складає сюжетні варіації, в яких п'ятиразово програвється одна тема: зустрівшись під час війни у далекому Ташкенті з жінкою своєї мрії Юлією і загубивши її через примхи фатуму, Роман Шульга все життя приречений бути бранцем цього кохання, адже в кожній доленосній зустрічі він бачить оту першу Юлію, яка перевернула все його життя і до самої смерті позбавила спокою. У романі п'ять образів жінок, п'ять історій кохань, п'ять сподівань і п'ять трагедій (кожна зустріч з Юлією, крім останньої, ставала причиною її смерті; щоб порятувати від Долі останню Юлію, герой убиває себе). І не зважаючи на різноіменність героїнь (Юлія, Оля, Уля), як і їх вік, час і географічні точки зустрічей (1942, кінець війни, буремні 50-ті, роки застою, перша половина 90-х; Ташкент, Теплице, Київ, Хімки, Стамбул), у романі фігурує одна і та сама героїня, яка щоразу з'являється в новій іпостасі і перед якою герой упродовж життя низько схилив голову. Тому-то у романі п'ять частин, змонтованих у цілий текст на честь Жінки і Кохання, а разом з ними й Істини, адже "жінка – цариця життя, а всі так звані закони природи і закони всляких держав (який глум і яка нищість!) – ніщо, як чоловіча нікчемність, кинута богами до жіночих ніг" [5: 275]. Таким чином перед читачем постає роман, утворений доцентровою силою п'яти історій, що прагнуть об'єднання. Всупереч факту, що кожна розповідь фабульно завершена, тим не менш кожна наступна з них доповнює попередню, продовжуючи і розвиваючи її ідеї. Логіка розвитку сюжету доводить, що всі разом частини пов'язані ідеєю безперервної тривалості людського й історичного (космічного) буття: не випадково автор добирає для назв розділів роману докорінно відмінні просторові точки, топоси – Європа, Азія, Ітіль, Борисфен, Візантія, які ще й додатково несуть і часові ознаки. Так, Ітілю називали давні слов'яни Волгу, а правічна назва Дніпра – Борисфен – була відома ще за часів Геродота. Назва останнього розділу – "Візантія" –

теж семантично пов'язана з назвою неіснуючої зараз держави, а насамперед з її столицею: події п'ятої частини саме і відбуваються в Стамбулі, колишньому Константинополі. Така часова і просторова всеохопність не випадкова: автор підкреслює, що кохання і смерть для Шульги й Юлії нероздільні, існують поза часом і поза простором, були завжди і будуть вічно й усюди на земній кулі. Кохання Романа Шульги і Юлії, що постають українськими Ромео і Джульєтою, закінчилося трагедією, винуватцем якої є сама Доля, наче підтверджуючи одвічну сентенцію: "Чим більша любов, тим більша трагедія" (О. Логвиненко) [3: 6].

Ідея повторюваності, яка закладена в змістовний і надзмістовний шари тексту, – у зображенні й основних періодів Романового життя, починаючи від молодості, років змужніння до зрілості і старості, які сприймаються як постійно діючий природний колообіг, а це дає підстави стверджувати про циклічність художнього часу як принцип побудови роману. Він простежується, по-перше, на рівні повторюваності ситуацій, а по-друге, у картинах щоразу нової пори року, які беруть на себе функцію тла розповіді. Так, спершу, постає пізня весна в Теплиці, потім зима в Україні (Запоріжжя, Кам'янка), вереснева трагедія літака в Росії, і, зрештою, смерть Шульги в апогеї літа в Стамбулі. Очевидно, не випадковість, що перша Юлія помирає у серпні 1942 р., і Шульга, ніби замикаючи цикл, йде з життя також у серпні. За принципом циклічності вибудовано і топи зустрічей закоханих: і затишна кімната акуратного будиночка в Теплиці, де Роман був з Ульрікою, і купе потягу Горький-Москва, в якому Юлія Никонівна і Шульга піддалися шалу кохання, і розкішний номер у стамбульському п'ятизірковому готелі "Етап" неподалік від Галатської вежі, де знову постала "його жінка на всі часи, на всі віки і на всі можливості" – всі на диво нагадують скромну кімнату в сірому Ташкенті сорок другого року. Чи не в кожному розділі повторюються одні і ті ж самі предмети інтер'єру: круглий стіл посередині кімнати, оранжевий абажур з шовковими китицями на ньому, вішалка біля дверей, параван, за яким ховається постіль. Така повторюваність, проте не тавтологічність описів кімнати, розгортається у цілісну імпресіоністичну картину, де зібрано воедино часо-просторові межі твору, де одна деталь довершує палітру психології героїв. Картини інтер'єру можна довільно переміщати з розділу в розділ, від того естетична цілісність твору не порушиться, навіть щоразу нові часові і географічні реалії не завадять їй. Сама по собі кімната не є засобом розкриття психології Шульги: штриховий інтер'єр служить лише епілогом, преамбулою до подальшої трагедії, п'ятиразово відтвореної у романі. З другого боку, кімната як замкнений простір уособлює нещастя, оповите містичним ореолом, що постійно впливає на долю героя: він відчуває сугестивну дію сторонніх сил, які не залишають і утримують його в світі страждань: "Шульга мимоволі затулив очі (...) Куди його привели? Як колись у Ташкенті капіташа, так і тепер цей прокурорчик (...), мовби змовившись, приводять його в те саме місце, до того самого мізерного будування, до... Щось присадкувате, вросле в землю, зліплене з глини, ніби геть *безвіконне й бездверне*, без будь-яких ознак людської присутності, та водночас таке тривожно знайоме, наснажене такими могутніми зарядами таємничої енергії, що від одного-єдиного доторку *вибух, і полум'я, і прирва, і пропад*" (Курсив мій. – Т.Ш.) [5: 143]. Замкнений простір дому постає фатумом Романового життя, що створює ситуацію приреченості. Переростаючи межі звичайного локусу, часто він утворює хронотоп переживання: у мить експресії письменник максимально ущільнює, змикає часопростір, ніби ізолюючи своїх героїв. Але час рухається, і зрештою цей простір розмикається, наче штовхаючи персонажів до смертельної розв'язки, зафіксованої вже в назві твору.

