

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний університет «Острозька академія»
Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту
Кафедра української мови і літератури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня магістра
на тему «Санаторій як лімінальний простір у прозі ХХ ст.»

Виконала студентка 2 курсу, групи МУФ-2
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»
освітньо-професійної програми
«Українська філологія: літературні та мовнокомунікативні студії»
Бугера Катерина Богданівна

Керівник – доктор філологічних наук, професор
Вісич Олександра Андріївна.
Рецензент – доктор філологічних наук, професор
Захарчук Ірина Василівна.

Острог, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН САНАТОРІЮ ЯК ЛІМІНАЛЬНОЇ КАТЕГОРІЇ... 8	8
1.1. Лімінальність як культурологічне та антропологічне поняття.....	8
1.2. Специфіка лімінального простору санаторію.....	13
1.3. Дискурс хвороби в художній прозі у світлі сучасного літературознавства.....	16
1.4. Осмислення концепту «смерть» у філософських та літературознавчих студіях у світлі лімінальності.....	22
РОЗДІЛ 2. САНАТОРІЙ-КУРОРТ. ТРАНСФОРМАТИВНИЙ ЧИННИК РЕКРЕАЦІЙНОЇ ТЕРИТОРІЇ.....	27
2.1. Транзитний простір як каталізатор зламу у свідомості персонажів... 27	27
2.2. Курорт як прихисток для лімінальних істот у літературі.....	33
РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ САНАТОРІЮ ЯК МОДЕЛІ ТОТАЛІТАРНОЇ СИСТЕМИ.....	42
3.1. Алюзії на радянську дійсність у санаторійному дискурсі М. Хвильового.....	42
3.2. Осмислення тоталітарної дійсності в «санаторійній» прозі української еміграції.....	49
3.3. Санаторій як місце смерті в українській прозі ХХ ст.....	57
ВИСНОВКИ.....	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	73

ВСТУП

Актуальність дослідження. ХХ ст. було позначене значними суспільно-політичними змінами в розвитку українського та світового суспільства. Катастрофи світового масштабу на початку ХХ ст. (завершення Першої світової війни, розпад імперій, утворення тоталітарних держав, гонка озброєнь) стали причиною перебудови суспільного ладу й, відповідно, переосмислення засадничих концепцій буття людини у світі. У людській свідомості відбулися болісні злами від усвідомлення нетривкості власного існування, неможливості протистояти тиску соціуму. Це зумовило виникнення хворобливих станів людської психіки, які письменники так чи так фіксували у власних творах, роздумуючи про шляхи віднайдення втраченої гармонії і повернення до себе, що є частим мотивом в українській прозі 20–30-х рр.

Після трагічного завершення епохи «розстріляного відродження» та остаточного утвердження сталінського режиму шляхом репресій, подій Другої світової війни відновлення потребувало не лише ментальне, а й фізичне здоров'я людини, тож і в короткотривалій період «хрущовської відлиги» автори зверталися до теми оздоровлення та лікування. Письменники, які вимушені були вдатися до еміграції, використовували тему недугів і лікування, викриваючи злочини тоталітарного режиму в СРСР.

Наприкінці ХХ ст., у перші роки здобуття Україною незалежності та падіння «залізної завіси», українське суспільство сколихнуло нові виклики. Це була і потреба відновлення після сімдесятилітнього існування в тоталітарній державі, і пропрацювання травматичного досвіду кількох поколінь, і страх перед здобутками нового витка науково-технічного прогресу, що, звісно ж, знайшло відображення в художній літературі.

Реалії доби вимагали художнього й філософського осмислення, а наявність цензури, яка так чи так упродовж тривалого часу контролювала український літературний процес, змушувала авторів шукати нових зображально-виражальних засобів змалювання дійсності.

Однією з категорій, що допомагали зобразити взаємодію персонажів із зовнішнім світом став простір художнього тексту, який у творах авторів часто набував ознак замкнутості, обмеженості. За словами Ю. Барабаша, «у модернізмі концепт замкненого простору набуває особливого структуро- та сенсотвірного значення, ...відбиває прагнення митця максимально концентрувати засоби моделювання дійсності, ...що підвищує ступінь сугестивності твору» [2, с. 55]. Це й зумовило уведення до прозових творів ХХ ст. топосу санаторію.

Оскільки письменники розглядали санаторій не лише в аспекті лікування тілесних захворювань, а і як відокремлене, витіснене на периферію людського існування місце для проявлення хворобливих станів людської свідомості і пошуку виходу з них, топос санаторію набув ознак лімінального простору.

Сучасна гуманітаристика часто звертається до теорії лімінальності, аналізуючи перехідні явища в людській культурі. Але ці дослідження здебільшого мають антропологічне спрямування. В українському науковому дискурсі концепція теорії лімінальності найбільш ґрунтовно висвітлена в дисертації Ж. Бортнік, яка застосувала теорію в літературознавчій парадигмі, зокрема, під час аналізу сучасної української драми.

Спостерігаючи посилення інтересу до прозової спадщини письменників ХХ ст., ми виявили велику кількість новітніх інтерпретацій художніх текстів М. Хвильового, В. Підмогильного, С. Плужника, М. Чернявського, У. Самчука, П. Загребельного та інших талановитих митців цього часу. Але значення топосу санаторію як вияву лімінального простору в літературі на сучасному етапі є практично не дослідженим. Виняток становлять роботи Ю. Барабаша та Ю. Безхутрого, у яких автори аналізують художній простір «Повісті про санаторійну зону» М. Хвильового.

З огляду на це, потреба комплексно дослідити санаторійний дискурс української прози ХХ ст. у світлі теорії лімінальності й зумовила актуальність нашого дослідження.

Мета роботи – цілісно дослідити семантику санаторію як лімінального простору у прозових творах ХХ ст.; з'ясувати актуальні для епохи ідеї та способи їх розкриття в художніх текстах через звернення до категорій абсурдного, нетривкого, пограничного, втілених у топосі санаторію.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- розкрити сутність поняття лімінальності у філософських та культурологічних студіях;
- з'ясувати значення понять «лімінальний простір», «лімінальний час», «лімінальна персона», «лімінальний стан», необхідних для аналізу вибраних творів ХХ ст. у світлі теорії лімінальності;
- схарактеризувати медичний дискурс української літератури ХХ ст. як чинник, що мав вплив на появу топосу санаторію в прозі цього періоду;
- окреслити особливості функціонування санаторію у ХХ ст., визначити специфічні ознаки санаторію як «межового», пограничного простору у творах письменників ХХ ст.;
- систематизувати іпостасі санаторію відповідно до семантики, якої він набуває в художніх текстах;
- проаналізувати значення лімінального простору санаторію в розкритті ідейно-художнього змісту творів ХХ ст.

Об'єкт дослідження – прозові твори письменників ХХ ст. (М. Хвильового, В. Підмогильного, Є. Плужника, М. Чернявського, У. Самчука, О. Земляної, П. Загребельного), у яких представлено топос санаторію як зразок «межового», пограничного простору.

Предметом дослідження є значення лімінального простору санаторію в художній канві текстів ХХ ст.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять культурологічні та антропологічні праці науковців у царині вивчення лімінальності на різних етапах розвитку людської культури: А. ван Геннепа, М. Дехаана, Л. де Каутера, М. Спаріосу, В. Тернера, М. Фуко та інших

визначних мислителів ХХ ст. Під час аналізу явища лімінальності в літературі ми зверталися до напрацювань Ж. Бортнік та К. Лисової. Характеризуючи медичний дискурс у літературі, ми спиралися на працю С. Зонтаг «Хвороба як метафора». Також ми звернули увагу на праці української дослідниці Ю. Лисанець, В. Пустовіт, Л. Щітки. Крім цього, до уваги було взято сучасні інтерпретації прозових творів ХХ ст., зокрема, роботи Ю. Барабаша, Ю. Безхутрого, В. Василенка, В. Лукавенко, Р. Мовчан, І. Скляр та ін.

Методи дослідження. Роботу було виконано із застосуванням *культурно-історичного* методу для характеристики інституції санаторію поч. ХХ ст. й визначення його специфічних рис, а також для розуміння історичного контексту, який мав безпосередній вплив на значення образу санаторію в тексті. Під час аналізу текстів було залучено *інструментарій теорії лімінальності*: термінологію та принципи дослідження, які дозволили виокремити і схарактеризувати особливості санаторію як «межового» простору в текстах ХХ ст. Елементи компаративного аналізу, зокрема, *типологійний підхід* було використано для класифікації образів санаторію відповідно до їх семантики в художньому творі.

Наукова новизна магістерського дослідження полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві було осмислено феномен санаторійної прози ХХ ст. в контексті теорії лімінальності. Оскільки образ лімінального є мультимодальним конструктом, у роботі було звернуто увагу не лише на лімінальний простір санаторію, а й на лімінальний час та лімінальні стани, які переживають відвідувачі санаторію, що дає змогу всебічно розкрити значення топосу санаторію в художній канві тексту.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження поглиблюють уявлення про санаторійний дискурс української художньої прози ХХ ст. Крім цього, робота може стати підґрунтям для подальшого вивчення прозових творів, у яких наявні образи лімінального. Матеріали та висновки роботи можуть бути використані під час підготовки та проведення спецкурсів, відкритих лекцій тощо.

Апробація результатів дослідження. Окремі аспекти магістерського дослідження були представлені в доповідях, які було презентовано на ХХІХ студентсько-викладацькій конференції до «Днів науки» (Острог, 2024), а також на Міжнародному конкурсі студентських робіт на базі Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського.

Публікації. Основні положення дослідження викладено у двох публікаціях, які надруковані у збірнику «Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика» (у співавторстві з науковим керівником) та в збірнику «Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: «Соціогуманітарні науки»».

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел, який налічує 82 позиції. Загальний обсяг роботи – 81 сторінка, із них 70 сторінок – основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН САНАТОРІЮ ЯК ЛІМІНАЛЬНОЇ КАТЕГОРІЇ

1.1. Лімінальність як культурологічне та антропологічне поняття

На зламі ХХ–ХХІ ст. вивчення естетики межі, пограниччя, різноманітних перехідних станів набуває все більшої актуальності, стаючи об'єктом досліджень філософських, культурологічних, антропологічних, літературознавчих студій. Як зазначає К. Лисова, у центрі уваги «опиняються категорії, що так чи інакше характеризуються парадоксальністю, незвичністю, відхиленням від норми. Зокрема, категорії абсурдності, сюрреальності, неможливості, неприродності...» [38, с. 173]. Явище лімінальності в цьому контексті становить особливий науковий інтерес.

Уперше поняття «лімінальність» використав французький антрополог А. ван Геннеп. Зокрема, у своїй праці «Rites de Passage» (1909 р.) науковець схарактеризував обряди переходу, які супроводжують людину під час зміни місця проживання, стану чи соціального статусу (наприклад, обряди, пов'язані з укладанням шлюбу, народженням дитини, ініціацією тощо). А. ван Геннеп виокремив три основні фази будь-якого перехідного процесу: 1) прелімінальна фаза (сепарація, відчуження, відділення); 2) лімінальна фаза (власне перехід); 3) постлімінальна фаза (інкорпорація, об'єднання, приєднання) [73, с. 11]. У світлі концепції лімінальності важливим є розуміння трансформативної природи ритуалів, які неминуче проходить індивід або суспільство в ході свого розвитку. Відтак лімінальність – це етап невизначеності після втрати попереднього статусу й пошуку шляхів реалізації задля набуття нового. При чому людина набуває досвіду транзитності, непевності, маргінальності, акумулюються і виявляються її приховані ресурси і здібності.

В. Тернер, досліджуючи ритуали переходу та ритуальну символіку на прикладі африканських племен, розглядав їх як єдність стану прелімінальної, лімінальної та постлімінальної фаз. У своїх працях американських антрополог

наголошує на необхідності послуговуватися саме поняттям «стан»: «Це більш широке поняття, ніж «статус» чи «положення», і належить до будь-якого типу стабільних чи повторюваних факторів, які визнає культура» [79, с. 94]. У праці «The Ritual Process: Structure and Anti-Structure» В. Тернер уводить поняття «лімінальних персон» («порогових людей»). Їхні характеристики, на думку дослідника, завжди амбівалентні, адже людина, перебуваючи у власне лімінальній стадії переходу, уже втратила зв'язок зі своїм попереднім станом (статусом, місцем проживання), але ще не набула ознак нового: «Лімінальні істоти ні тут, ні там; вони перебувають між призначеними та впорядкованим законом позиціями, звичаєм, конвенцією та церемоніалом... їхні неоднозначні та невизначені атрибути виражаються великою різноманітністю символів у багатьох суспільствах, які ритуалізують соціальні та культурні переходи. Так, лімінальність часто порівнюють зі смертю, з перебуванням в утробі матері, невидимістю, темрявою...» [79, с. 95].

Спільними рисами лімінальних персон В. Тернер називає відсутність власності, статусу, майна, знаків розрізнення; носіння несекулярного одягу (можуть вдягати лахміття чи не мати одягу взагалі); безумовне підкорення наставникам чи закону. до лімінальних істот належать і міфологічні персонажі, зокрема, божества кордонів, порогів, межових територій, наділені здатністю існувати у двох природних світах (живому й мертвому) і до яких зверталися під час ритуалів переходу, ініціації [4, с. 30]. Такими істотами є Гермес, Геката, Харон у давньогрецькій міфології, Дволикий Янус, Меркурій, Портунус (бог ключів і дверей) у древніх римлян тощо.

Концепція «лімінальності», викладена в працях А. ван Геннепа та В. Тернера, згодом піддавалася критиці й доповнювалася. Так, наприклад, К. Белл, досліджуючи ритуал, наголошувала, що В. Тернер у своїх працях спирався на суто чоловічий досвід і сприйняття: «Схоже, існує інший набір символів, що використовуються в жіночих ініціаціях, оскільки молода дівчина майже ніколи не розлучається з селом і сім'єю... Замість символічної логіки

відокремлення-лімінальності-інкорпорації... символи
огородження-перетворення-сходження є більш доречними» [69, с. 56].

Індійсько-британський культуролог та літературознавець Г. Бгабга звертав увагу на аспекти лімінальності в контексті постколоніальних студій. Саме він уперше використав поняття «третього простору», акцентуючи на особливостях лімінального простору, де на межі двох культур відбувається їх перетин, переплетіння та утворення чогось інакшого [4, с. 37].

Звертається до поняття лімінальності й сучасний психолог Г. Абрамович. Так, у статті «Anthropology of Death» він розглядає смерть як «частину довгого, складного та навіть небезпечного процесу» [68, с. 870]. Цей процес має всі ознаки ритуалу переходу, коли «душі померлих людей мусять полишити свою соціальну роль у спільноті живих, увійти в невизначений «проміжний» стан і нарешті бути реінкорпорованими в новий статус на завершення «подорожі»» [68, с. 871]. Ритуали переходу у світ мертвих певною мірою асоціюються із медичним поняттям «термінальні стани», тобто стани, які безпосередньо передують смерті й кожен «має свої характерні риси, а разом вони складають стадії вмирання» [44, с. 5].

Серед українських науковців у контексті теорії літератури аналізує явище лімінальності М. Зубрицька. Спираючись на праці філософа М. Гайдеггера, дослідниця стверджує, що «межа як особливий простір творення значень стала потенційним джерелом для дослідження не лише ареалу пограниччя, а й феноменів трансгресії та переходу в літературно-теоретичній та культурологічній думці» [26, с. 4].

У контексті досліджень явища лімінальності варто виділити праці К. Лисової. Аналізуючи образи лімінального в сучасній англійській поезії, дослідниця подає власну типологію таких образів. На її думку, образність лімінального можна трактувати «як сукупність таких поетичних образів: лімінальна персона, лімінальний час, лімінальний простір та лімінальний стан» [36, с. 112]. Смисловими фокусами таких поетичних вербальних та

невербальних образів дослідниця називає межевість, невизначеність, дифузність, незвичність, аномальність [37, с. 65].

Заслуговують на увагу також напрацювання Ж. Бортнік, яка розглядає концепцію лімінальності в літературознавчій парадигмі та застосовує її під час аналізу сучасної української драматургії. Спираючись на дослідження в царині ритуалів переходу та лімінального стану, науковиця обґрунтовує та типологізує ключові поняття, засадничі для означеної концепції. Зокрема, продуктивним для нашого дослідження вважаємо актуалізацію понять «лімінальна фаза» («етап перебування культури, літератури, особистості автора та персонажа художнього твору в стані переходу поміж двома стабільними структурами з наявністю певних ознак попереднього і наступного етапів у тимчасовій невизначеності, у пошуку самоідентифікації» [4, с. 42]) та «лімінальний часопростір» («час і простір перебування суб'єкта у лімінальній фазі, межовий час та транзитний простір» [4, с. 43]).

Ж. Бортнік характеризує лімінальний хронотоп у художньому тексті, уживаючи філософське поняття «гетеротопія». Найбільш поширеними гетеротопіями в українському культурному тексті дослідниця називає музей, архів, бібліотеку, в'язницю, лікарню тощо, тобто «інші простори», які, за М. Фуко, завжди демонструють певну систему відкритості та закритості, яка водночас як ізолює, так і робить їх проникними [72]. На відміну від загального терміну «топос» гетеротопія є авторським втіленням місць «з дивними, нелогічними, трансгресивними внутрішніми законами, коли простір, який може не вважатися гетеротопією, стає авторською суб'єктивною гетеротопією» [72].

М. Фуко наголошує, що не існує суспільства, яке б не створювало гетеротопій. Французький філософ виділяє два види гетеротопій – *гетеротопії кризи* (сакральні або заборонені місця для осіб, які, за уявленнями суспільства, перебувають у кризовому стані, – підлітків, жінок під час менструації, вагітних, літніх людей) та *гетеротопії девіації* (місця, де перебувають люди, чия поведінка є девіантною щодо загальноприйнятих суспільних норм). До

гетеротопій девіації М. Фуко зараховує в'язниці, будинки відпочинку, психіатричні лікарні тощо [72].

За М. Фуко, гетеротопія завжди виконує певні функції щодо навколишнього простору, і функції ці можуть бути абсолютно полярними. Гетеротопія або створює ілюзорний простір, який розкриває «усі сфери людського життя як ще більш ілюзорні» [72], або ж, навпаки, конструює *інший* простір, більш справжній і досконалий – «такий же ретельно прописаний, так само добре влаштований, як наш безладний, невпорядкований і переплутаний» [72].

М. Дехаан і Л. де Каутер, заглиблюючись у вивчення гетеротопій, важливими їх рисами називають: «здатність виконувати функцію посередництва (між живими і мертвими на кладовищі, здоровими і хворими в лікарні, святими і смертними у храмі тощо); бути простором гри (гра як правила, ритуал перетину кордонів гетеротопії); бути політичним чи економічним прихистком; виконувати роль експериментального ландшафту» [70, с. 94–97]. Ці ознаки притаманні й художньому простору санаторію, як специфічному обмеженому простору із власними, часто абсурдними правилами перебування та трансформативним впливом на всіх, хто в ньому опиняється.