Фатальна розв'язка очевидна і з точно зазначених письменником просторово-географічних координат твору. Мабуть, не випадково герой зустрічається зі своєю коханою в Ташкенті, центрі Азії, у Стамбулі ж зустрічає п'яту Юлію. Отже, композиція твору є п'яти сегментним колом, по якому рухається герой, щоразу повертаючись до того, з чого й вирушив у тривалу життєву подорож. Азія, далека чи й ворожа українцеві за своєю природою, стає його могилою, на яку він приречений од самого початку: "Шульга знав, що його рідний континент заволодів ним навіки і ніколи нікому не віддасть його, не відпустить нікуди й нізачо... І до Азії теж ніколи й ніколи! Але ж Юлія в Азії?" [5: 50]. Оце "але" і стає його дороговказом до смерті. Центральним у цьому колі постає п'ятий розділ, у котрому герой, рятуючи кохану від долі, вбиває себе в Турції – країні, яка територіально відноситься і до Азії, і до Європи, будучи межею двох континентів. Тут випало героєві завершити свою долю, збагнувши фатальну неминучість. Серединне місце відведено третьому розділові – "Ітіль", в якому герої на теплоході, що пливе Волгою, випробовують долю. Ця ріка впадає до Каспійського моря, "і не розокремлює Європу й Азію, а поєднує в безмежних межах великої Росії". І тут знову постає питання про "свій" і "чужий" континент, про рідний і ворожий простір, про фатальність життєвого шляху.

У назвах розділів закодовано ще одну символічну межу – води і суші. Якщо перша і друга частини роману позначені всеохопними словами "Азія" і "Європа", то події у третій і четвертій історії локалізовані двома великими річками – Волгою (Ітіллю, Ра) і Дніпром (Борисфеном). Вода здавна у слов'янських племен пов'язувала життя і смерть, уособлювала як добре, життєдайне начало, так і була дороговказом до смерті, потойбічного світу, горя. Вона – знак зв'язку між світом живих і мертвих. Ще К. Юнг визначив воду як життєвий символ душі, що перебуває у темряві, як найчастіше вживаний символ безсвідомого [6: 56]. Так, для Шульги і Дніпро, і Волга є черговою емблемою смерті коханої людини і водночас втіленням підсвідомого безсилля перед витівками долі. Річка – це саме життя Романа, яка понесла у небуття троє з п'яти його кохань. Цей же образ у творі уподібнюється до знаків: "Його (Романа. – Т.Ш.) відчай мав форму води, а вода, як відомо, безформна". Мертва вода, котра символізує нещастя, теж має місце в 1, 2, 5 розділах, де основний подієвий топос – суша. Так, на самому початку розповіді, у Ташкенті, герой несподівано для себе відкриває "брудну, свинцево-сіру, мертву (воду), а він вирушав у пошуках води живої". Такий несподіваний символ своєрідно готує читача до очікування трагічної розв'язки сюжетної ситуації.