Отже, явище лімінальності є філософською категорією, яка позначає межові стани суспільства чи окремого індивіда на етапі переходу від однієї статичної структури до іншої. Розуміння концепції лімінальності дозволяє глибше осмислити специфіку існування пограничних, транзитних просторів, перебування в яких підпорядковується нелогічним, часто абсурдним внутрішнім законам і стає причиною трансформацій для всіх, хто в них опиняється. У нашому дослідженні ми будемо звертатися до поняття лімінальності, аналізуючи особливості зображення санаторійного простору в українській прозі ХХ ст.

1.2. Специфіка лімінального простору санаторію

Як і будь-який лімінальний простір, який за К. Лисовою, «не можна охарактеризувати певними соціально-територіальними, суто соціальними, культурними, політичними, гендерними, національними та іншими особливостями» [35, с. 71], топос санаторію має розмиті функціональні контури, як у художніх текстах, так і поза ними.

Санаторії (від лат. *sānāre* – зцілювати, оздоровлювати) – спеціалізовані заклади для лікування широкого спектра захворювань, нерідко розташовані у місцевостях з оздоровчим кліматом (сільські, гірські, приморські території). Відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України «Про затвердження Загального положення про санаторно-курортний заклад» санаторії відносять до «...закладів охорони здоров'я, що забезпечують надання громадянам послуг лікувального, профілактичного та реабілітаційного характеру з використанням природних лікувальних ресурсів...» [52].

Основний етап розвитку санаторіїв припав на кінець XIX ст. і був серед іншого спрямований на зцілення або полегшення стану хворих на туберкульоз. Німецький лікар Г. Бремер запропонував санаторне лікування, яке включало не просто перебування хворого в ізольованому місці, а й фізичну активність, наприклад, гірські прогулянки та обливання гірською водою. Туберкульозні санаторії стали важливим методом лікування в багатьох країнах у XX ст., і багато міських лікарень мали палати просто неба, які використовувалися в якості санаторіїв [58, с. 7].

Ю. Ярославська, роблячи короткий екскурс в історію санаторно-курортних закладів, зазначає, що перші лікувально-профілактичні заклади на території України з'явилися у другій половині XVIII – поч. XIX ст., а 1917 р. в Україні вже діяв 21 приватний санаторій. Після приходу радянської влади кількість закладів санаторно-курортного типу поступово зростала й 1971 р. становила вже 451 [67, с. 9]. Розташовувалися заклади переважно на півдні

України та в Криму. Також була можливість поїхати на лікування в інші регіони. Так, скажімо, популярним курортним містом того часу було Сочі.

Що ж до хвороб, які лікували в санаторіях ХХ ст., можна навести таку статистику: близько 45% відсотків санаторіїв спеціалізувалися на лікуванні туберкульозу, 20% – на лікуванні хвороб серця та близько 10% – на лікуванні захворювань нервової системи [67, с. 9]. Власне, із захворюваннями нервової системи нерозривно асоціюються захворювання психічні. Недарма Н. Зборовська зазначала, що в «психоісторії української літератури... невротична порубіжна (модерністська) позиція поступово переходить у психотичну (постмодерністську)» [22, с. 214]. Тому локус санаторію певною мірою може асоціюватися з лікарнею для душевнохворих.

За радянських часів функціонування санаторіїв мало свою специфіку: курортно-оздоровчі заклади надавали послуги короткочасного комплексного відпочинку для членів профспілок та партійних організацій. Усі курорти належали державі, і потрапити на базу відпочинку можна було за «путівками», які видавалися працівникам державних підприємств на час відпустки.

Л. Гальків, розглядаючи санаторії з погляду економіко-туристичного, основними ознаками санаторію називає націленість на забезпечення як лікування, так і відпочинку населення [10, с. 19], тобто вже бачимо натяк на амбівалентну природу санаторного закладу.

Це виразно спостерігаємо в прозових творах ХХ ст. Скажімо, дім відпочинку, у якому перебувала Улянка – головна героїня «Селянської санаторії» О. Звичайної, був націлений на зміцнення імунітету пацієнтів після перенесених сухот, а курорт у Надмор'ї, де опинилися герої роману П. Загребельного «Диво», – на відновлення духовних сил персонажів. Дещо суперечливу ситуацію маємо в «Повісті про санаторійну зону». З одного боку, санаторію М. Хвильового притаманні всі ознаки лікувального закладу (відповідний персонал, до якого входять лікарі й медсестри, чіткий режим, історії хвороб, заведені на кожного пацієнта), а з іншого, метранпаж Карно

приїздить до санаторійної зони без направлення з губздраву, щоб просто «подихати свіжим повітрям».

Крім цього, Л. Гальків до специфічних ознак санаторію включає ще **приналежність закладу як до сфери медицини, так і до сфери туризму** [10, с. 19]. Це теж бачимо в прозі ХХ ст., зокрема, у згадуваних уже «Повісті про санаторійну зону» М. Хвильового та «Селянській санаторії» О. Звичайної.

Беручи до уваги ознаки економічні, виділимо також специфічні ознаки санаторію як елементу художнього простору. Зазвичай санаторій характеризується **віддаленістю або ж відділеністю від інших локусів**. Наприклад, санаторійна зона в повісті М. Хвильового є своєрідним центром гротескного світу, у якому лише подеколи згадуються інші локації (експериментальна ферма, бойня, майже недосяжне місто), чи санаторій на морському узбережжі з його новели «Арабески», куди навіть не доходила залізниця. Санаторій, де поселили радянських письменників у романі У. Самчука «Темнота», хоча й був розташований неподалік українського села, також мав своєрідну межу – тин, яка відділяла його від світу, у якому панував голод. А щоб дістатися до санаторію для льотчиків у романі П. Загребельного «Попіл снів» майорові Чуйку необхідно було пройти через ліс.

Другою ознакою можна назвати **обмеженість кола людей**, котрі перебувають у закладі, і кожному в цьому колі виділена своя роль. Порушення звичного режиму призводить до загального занепокоєння й руху. Згадаймо лише, який ажіотаж викликала поява метранпажа Карно в «усталеному» колективі санаторійної зони. Часто входження до санаторійного простору супроводжується певними ритуалами (представлення мешканцям і персоналу, «обростання» знайомствами тощо).

Із цими двома ознаками тісно пов'язана **замкнутість санаторійного простору**, неможливість так просто покинути або проникнути в його межі. Наприклад, у повісті М. Хвильового територію санаторію охороняють стрільці. А в новелі «Бараки, що за містом» цього ж автора чи в оповіданні «В епідемічному бараці» В. Підмогильного єдиним виходом із так званих

«медичних закладів» є смерть. Як зазначає Тамара Гундорова, «санаторій насправді вже сприймається як «інше місце», принципово не схоже на родинне домашнє життя» [14, с. 38]. Оскільки простір санаторію є відносно закритим, нерідко причиною перебування в ньому ставало бажання знайти політичний, економічний чи психологічний прихисток.

Беручи до уваги попередні ознаки (просторова віддаленість від інших топосів, існування внутрішніх законів, наявність ритуалів «входу» й «виходу»), простір санаторію ставав місцем для авторських експериментів, спостереження за персонажами, які опинялися в ньому, і набував ознак лімінальності, «межовості», транзитності.

Отже, санаторій як лімінальний простір має низку специфічних ознак, серед яких: географічна віддаленість від інших топосів, умовно обмежене коло людей, які перебувають у ньому, здатність виконувати роль посередництва між життям і смертю, наявність ритуалів «входу» і «виходу» тощо. Цей «межовий» простір стає пристанищем для людей у «межовому» стані (хвороба, бажання втекти, сховатися від минулого й розпочати щось нове), що робить його полем для авторських експериментів у художньому тексті. Під час подальшого аналізу прозових творів ХХ ст. ми зважатимемо на всі вищезазначені аспекти.

1.3. Дискурс хвороби в художній прозі у світлі сучасного літературознавства

Хоча медицина й література, на перший погляд, є зовсім неспорідненими царинами людської діяльності, вони мають спільний «фундамент». Основою обох галузей можна назвати процес діагностики. Медицина досліджує патологічні стани людського тіла, література ж звертає увагу на «хвороби» людської душі. У зв'язку з цим у сучасному літературознавстві спостерігаємо посилення уваги до медичного дискурсу в художній прозі.

Осмислення дискурсу хвороби в літературі неможливе без звертання до праці американської науковиці С. Зонтаг. В есеї «Хвороба як метафора» вона простежила еволюцію двох найбільш містифікованих хвороб у сприйнятті людства – туберкульозу та раку. Ці захворювання, будучи тривалий час невиліковними, незмінно асоціювалися зі смертю, обростали евфемізмами й міфами.

Туберкульоз – найзагадковіша хвороба XIX–XX ст. – за майже двохсотлітню історію зазнавав романтизації, ставав естетичним та модним, вважаючись хворобою чуттєвих натур та митців. Смерть від туберкульозу була навіть омріяною і престижною в епоху романтизму, адже «ставлення до смерті передбачає створення людей в однині, яких хвороба робить ще цікавішими» [25, с. 30].

У XX ст., після глибокого розуміння природи захворювання й вдосконалення методів лікування, «репелентом, несамовитою хворобою, яку перетворили на виразника надзвичайної чуттєвості, рушія «духовних» почуттів і критичного невдоволення, стає божевілля» [25, с. 34]. С. Зонтаг наголошує на подібності у сприйнятті обох недугів, які відображають «сучасний престиж ірраціональної... поведінки» й вимагають своєрідної ізоляції у спеціальному закладі – «подвійному світі з особливими правилами» [25, с. 34].