Окрім гранично і точно визначених часових та просторових координат, у романі чимало й інших - автологічних і образних, історичних і сучасних хронотопічних прикмет. Аляска, Канада, Каліфорнія, Мексика, Коста-Ріка, Вірменія, Чорнобиль – і це лише десята частина географічних назв, які фігурують у тексті "Юлії". Мають

місце й образи, що втілюють і час, і простір водночас, переважно історичний: Стародавня Греція, скіфський курган Куль-Оба, брама Царгорода (Константинополя), на якій князь Олег прибив свій щит, шумерські леви Гільгамеша, Нижній Новгород, місто Козьми Мініна, рятівника Москви і всієї Росії тощо. Така специфіка світовідчуття героя Павла Загребельного пов'язана, по-перше, з метою створення широкого контексту, в якому факти приватного життя людини ХХ віку виявляються щільно зв'язаними з усім, що було до неї і буде після неї, а по-друге, з бажанням показати кохання, трагічного за своєю природою, що не має меж ані часових, ані просторових; це мотив вічного впізнавання чоловіком сутності жіночого "я".

Принциповим є той факт, що хоча роман "Юлія, або Запрошення до самовбивства" – це твір про трагедію одного героя, все ж таки Загребельному вдається даний мікрокосм збільшити, показавши долю цілого українського народу протягом п'яти десятиліть. Таке дослідження історії, у тому числі і в плані хронотопічних відношень, дозволяє уточнити інтерпретаційні координати попередніх творів, адже роман писався за часів незалежності, тож письменник не обмежує себе в критиці радянської епохи, особливо застійних років, коли деякі чиновники "згори" не розуміли елементарних речей свого підвладного відомства і не робили бодай спроби це здійснити: "Хомухін, ініціативний і невтомний, як усі нездари, не тільки примушував усю різноплеменну свою дружину з ранку до вечора вислуховувати нікому не потрібні доповіді, повідомлення, виступи й висловлювання, але ще й організував відвідини "найважливіших промислових об'єктів:...поблизьке місто Дзержинськ, де було стільки жакливого хімії, що нею могла б отруїтися вся Європа, а також добра половина Азії..." [5: 248]. Погляд з висоти віків дозволяє автору і його персонажеві реально оцінити страдницьку долю свого народу, віками понівеченого "старшим" братом: "Ох, недаремно якесь московське свиняче вухо вигадало провести цей ідіотський всесоюзно-енергетичний сабантуй саме на Волзі, щоб ткнути мордою всіх "молодших братів" у так звану велику руську ріку, ще раз нагадати, що непокірливих топили в цій байдужій тисячолітній воді" [5: 250].