У вітчизняному літературознавстві найбільш ґрунтовно цю тему висвітлено в працях Ю. Лисанець, яка досліджує дискурс хвороби в американській прозі XIX–XX ст. Також на увагу заслуговують напрацювання В. Василенка, В. Пустовіт, Л. Щітки. Частково цієї теми у своїй праці «Код української літератури» торкається Н. Зборовська. Загалом усі хвороби, до мотиву яких звертаються письменники у своїх творах, можна поділити на дві умовні групи – захворювання тілесні й захворювання ментальні.

Ю. Лисанець, досліджуючи твори, де персонажі мають бороти тілесні недуги, називає хворобу глибоко екзистенційним, межовим станом, «у якому людина з особливою гостротою усвідомлює свою вразливість, скороминущість і скінченність» [34, с. 116]. Науковиця визначає тілесну хворобу як метафору

внутрішнього світу персонажів, а їхнє ставлення до недуги (байдужість, романтизація, сприйняття її за «інструмент божественного гніву» тощо) як засіб розкрити ідейно-художній зміст твору [34, с. 116].

В. Пустовіт, розглядаючи медичний дискурс художньої літератури, включає до нього не лише тексти, у яких згадано певні хвороби, а й творчість письменників, котрі мали медичний фах, їхні мемуари, листування тощо [53].

Крім тілесних недугів, на початку ХХ ст. зростає інтерес письменників до розкриття теми захворювань ментальних, що групуються під «парасольковим» визначенням «божевілля». Л. Щітка зауважує, що «неврози, божевілля, істерія стають предметом обговорення не лишень спеціалізованих видань психіатрів, але перетворюються на один із центральних образів як художньої літератури, так і літературно-критичних праць» [66, с. 71]. В. Василенко пояснює такий інтерес впливом суспільно-політичних чинників поч. ХХ ст.: «... його джерела криються в самій природі тоталітарної держави — у суспільних розривах і розломах, ідеологічних і соціальних кризах, досвіді державного терору й насильства» [6, с. 58].

К. Лисова хоча й не торкається безпосередньо теми хвороби у своїх розвідках, однак зазначає, що досвід перенесених недугів належить до «ситуацій унікального досвіду, для яких характерно найбільш інтенсивне переживання життя, що докорінно змінює суб'єкта» [38, с. 178], а сама хвороба має ознаки лімінального стану.

На початку ХХ ст. до хвороби як теми й сюжету зверталось багато українських письменників, серед яких М. Хвильовий, В. Підмогильний, Є. Плужник, О. Звичайна, причому недуги – тілесні й духовні – у їхніх текстах є як місткими метафорами, так і засобом осягнення не менш хворобливої дійсності.

Одним із перших мотив хвороби використав В. Підмогильний у своєму оповіданні «**В епідемічному бараці**» (1926). Назву захворювання, на яке страждають пацієнти закладу, у творі не згадано. Автор описує лише звичайні лікарняні будні: ранковий обхід, найпростіші маніпуляції на кшталт

вимірювання температури чи впорскування ін'єкцій, денні й нічні чергування. Одноманітний розпорядок дня обрид навіть працівникам закладу, і вони прагнуть якнайскоріше виконати надокучливі обов'язки й розпрощатися хоча б на певний час із приміщенням «лікарні». Через неприховано байдуже ставлення персонажів до хвороби біль, страждання й навіть смерть пацієнтів епідемічного бараку стають лише сірим тлом, на якому розгортається нове життя.

У романі Є. Плужника «Недуга» (1928) хвороба головного персонажа Івана Семеновича Орловця сприймається зовсім інакше. Тут уже лікар ставить пацієнту чіткий діагноз – *перевтома*.

Узагалі, мотив утоми рефреном звучить упродовж усього тексту. Так ідентифікує свій стан сам Орловець і так визначає його оточення головного персонажа («Іван Семенович відхилився на спинку крісла й з полегкістю зітхнув на повні груди. Чув, ніби спадає йому з плечей страшенна вага й теплом невимовної *втоми* обгортає все тіло» [50, с. 69], «Справді, що ж сталося з ним, що вже й інші звертають на нього увагу?.. Ну, можливо, що став він нервовіший, як був раніше, *перевтомився* трохи» [50, с. 70]). З огляду на це цілком природною видається настанова лікаря перепочити, перерватися, змінити обстановку. Саме ця порада, що перетворюється в нав'язливе прагнення Івана Семеновича, і стає каталізатором глибоких внутрішніх змін персонажа.

Дискурс хвороби в художній прозі ХХ ст. неможливо уявити без огляду творчості М. Хвильового. У його новелі «**Бараки, що за містом**» (1923) описано події 1918 року, коли до закладу, що мав би виконувати роль лікарні, щодня вагонами привозять поранених. Звісно, травми не є хворобою в буквальному сенсі цього слова, але вони є патологічним станом людського тіла, який потребує медичної допомоги.

Частково мотив хвороби використано в новелі «**Арабески**» (1927). Згадки про конкретний недуг у тексті відсутні: під час опису закинутого курорту лише сказано про певну кількість хворих, «халатників», що лікуються в далекому провінційному місті. Але в лекції про душу, яку організував головний лікар, аби

заспокоїти пацієнтів, незадоволених гнилою рибою в раціоні, можна побачити недвозначний натяк на хворобу цілого суспільства – відсутність душі.

Центральним для дискурсу хвороби в літературі ХХ ст. можна вважати **«Повість про санаторійну зону»** М. Хвильового (1924). Істерія, манія переслідування, нав'язливі думки про суїцид – такі діагнози ставить автор своїм персонажам. На перший погляд, це хвороби глибоко внутрішні. Але кожне захворювання в «Повісті про санаторійну зону» має причини зовнішні. Наприклад, витоки істерії анарха слід шукати в його анархічному минулому, коли він брав участь у національно-визвольних змаганнях 1917–1921 рр. під чорним прапором отамана Махна, а манію шпигувати в Майї – у її колишній співпраці з чекістами. Суїцидальні нахили Хлоні зумовлені суперечністю між мрією юнака побачити прихід Леніна через 500 літ і неможливістю її здійснити в реальній дійсності. Не можна назвати цілком здоровою і представницю медичного персоналу – сестру Катрю. Її неспокійне, майже нав'язливе прагнення збагнути, «де починається вільний геній царя природи й кінчається крамар, світовий чортик» [63, с. 505], нездатність довго лишатися на одному місці є тими першими симптомами, що сигналізують про можливий розвиток різноманітних невротичних станів у героїні.

Хворобливі стани персонажів у «Повісті про санаторійну зону» стають засобом осягнення дійсності, тією призмою, крізь яку герої сприймають реальність, і способом комунікації з нею. Саме з цим пов'язані сумніви анарха щодо реальності метранпажа Карно чи прагнення Майї знайти на анарха компромат. Але тоталітарна система, що вже встигла запанувати навколо, не визнає спроб персонажів знайти своє місце в новій реальності, ставлячи на них тавро «зайвих людей». За словами С. Павличко, М. Хвильовий у своїй повісті «здійснює власний психологічний аналіз епохи та свого героя, дійшовши невтішного висновку: обоє невиліковні» [45, с. 272].

У повісті емігрантки О. Звичайної **«Селянська санаторія»** хворобою, на профілактику якої націлений дім відпочинку у Криму, є туберкульоз. Більшість мешканців будинку умовно здорові й отримали путівку до Криму, щоб зміцнити

імунітет і відпочити, проте в закладі є кімната, відведена для лікування найтяжчих пацієнтів. Сюди й потрапляє головна героїня Улянка, мати якої продала останні коштовності, аби врятувати доньку від прогресуючого запалення легень.

Можливість вирватися із гнітючої атмосфери міста, охопленого голодом, де прямісінько під вітриною «Торгсіну» помирають знесилені селяни, відкриває Улянці друге дихання й дає шанс подолати хворобу. Уже за місяць перебування в Ялті лікар Підгаєцький відзначає неабиякий прогрес своєї пацієнтки, а сама дівчина, сповнена життєвої енергії, заявляє: «...я певна в тому, що сонце світить саме для мене» [23, с. 59].

Поступово ідейний центр повісті переміщується на постать ще однієї пацієнтки закладу Ольги Петрівни – комуністки, члена партії з 1917 року. Але їй м'який клімат Криму й піклування лікаря Підгаєцького не допомагають подолати хворобу, яку сама жінка розглядає як розплату за хибно обраний шлях радянської пропаганди.

У повісті П. Загребельного «**Попіл снів**» (1995) конкретної хвороби не названо, але феноменальні здібності майора Чуйка в уявленні людей, які про них дізнаються, одразу сприймаються як патологія. Скажімо, Оксана Винокур, слухаючи розповідь доктора Алі про силу її підопічного, цікавиться: «Тоді цей Чуйко не злочинець, а просто нещасна, хвора людина?» [21, с. 47]. Тобто будь-яке відхилення від норми одразу ж викликає асоціацію із захворюванням і вимагає негайного «приведення до норми».

Різні хвороби, згадувані у творах письменників ХХ ст., неминуче потребували лікування – фізичного або ж духовного, що й зумовило появу в текстах цього періоду великої кількості локусів, які позначали чітко відведені місця для оздоровлення чи лікування. Це могли бути як згадки про далекі сонячні курорти, так і описи «замкнутого, ізольованого простору... що стає уособленням тоталітарної держави, перетвореної у в'язницю для всіх, і водночас внутрішнього світу людини, гнаної та самотньої» [6, с. 61].

Отже, дискурс хвороби в літературі, зокрема в українській прозі ХХ ст. є надзвичайно різноманітним і представлений творчістю М. Хвильового, В. Підмогильного, Є. Плужника, О. Звичайної, П. Загребельного. У своїх текстах письменники описують тілесні й духовні недуги людства. Хвороби у прозі ХХ ст. можуть бути як місткими метафорами, так і засобом осягнення дійсності. Оскільки кожен недуг потребує медичного нагляду й допомоги, письменники цього періоду часто звертаються до образу спеціально відведеного місця лікування, що стає важливим елементом простору художнього тексту.

1.4. Осмислення концепту «смерть» у філософських та літературознавчих студіях у світлі лімінальності

Зміни, пов'язані із соціально-історичними чинниками ХХ ст. (світові війни, розпад імперій і утворення тоталітарних держав, епідемії, голод в Україні), стали поштовхом до переосмислення багатьох явищ у царині культури й філософії. Тема смерті, посідаючи вагоме місце в культурному просторі людства, не могла залишитися повз увагою великої кількості філософів, антропологів і літературознавців, стаючи предметом численних дискусій і наукових розвідок. Як стверджує Е. Рудинеско, думка про таємничий розрив між тиранією смерті та її неможливою трансгресією – «один із найплодотворніших моментів... повоєнної філософії» [54, с. 46].

Роль «теоретика потягу до смерті» [54, с. 46] ХХ ст. належить французькому мислителю М. Фуко. В одній зі своїх найбільш провокативних книг «Народження клініки» філософ звертається до постаті відомого хірурга К. Біша, який під час революційних подій проводив розтини трупів, формуючи таким чином кардинально іншу концепцію відносин між життям і смертю. У праці М. Фуко ставить під сумнів «привілей Бога» розпоряджатися людським життям та смертю. Доводячи, що життя є ніщо інше, як взаємодія функцій, що

чинять спротив смерті людей і тварин, філософ приходиться до висновку, що смерть перестає бути в «божественній компетенції» і перехід від життя до смерті відбувається через подвійний фізіологічний та патологічний процес, притаманний усім живим істотам. За твердженням французького мислителя, смерть є вписаною в саму історію життя. Таким чином, являючи собою явище поступової деградації чи поступового згасання, смерть людини починається вже від її народження й супроводжує її упродовж всього періоду існування до останньої хвили [54, с. 45].

Ж. Дильоз, відгукуючись про філософську працю М. Фуко, зауважував: «Коли Фуко аналізує тези Біша, його тон ясно показує, що йдеться про зовсім інші речі, ніж звичайний епістемологічний аналіз. Йдеться радше про розуміння суті смерті, і можна знайти чимало людей, смерть яких відповідала б їх уявленням про кінець життя такою ж мірою, як у Фуко. Цю велич життя, яка є його властивою рисою, Фуко завжди розумів і переживав як численну смерть, подібно до Біша» [71, с. 102]. Хоча й був звинувачуваний в антигуманізмі, М. Фуко, за визначенням Е. Рудинеску, належав до тих філософів, які «об'єдналися для того, щоб виступити проти смерті» [54, с. 47].

У численних працях («Дар смерті», «Апорії», «Кожен раз – єдиний, кінець світу») осмислює феномен смерті Ж. Деріда, прагнучи за допомогою деконструкції відшукати те, що не можна охопити поверховим поглядом. Як писала у спогадах про філософа Е. Рудинеску, «він не вдавався до збирання слів, що позначають смерть: “загинути”, “відійти”, “піти з життя”, “скінчитися”... Він не став наводити останні приклади приречених на смерть, ані останні слова, знайдені живими для смерті в її очікуванні» [54, с. 192]. Водночас у його працях наявні поняття, «що слугують методологічними засобами її розкриття» [51, с. 475]: «секрет», «тайна», «смерть Іншого».

Саме в контексті міркувань про «смерть Іншого» Ж. Деріда осмислює взаємозв'язок смерті і дружби, вплив смерті окремого індивіда на його оточення. Будучи останнім із покоління «бунтівних філософів» і змушений зіткнутися зі смертю багатьох близьких людей, у своїй книзі «Кожен раз –

єдиний, кінець світу» мислитель писав: «Мати друга, дивитися на нього, дивитися йому в очі, цінувати його дружбу, це означає знати твердо і невідворотно (і з часом це знання стає все невідступнішим, таким, що про нього неможливо забути), що один з нас повинен зіштовхнутися зі смертю іншого. Один з нас – і кожен говорить це собі – один з нас двох, настане такий день, не побачить іншого» (Цит. за [54, с. 191]).

Сучасний британський антрополог Б. Сімсон у своїй праці також розглядає смерть з погляду її впливу на інших. У своїй статті він зазначає, що «до певного моменту люди можуть усвідомлювати власну смерть» [80]. Прикладом цього слугують ідіоми, які спонукають замислитися про наближення власної смерті і її причини. Наприклад, у буддистів Шрі-Ланки існує практика «уважності до смерті», яка спрямована на «остаточне звільнення» й відсторонення від суспільства. Але після відходу людини «основна увага приділяється не стільки проблемі, яку смерть створює для вмираючих і померлих, а радше на проблемі, яку смерть створює для тих, хто залишився після неї» [80]. Проблема охоплює широкі родинні та культурні зв'язки, бюрократичну систему держави, активуючи таким чином розгалужену мережу соціальних структур.

Аналізуючи уявлення про смерть в контексті міфологічних вірувань, Б. Сімсон стверджує, що «зустрічі з привидами, духами та предками – все це свідчить про те, що мертві мають вплив і можливість впливати на світ живих» [80]. Це зумовлює існування великої кількості обрядів і ритуалів, пов'язаних із провадженням людини до іншого виміру. Варто зазначити, що антрополог робить акцент здебільшого на тілесному вимірі «ритуалів переходу», передбачаючи, що «тіло, живі та душі померлих перебувають у неоднозначних і небезпечних стосунках» [80] і зникнення матеріального об'єкта (тіла померлого) полегшує його інкорпорацію до світу мертвих. У своєму дослідженні Б. Сімсон апелює до праці Р. Герца «Смерть і права рука», який метою поховальних обрядів називає «змусити матеріальний об'єкт або живу істоту перейти з цього світу в інший; щоб звільнити або створити душу, він

повинен бути знищений» [75, с. 46], адже «коли видимий об'єкт зникає, він реконструюється в потойбічному світі, трансформуючись більшою чи меншою мірою» [75, с. 46]. Таким чином ідеї дослідників суголосні концепції «обрядів переходу» А. ван Геннепа та В. Тернера.

Цікавим є те, що Б. Сімсон торкається проблеми посмертного донорства. На його думку, «смерть ініціює потужні емоції та почуття, викликаючи переорієнтацію стосунків і прив'язаностей... коли порушується питання про безсмертя» [80]. У цьому контексті учений розглядає можливість використання «посмертного» тіла для задоволення біомедичних потреб як можливість трансформації і «посмертної» присутності людини в цьому світі, яку трактує як шлях до «нового безсмертя». У такому випадку смерть є «подією, яка має значення початку, оновлення та відродження» [81].

Польська дослідниця А. Любашевська, роздумуючи про причини актуалізації теми смерті в літературі модернізму, пов'язує таку увагу до танатологічних мотивів з екзистенційною проблемою доби – ідеєю смерті Бога. Варто зазначити, що дослідниця вказує на тісний зв'язок досвіду смерті із досвідом лімінальності: «Шукаючи великих літературних тем, у яких особливо чітко можна було б спостерегти формування образу цінності, треба ствердити, що до таких належать межові ситуації, а особливо досвід межі» [77, с. 12].

В українському науковому просторі теоретичне осмислення феномену смерті представлено в науковій розвідці С. Повтореві. Розглядаючи смерть як методологічний конструкт постмодерністської філософії і художньої літератури, науковиця стверджує, що поняття смерті можна трактувати як одне із ядер концептуальних побудов, навколо якого «концентрується ряд інших традиційних і нетрадиційних філософських понять» [51, с. 481], що дозволяє «відкрити нові аспекти суб'єктивності людини, її стосунків з іншими людьми і суспільством» [с. 481].

Художню танатологію творчості українських авторів досліджено в окремих статтях А. Демченко [17], Н. Тендітна та Є. Криворучко [61]. Танатологічні мотиви в літературі можуть як обмежуватися зображенням

тілесного, коли смерть є «потворним явищем, зображеним із усіма відразливими натуралістичними подробицями» [61, с. 246], так і розвиватися до «національно детермінованих уявлень про цінність людського життя, які з огляду на трагічні події в Україні переходять у площину апокаліптичних візій» [17, с. 166–167].

Отже, внаслідок численних соціополітичних змін концепт смерті у ХХ ст. став предметом філософського переосмислення. Будучи одним із центральних концептуальних ядер у полі людської культури, смерть могла трактуватися як іманентна властивість, закладена в людській природі, як досвід, із яким зіткається оточення померлої людини, як трансформація і шанс на переродження й відновлення. Чимало дослідників акцентують увагу на подібності досвіду смерті до досвіду перехідності.

Основи теорії лімінальності доречно застосовувати під час аналізу літературних творів, які звертаються до зображення категорій межового, порогового, маргінального. Лімінальний досвід нездужання стає тим чинником, який змушує людину, усвідомлюючи нетривкість свого існування, переосмислювати засади буття у світі, виявляючи тіньові сторони власного «Я», що робить мотив хвороби цікавим для авторських експериментів. Явище смерті, яке на підсвідомому рівні осмислює індивід, що переживає досвід хвороби, є особливою формою трансгресії, тому художня танатологія тісно переплітається з теорією лімінальності.