Своєрідно Павло Загребельний вирішує проблему зв'язку минулого і сьогодення. У тексті практично немає традиційних для епічних форм екскурсів у минуле, ретроспективних відступів. У кожній частині згадується лише одна-єдина ташкентська ніч на початку війни, коли Шульга відкрив для себе світ великого кохання. А всі подальші історії в свідомості Шульги постійно співвідносяться з отією першою Юлією-Ульяною і тієї ніччю. Образ дівчини й обставини зустрічі з нею постійно зринають в уяві, коли герой зустрічається з новою жінкою. Автор принципово відмовляється від інших спогадів попри те, що з кожною епохою Юлія ставало все більше. Отже, концепція особистості, структура оповіді, в якій, по суті, минуле завжди осучаснене й існує тільки в ньому, поліфонізм у відображенні подій дійсності дають підстави говорити про особливий – монолітний – фокус зображених реалій другої половини ХХ століття, зітканий з окремих мозаїчних картин, у кожній з яких помічено образ жінки. Отже, основна, власне загребельнівська особливість зображення простору (як і часу) – його олюдненість, а точніше, наповнення жіночністю. Різноманітні топоси часто розрізняються, виходячи зі знаків жіночого світосприйняття. Ось чому жінка – невід'ємна частина будь-якої хронотопічної картини. Чимало зображень пронизано і духовним, і тілесним началом, а жіночі контури стають чудовим засобом увиразнення авторського світобачення гендерних стосунків. Ось приклад фемінізації простору: "Попервах йому здалося, що в тілі Ульріки і в тілі Юлії тільки дикі простори і більше нічого; та незабаром він здивовано виявив, що в цьому вигодуваному на бутербродах, шпинаті й гороховому супі, безпорадно м'якому тілі є щось від стародавніх європейських міст: таємничі закутки, вузькі, як флейта, вулички, непередбачувано ламані лінії, прекрасні заокруглення, несподівані тупики і іще несподіваніші вільні зони, старовинні задумливі церковці – кірхи і пихаті палаци, замшілі мури, озерецька з білими лебедями, храми і тюрми, теплі вогні вікон і затаєність нічних вулиць..." [5: 206]. Образ жіночого тіла включається і в опис часових картин: "Ніч була жінка, а жінка була ніччю, і хоч десь за Дніпром вже сходило сонце, між ними ще панувала ніч, і Шульга впізнавав її, як упізнавав він жінку в своїх обіймах" [5:202]. З другого боку, часто-густо образ жінки сам виокреслюється через просторові і часові мотиви: "Всі ті жінки, які значилися для нього іменем Юлії, власне, були й не жінками, а мовби простором, диким, темним, страхітливим, як Азія, і всі зникали в тому просторі, поглиналися ним, як поглинається загадковим космосом галактика Великої Магелланової хмари" [5: 320]. Паралелізм жінка/простір виконує композиційну функцію, пов'язує мотиви та їх окремі елементи в певну цілісність. Зрештою, стає зрозумілим, що в "Юлії" поетика часу і простору міцно пов'язана з невлловимими поривами душі його героїв, з підсвідомим, з жіночою тілесністю, яка в свою чергу є містком проникнення у внутрішній світ засобами психоаналізу. І як тут не згадати теорію З. Фрейда про еротичну природу підсвідомості. Цілком очевидно, що в підтексті роману "Юлія, або Запрошення до самовбивства" лежить і теорія "тілесності свідомості", зокрема про феномен тіла М. Мерло-Понті як специфічний вид буття, що забезпечує постійний діалог людської свідомості зі світом і завдяки цьому чуттєво-змістовну цілісність суб'єктивності. Для Мерло-Понті джерело будь-якого змісту криється в людському одуховленому тілі, що уособлює світи й утворює разом з ними корелятивну єдність [7: 266]. Так і в романі Загребельного Шульга наче розчиняється в еротичній чуттєвості, яка владарює над його вольовим і раціональним еством. Це призводить до того, що герой знаходить чимало спільних рис у просторових картинах і жіночому тілі. Прекрасні контури Юлії герой називає і пасткою, з якої не вирватися, і кліткою, і в'язницею, але разом з тим і "плодючими долинами, широкими степами, безмежними рівнинами, щедро осонченими джерелами священних запліднень, народжень і проростань" [5: 267].

Таким чином, вибудована Загребельним часово-просторова картина вписується у систему постмодерністських пошуків літератури межі тисячоліть. Автор обирає пріоритетним подолання фізичного часу і простору й оцінку сьогодення як тривалої, але обмеженої субстанції. Оприянення категорій часу і простору через образ жінки об'єднує різноманітні картини буття, котре постає мозаїчним монолітом. Це дає підстави стверджувати, що хронотоп у романі "Юлія, або Запрошення до самовбивства" не є зовнішнім, як то має бути в епічному творі, а набуває рис особистісних, психологічно вмотивованих, тобто позначених високим ступенем авторської суб'єктивізації.



1. Дончик В.Г. Павло Загребельний // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – Кн.2. – К.: Либідь, 1998. – С.289-296.
2. Мовчан Р. Павло Загребельний // Слово і час. – 1999. – №8. – С. 59.
3. Логвиненко О. Розмова тіней, або Куди веде читача клубок хитросплетінь сьогочасної української прози? // Літературна Україна.– 2000. – 24 лютого. – С. 6.
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. - М.: Художественная литература, 1975. – 470 с.
5. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самовбивства.- Харків: Фоліо, 2001. – 352 с.
6. Федорчук Л. Простір і колір як категорії художнього світу Григорія Сковороди // Слово і час. – 2000. – №5. – С. 55-59.
7. Ильин И.П. Телесность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1999. – С. 265-268.

Матеріал надійшов до редакції 5.03.2004 р.

***Шевченко Т.Н. Художественное время и пространство в романе П. Загребельного "Юлия, или Приглашение к убийству".***

*В статье рассматриваются особенности хронотопа в одном из последних романов Павла Загребельного, т.к. они имеют большое значение для проникновения в психоаналитический слой текста и характеризуются высоким уровнем авторской субъективизации.*

***Shevchenko T.M. "Artistic Time and Space in P. Zagrebelnyi's Novel "Julia, or An Invitation to Murder".***

*The article deals with the peculiarities of chronotop in one of the latest novel by P. Zagrebelny since they are of great importance for the penetration to the psychoanalytic discourse of the text and are characterized by a high level of the author's subjectivization.*