РОЗДІЛ 2. САНАТОРІЙ-КУРОРТ. ТРАНСФОРМАТИВНИЙ ЧИННИК РЕКРЕАЦІЙНОЇ ТЕРИТОРІЇ

2.1. Транзитний простір як каталізатор зламу у свідомості персонажів

Проза ХХ ст., звертаючи увагу не лише на буття людини в суспільстві, а й на її «буття в собі», використовує різноманітні засоби відображення внутрішнього стану персонажів. Одним із таких засобів є створення відповідного середовища дії. Вдумлива інтерпретація літературного твору передбачає аналіз розмаїття та художню функцію топосів. «Стиснуті чи розтягнені, замкнені чи відкриті», вони, на думку Р. Мариняк, «підпорядковані одній авторській ідеї та уніфікованому надтекстовому хронотопу» [40, с. 52]. Художній простір відіграє ключову роль у розкритті ідей твору, стаючи своєрідним «дзеркалом» внутрішнього стану персонажів або будучи протиставленим йому.

Лімінальні простори – пограниччя або ж маргінальні зони людського існування – накладають свій відбиток на героїв, які вимушено чи добровільно опиняються в них. Під час перебування у транзитних просторах, де немає сталого оточення й навколо постійно змінюються людські голоси, пейзажі, погляди, внутрішні зміни персонажів відбуваються особливо швидко. Цьому сприяє як постійна атмосфера руху, так і усвідомлення того, що в оточенні «вічних незнайомців», якими є пасажери на вокзалах чи попутники на станціях, можна показати своє, ретельно приховуване від близьких внутрішнє «я». Часто транзитні простори змушують персонажів розкривати внутрішні суперечності, дають поштовх до роздумів і життєвих змін. Враховуючи особливості функціонування, курорти та будинки відпочинку також можна зараховувати до прикладів транзитних просторів.

Показовим прикладом зображення санаторію як місця відпочинку є «Повість без назви» В. Підмогильного. Головний герой твору – двадцятидев'ятирічний Андрій Городовський – надзвичайно активна, діяльнісна людина, котра кілька разів за життя змінила свої доміанти. Бажаючи стати

інженером, він вступає до інституту, але згодом розуміє, що ця професія не «може задовольнити його цілком» і праця над дипломною роботою стає для нього «тільки інерцією, ще більше розрахунком, позбавленим того внутрішнього запалу, який мобілізує всю людину до кінця» [47, с. 60]. Після цього Андрій перекваліфіковується на журналіста центральної преси Харкова. Але й ця професія не здатна задовольнити його. Як стверджує В. Агеєва, «герой повісти чувається людиною без пристанища, незакоріненою, змученою і спустошеною нестерпними випробуваннями» [1, с. 30], тобто набуває ознак лімінальної персони.

Його нариси про робітниче життя мають неабиякий успіх, та схильний до постійного самоаналізу Андрій усвідомлює, що журналістська праця є лише сходинкою до його нової мрії, засобом, котрий забезпечить його матеріально на тривалий час, «щоб мати змогу цілковито й спокійно віддатись написанню великої, надзвичайно важливої для нього речі, в якій він щиро вбачав усю рацію свого дотеперішнього існування» [47, с. 13]. Розпочати працю над майбутнім творінням Городовський планував у будинку відпочинку в Сочі, куди мав поїхати за путівкою. Як слушно зазначає І. Скляр, на цьому етапі персонаж є людиною «зовнішнього світу», якій «притаманний упорядкований лад життя (навчання, унормовані статеві стосунки, зобов'язання перед редакцією, матеріальна забезпеченість)» [59, с. 136].

Усі плани Городовського руйнує випадкова зустріч із невідомою жінкою на трамвайній зупинці в Києві, куди журналіст приїхав на один день, аби вирішити питання щодо виходу своєї книги. Здавалося, це був «... побіжний дотик вогню. Крапля окропу. Укус комашини, що не містить у собі запальної отрути» [47, с. 23], але відтоді головний герой утратив спокій, і, відкинувши всі плани, розпочинає пошуки незнайомки, сподіваючись лише на волю випадку. І. Скляр саме цю подію визначає як початок трансформації персонажа, «у підсумку якої він переоцінює свої життєві ідеали й принципи, приділяючи велику увагу власному «внутрішньому» єству» [59, с. 137]. Трансформація головного персонажа відбувається всередині нього й уже не потребує зміни

оточення, тож далекий санаторій у Сочі стає ще однією з відкинутих домінант у житті Андрія Городовського.

На думку В. Агеєвої, попри те, що В. Підмогильний зображує соціокультурне тло лише пунктирно (у 1930 р. діяла вже досить жорстка цензура), «окремі штрихи дають змогу побачити атомізоване суспільство, в якому обірвано чи не всі узвичасні зв'язки між людьми», а «часопростір «Повісти без назви» нагадує санаторійну зону в однойменному творі Миколи Хвильового» [1, с. 31], де герої, не маючи змоги побачити себе і свою роль у соціумі, шукають різні способи взаємодіяти з навколишнім абсурдом (наприклад, фізик Пащенко знаходить сенс існування у знайденій коробочці з гашишем, а коли вона закінчується, готовий вдатися до самогубства). У цьому контексті простір санаторію можна розглядати як пристанище для лімінальної персони, яка відчуває, що втратила зв'язок із зовнішнім світом і прагне віднайти рацію свого існування.

Варто зазначити, що в «Повісті без назви» наявні натяки на «обряди переходу», описані в працях А. ван Геннепа та В. Тернера. Це, зокрема, «ритуали прощання» з попереднім етапом життя (запропонована коханкою Городовського прощальна вечеря чи проводження на вокзалі), що також дозволяє розглядати курорт у Сочі як лімінальний простір.

Шлях персонажа «всередину себе» репрезентує і роман Є. Плужника «Недуга». Із головним героєм Іваном Семеновичем Орловцем реципієнт знайомиться у фое театру. Там, «серед... цих пишнотілих самиць з низькими чолами над густо підведеними очима, цих задишливих, брезклих чоловіків з персями на пухких неробочих пальцях» [50, с. 29], керівник заводу й людина, цілком віддана зовнішнім клопотам, відчувається незатишно й некомфортно; його опановує відчуття «окремішности й злої ворожости до всіх навкруги» [50, с. 29]. Осередок мистецтва є для нього атрибутом міщанства й бездуховності.

Але все змінилося після того, як Іван Семенович побачив на сцені Ірину Завадську – відому оперну співачку і, як виявилось, його давню знайому: «Завадська? Ні, такої він ніколи не знав. Але ж когось, дуже на неї схожу, знав! І

недавно, зовеш недавно. Тільки де, де це могло бути? А може, він помиляється?.. Адже це часто буває... Та ні, бо й голос цей він чув... І ці рухи... І стегнами вона так поводить, як і тоді...» [50, с. 34].

Несподівана пристрасть до вільної, емансипованої жінки, яка дозволяє собі жити, не зважаючи на суспільні норми, виявила обмеженість життя самого Івана Семеновича – як зовнішнього, так і внутрішнього. Плани персонажа на щодень чітко визначені й нагадують замкнене коло «робота-дім». Життя Івана Семеновича схоже на добре налаштований механізм. Щоб підкреслити буденність, «звичайність» середовища, у якому мешкає персонаж, автор послуговується відповідними епітетами: «Управське подвір'я, оточене невисокими, мов миколаївські касарні, будинками, тонуло в сутінках. При землі *густо-сині*, вони щовище сірішали, нерівними брудними плямами вкриваючи *жовті закурені* стіни з *чорними невидючими* вікнами» [50, с. 37]; «День починався *сіро*. Кружляли над містом важкі рухливі хмари, клуботались під м'яким вітром, *рудаво-сизі*, як ліниві заводські дими; потім розлилися рівною сіриною, застигли... Але ж знову густішали тіні, липли попідвіконню, зазирали крізь *каламутні* шиби і млявими сутінками розливалися по кімнатах» [50, с. 180].

Процес виходу за межі сірого побуту, усталеного оточення й початок шляху вглиб, «усередину себе» для Івана Семеновича надзвичайно болісний і зовні нагадує хворобу, викликану перевтомою чи емоційним вигоранням. Як стверджує І. Девдюк, «внутрішній конфлікт Орловця між нормативним свідомим і стихійним несвідомим... об'єктивується у виявленні двох Іванів Семеновичів – різних і ворожих» [15, с. 159]. З одного боку, оточення бачить звичайного керівника заводу, «до якого всі і він сам звикли». А з іншого, перед ним постав не бачений раніше Іван Семенович, який «плутав думки, згадки й слова, а рот кривив у болісну посмішку» [50, с. 72].

Дослідниця О. Капленко [27] акцентує увагу на тому, що внутрішній конфлікт Івана Семеновича не можливий поза зовнішнім середовищем, яке в романі представлено у вигляді міського простору. За словами А. Степанової,

«місто як суб'єкт переходу являє собою самоцінний і самодостатній простір, в якому відбувається зміна соціальних формацій, культурних парадигм, типів культурної свідомості, вироблених і закріплених естетичною думкою, в якому, зрештою, людина постає як перехідна істота, що живе на межах» [60, с. 61]. На етапі переходу перебуває й сам Іван Семенович: у нього з'являються нові зацікавлення (до зустрічі із Завадською директор заводу ніколи не почував сентименту до театрального мистецтва), нове коло спілкування (раніше Іван Семенович не підтримував близьких стосунків із Звірятином чи Сквирським), натомість робота, яка була сенсом існування персонажа, відступає на задній план.

Оточення Орловця бачить причину таких змін у «зовнішній» недугі персонажа. Згадки про хворобу є своєрідним рефреном, що звучить упродовж усього роману, а професор ставить цілком конкретний діагноз і дає слушну пораду: «... страшного у вас, звичайно, нічого. Перевтома і неврастенія... Але ж звернути увагу на себе треба... Треба й полікуватися трохи, й відпочити добре... Подорожувати... Взагалі переіменити життя...» [50, с. 81]. Місцем «зовнішнього» лікування й зміни обстановки мав стати віддалений курорт, на відпочинку в якому наполягали всі знайомі Орловця: «От побуваєш десь на курорті, нерви підлікуєш, відпочинеш...» [50, с. 72].

Але сам Іван Семенович усвідомлює «внутрішню» причину своєї недуги – почуття до Ірини Завадської: «Хіба винен він, зрештою, що діють у житті темні й незрозумілі сили, от як та, що штовхає його до цієї співачки... До людини, з якою він тричі в житті бачився, з якою майже не говорив...» [50, с. 101]. Усвідомлюючи власну роздвоєність і межовий стан свідомості, персонаж приймає рішення протистояти хворобі: «...це недуга, яку треба перемогти... І він переможе, не може не перемогти, бо весь він, вся свідомість його, вся істота його повстають проти цього...» [50, с. 99]. Як бачимо, головний персонаж, перебуваючи в лімінальному стані, не розглядає можливість втечі на маргінес чи вимушеної ізоляції від оточення, він обирає більш діяльнісну стратегію.

Боротьба з почуттям стає причиною розлучення з дружиною, віддалення від найближчого оточення, але врешті-решт Івану Семеновичу вдається відпустити Завадську й поставити крапку в «історії хвороби», констатуючи під час останнього виступу акторки в місті: «Недуга моя кінчилась... Я це бачив уже...» [50, с. 184]. Внутрішня боротьба персонажа завершилася, і путівка на курорт Івану Семеновичу вже навряд чи знадобиться.

Варто зазначити, що у двох проаналізованих творах дія не відбувається безпосередньо в санаторії. Про нього наявні лише численні згадки в репліках персонажів, тож доцільно буде говорити про образ-фантом.

Яскраво простір санаторію зображено в романі М. Чернявського «Під чорною корогвою». Твір є завершальною частиною трилогії про революційні події в Російській імперії 1904–1914 рр. й на їх тлі описує внутрішні терзання банківського службовця Харитона Підгаєвського. У романі нас цікавить насамперед вставна новела «Іфігенія в Тавриді» – щоденник дружини Підгаєвського Валерії, який за словами Г. Земляної, є «всебічнішою студією жіночності колишньої дружини Підгаєвського» [24, с. 14] Їдучи у відпустку до Криму, героїня занотовує свої враження від подорожі, щоб після повернення поділитися ними з чоловіком, котрий через фінансові труднощі змушений залишитися в місті. Але на пароплаві Валерія знайомиться з Анатолем Рафановичем, до якого відчуває раптову пристрасть. Перебування на курорті стає для героїні періодом вибору: залишитися вірною чоловікові й суспільному устрою чи піддатися почуттям і будувати нове життя з Анатолем.

Щоденник Валерії відображує її внутрішні сумніви: «Яким далеким здається мені тепер наше місто і яким сірим попереднє життя моє... Що з мною, я не знаю. Що робитиму далі – теж не знаю. О, бідна Іфігеніє, навіщо ти попала в цю зачаровану Тавриду» [65, с. 165]. Протягом відпустки Валерія Підгаєвська вагається: вона вже не відчуває міцного зв'язку з чоловіком, із рідним містом, але ще не готова розпочати стосунки з Рафановичем, адже усвідомлює, що її коханий теж перебуває у шлюбі. Таким чином героїня набуває ознак лімінальної істоти, яка перебуває на межі двох станів. Прикметно, що

внутрішні зміни жінки відбуваються на курорті – «транзитному» просторі, що ніколи не стане «своїм» для персонажів, а «кримські образи підкреслюють винятковість душевної організації героїні» [9, с. 260] Зрештою на кінець відпустки і Валерія, і Анатоль проходять етап трансформації, кінцево розриваючи з минулим життям: «... я вся переродилась і до попереднього вернутись не можу...» [65, с. 167].

Проходить внутрішню трансформацію і сам Харитон Підгаєвський, який, полишаючи службу в банку, не знає, що робити в подальшому житті, тож їде в гості до брата. Дорогою Підгаєвський зупиняється Одесі – великому курортному місті, де під час купання в морі він усвідомлює, що «дуже вузько раніш дивився на природу й життя» [65, с. 181]. Так, персонаж входить у «транзитну», власне лімінальну фазу, коли вже не має бажання повертатися до минулої служби, суспільно-політичних поглядів, але ще не визначився щодо своїх майбутніх дій.

Символічно, що внутрішня трансформація розпочинається саме під час знайомства з морем, у воді, яка в міфологічній свідомості людей означає дорогу в інший світ або ж межу між світами [7, с. 422]. Саме під час перебування у транзитному просторі, за словами Г. Земляної, «згущується песимізм головного героя, поглиблюється його самоаналіз, шляхом якого він доходить висновку про своє “мертвонародження”» [24, с. 14].

Отже, топос санаторію-курорту в текстах стає транзитним простором, часто віддаленим від місця проживання персонажів, де відбувається внутрішнє оновлення героїв, переосмислення і зміна їхніх життєвих доміант. Від'їзд до санаторію супроводжується «ритуалами прощання», які відповідають прелімінальній фазі в обрядах переходу.

2.2. Курорт як прихисток для лімінальних істот у літературі

Географічне відмежування курортного простору, особливості кліматичних умов і ландшафту, як, наприклад, наявність природного бар'єру у вигляді морського узбережжя чи гірських пасом, часта зміна мешканців роблять атмосферу санаторіїв і будинків відпочинку сприятливою для перебування «лімінальних істот». Курортні міста й поселення являють собою особливе середовище, яке «дає простір всьому, що не має місця ані в суспільній, ані в приватній сфері» [5, с. 91]. Таким чином курорт нерідко стає місцем, де «порогова людина» може знайти прихисток від політичного, економічного чи культурного тиску.

Перш ніж перейти до аналізу текстів, варто звернутися до характеристики «лімінальних істот». В. Тернер, визначаючи особливості «лімінальних персон», зазначав, що «їхні неоднозначні та невизначені атрибути виражаються великою різноманітністю символів у багатьох суспільствах, які ритуалізують соціальні та культурні переходи» [79, с. 95]. Крім цього, дослідник розмежовує поняття «лімінальна персона/лімінар» та «неофіт». Перше стосується суб'єкта, який перебуває в лімінальній фазі, друге ж науковець вживає стосовно суб'єкта, який проходить ритуал переходу [79, с. 106].

Звертаються до поняття лімінальності й у сучасних психологічних студіях, де термін вживають на позначення кризового, перехідного етапу розвитку особистості, становища, яке не може тривати довго й не має стати кінцевим. Так, Є. Кучеренко, описуючи лімінальність як одну із сучасних психологічних проблем дорослої людини, окремо виділяє лімінальність особистості та лімінальність суб'єкта. На думку дослідника, лімінальність особистості – це «перехідний психічний стан порогового самоусвідомлення, який може переживати особистість як невизначеність та дезорієнтацію в житті у відповідь на раптову соціальну лімінальність... або ж зміну соціального статусу» [31, с. 28]. Основою цього стану науковець називає вимушену втрату усталеної ідентичності або свідому відмову від неї на тлі пошуку нової, а результатом усвідомлення лімінального стану є ідентифікаційна невизначеність [30, с. 101].

Лімінальність суб'єкта – більш складне поняття, яке характеризує психічну здатність суб'єкта до порогового самопізнання та самозміни й «полягає у довільному входженні в рефлексивний стан свідомості, який він переживає як розототожнення з домінуючими ідентифікаціями своєї особистості» [31, с. 28]. Також Є. Кучеренко акцентує увагу на тому, що лімінальність може розвиватися спонтанно, особливо під час переживання періоду вагомих соціальних змін, а може ставати усвідомленою здатністю у процесі самопізнання.

Щоб вийти із лімінального стану, людина мусить вдаватися до порогового самопізнання, коли «вона як сукупність субособистостей усвідомлюється тепер як реальні та символічні ролі» [30, с. 101], що актуалізуються у соціумі й зумовлюють соціальний статус лімінара. К. Лисова, визначаючи образ лімінального як мультимодальний конструкт, передкатегоріальною основою образу лімінальної персони називає архетипи трикстера та маски, для яких характерні семантичні ознаки невизначеності, дифузності, розмитості та мінливості [37, с. 62].

Архетип трикстера, властивий для людської свідомості з архаїчних часів й наявних у багатьох міфах як дублер культурного героя, за визначенням М. Турчиної, являє собою «позасвідомі тіньові тенденції амбівалентної діяльності мінливої натури» [62, с. 39]. У перекладі з англійської слово «trickster» має значення «пройдисвіт, хитрун» і походить від кореня слова «trick» – «трюк, хитрість, витівка». Найчастіше образ трикстера асоціюється з комічним персонажем, який «з'являється для порушення сформованих підвалин і традицій, він привносить елемент хаосу в існуючий порядок, сприяє деідеалізації, перетворенню світу ідеального в реальний» [29, с. 173]. Серед міфологічних персонажів, що стали першоосновою дослідження архетипу трикстера, можна виділити Гермеса, Прометея, Локі.

К. Леві-Строс називає трикстера медіатором, головним завданням якого є перехід від внутрішньої подвійності до єдності [76, с. 224]. Дослідник вказує на маргінальність, як одну із визначальних ознак, притаманних цьому архетипу,

адже саме завдяки їй трикстер може «уникати соціальних та культурних структур» [62, с. 44]. Маргінальність трикстера стає передумовою його лімінальності. М. Турчина зазначає про амбівалентність трикстера, поєднання суперечливих характеристик, високого та низького, сакрального та профанного, через які «створюються абсурдні, комічні ситуації» [62, с. 51], коли перевертаються уявлення про усталені цінності. Ще однією з рис, притаманних трикстеру, є сміхова та ігрова природа, через яку підкреслюються відносність непорушних суспільних істин. Сам архетип трикстера може видозмінюватися залежно від соціокультурних обставин, а персонажі художніх творів можуть набувати окремих ознак трикстера в певних ситуаціях.

Розглядаючи санаторій як простір, що стає прихистком для лімінальних істот, варто звернутися до романів П. Загребельного. Письменник розпочав творчу діяльність у другій половині 50-х рр. ХХ ст., і, на думку О. Вощенко [8], вже його ранні романи засвідчили контрдискурсивне спрямування у панівному тоді стилі соцреалізму. Як зазначає Н. Зборовська, у творчості П. Загребельного «формувався перехідна особистість, яка інтуїтивно прагнула у майбутнє, але світоглядно затримувалася у своєму часі» [22, с. 290]. Таке «балансування» й зумовило появу образів лімінального у прозових творах автора, зокрема, і звернення до санаторійного простору.

Роман П. Загребельного «Диво» (1968) розпочинається із розділу «1965 рік. Провесінь. Надмор'я», присвяченого перебуванню персонажів у курортному містечку. Нарачія починається із розлогого опису кафе «Ореанда» – місця зустрічі чотирьох героїв: «Може, їх вабило вікно. Ще позаторік його не було... Але потім хтось, достосовуючись до моди, вивалив стіну геть і утворений в такий спосіб отвір затулив суцільним склом, привезеним з Артемівська, а то й з самої Німеччини (що теж було модно серед будівельників) і вправно вставленим у ковани залізну раму, вміло тоновану лискучо-чорною фарбою, що вже давало й зовсім не очікуваний ефект поєднання модерну з старовиною...» [20, с. 7]. Цей опис «локалізує місце дії, вписує оповідь у час і простір» [12, с. 34] й уже дає натяки на перебування персонажів у

пограничному просторі, адже образ вікна має виразну семантику лімінальності, позначаючи «нерегламентований вхід або вихід» [7, с. 72], своєрідну межу між зовнішнім і внутрішнім. Подана ж у назві розділу назва пори року – провесінь – належить, за К. Лисовою, до вербальних маркерів лімінального часу «як період/точка часу між двома довшими або більш значущими відрізками» [36, с. 113].

Уже після означення місця дії П. Загребельний представляє своїх персонажів: «Один був інженер, один (що вже й зовсім незвично) – поет, один – лікар, четвертий – Отава» [20, с. 8]. Щовечора чоловіки, спускаючись зі свого санаторію, розташованого в горах, де перебували на відпочинку, заходили до кафе, провадячи філософські бесіди. Усі четверо були представниками інтелігенції, однак із першої розмови стає зрозуміло, що Борис Отава хоча й не відокремлюється від компанії, але явно виділяється з неї. На кожную репліку своїх товаришів він відповідає уїдливіми дотепами чи заувагами: « – З одного боку ми, з другого – море. А між нами – невидима субстанція, яку можна б назвати екзистенцією мертвої матерії. – Ну, а вже ти тоді – есенція буття» [20, с. 8].

Співрозмовники сприймали репліки Отави досить легко, призвичаївшись до його вдачі, й «навіть нудьгували без свого лукавого товариша». Але з кожним насмішкуватим коментарем у розмові курортників відчувається все глибша прірва між Отавою і його товаришами: «Це так мило: з простого селянського хлопця виріс видатний лікар. Або: з корабельної труби – в поезію з її наймодернішими вивертами! Або: син чорноробів і ливарників керує цехом або й цілим заводом, а на дозвіллі колекціонує платівки з джазовими мелодіями, читає Кафку в перекладі і Фолкнера в оригіналі, знає всі марки японських, американських, голландських і західнонімецьких транзисторів...» [20, с. 10]. І йдеться тут не лише про походження (Отава належав до професорської родини, а його співрозмовники були представниками «нової» інтелігенції, вихідцями із селянства чи ремісників), а й про фундаментальну різницю у світогляді.

Під час розмов у кафе виявляється обмеженість поглядів поета, інженера й лікаря (людей, яких рід діяльності зобов'язує до постійного інтелектуального розвитку), а чорний гумор, саркастичність і влучність коментарів Отави щодо мистецтва і взаємин між людьми «руйнують встановлені культурні смисли... та десакралізують вічні цінності культури» [62, с. 50], актуалізуючи таким чином в образі Отави риси трикстера. Його зауваги розхитують загальноприйняті суспільні норми й виявляють «тіньові» сторони учасників спілкування: «Тобто навпаки, – уточнив Отава, – спершу вона відмовилася з тобою йти, а вже потім ти вирішив, що вона не танцює твіста. Очевидно, ти послав телеграму в Спілку художників, і звідти тобі пояснили» [20, с. 13]

Внутрішнє відчуження професора Отави від товариства відчувається й під час знайомства із художницею Таєю Зиковою, котра приїхала на курорт із Москви. Спочатку відмовляючись поступитися жінці місцем (і порушуючи таким чином встановлені у суспільстві правила етикету), а потім несподівано забороняючи їй уживати алкоголь, Отава одразу ж привертає до себе увагу художниці, у манері спілкування якої також присутні іронія й дотепи. Але її репліки хоча і не менш влучні, ніж у професора («Ага, група? Один з сошкою, семеро з ложкою?» [20, с. 16]), свідчать не про риси трикстера, а радше про вдягнуту маску, яку жінка наважується зняти перед Отавою, показуючи йому свої етюди.

Демонструючи білі, неторкані полотна, Таїса зізнається, що попри створені фізичні умови не може творити: «Ходила в гори. До моря. Дивилася на пейзажі. На первісний хаос. На здібленість. На дикий крик, що прагне втілень... І нічого не могла. Не могла!.. Що мені до того? Яке діло до громаддя гір і величі води? Мазанина з підтекстом чи без підтексту – то не для мене» [20, с. 26]. У цьому зізнанні можна простежити натяк на соціокультурні обставини того періоду. М. Наєнко, вважаючи шістдесятництво локальним явищем, стверджує, що «шістдесятництво справжнє закінчилося в 1965–1966 рр.» [42, с. 336] (збігається з датою, коли відбувалися події розділу), і, відповідно, митці й інтелектуали того часу вже відчували посилення тиску. Цілком імовірно, що

художниця Таїса приїхала до санаторію, щоб відновити душевну рівновагу, але навіть середовище курортного містечка не надихало її до творчості, змушуючи вдаватися до маски «зразкової мискині» як «загострення реакції на зовнішні обставини, уходження в ритуально-естетизовану гру» [18, с. 5].

Таким чином Таїса набуває ознак «порогової людини». Усвідомлюючи внутрішню відчуженість і неспокій художниці й зіставляючи її стан зі своїм світовідчуттям, Отава також наважується поділитися однією з найбільш сокровенних таємниць – «історією про хлопчика, який жив тисячу років тому» [20, с. 27]. Перейнявши батькову гіпотезу щодо існування рукопису, де названо ім'я зодчого Софійського собору, Борис Отава мав намір відшукати історичний артефакт. Загорівшись ідеєю знайти древній рукопис, сам професор перестає бути людиною свого часу, віддаляючись від «прогресивних» ідей соціалізму і спрямовуючи свої зусилля в далеке минуле. Курортне містечко стає місцем випадкової зустрічі двох лімінальних персон, їх першого короткотривалого знайомства. Відчуваючи страх від неможливості одразу порозумітися з Таїсою, Отава покидає санаторійний простір.

Ще одним твором, у якому П. Загребельний звертається до санаторійного простору, є детективно-фантастична повість «Попіл снів». Видана 1995 року, вона належить до творів перехідної епохи, часу, коли Україна вже здобула незалежність, але ще не втратила зв'язок із радянським минулим. Головний герой повісті Василь Чуйко володіє надприродними здібностями: він здатен убити будь-яку людину, яку побачить уві сні. Відкривши цю небезпечну здатність майора авіації, її береться дослідити й використати доктор Аля – професорка нейрохірургії, яка поміщає Чуйка в незвичну підземну лабораторію з дослідження паранормальних явищ людської психіки.

Загалом звернення до теми сну в повісті не є випадковим. Як зазначає С. Нестерук, «письменника цікавлять перехідні стани, коли деформується одна реальність, а натомість з'являється інша» [43, с. 13]. Сон же належить до «межових» станів людської свідомості, коли розмиваються межі між реальним та уявним. За своєю суттю перебування людини у стані сну асоціюється зі

смертю і має всі характеристики лімінального стану, адже «відкриває ті сторони людського єства, які б за жодних умов не стали б очевидними у повсякденному житті» [36, с. 113].

Лабораторія, у якій перебував Чуйко, більше нагадує не медичний заклад чи дослідницький центр, а в'язницю, спрямовану на те, щоб стримувати надприродні сили тих, кого туди помістили. Вона розташована на кілька поверхів під землею й оснащена надзвичайно потужним космічним захистом, що не пропускає всередину жодне випромінювання, тож слугує також і захистом для доктора Алі від її ж «пацієнтів», які перебувають в анабіотичному стані. Коли ж система захисту дає збій, «пацієнти» центру влаштовують бунт, звільняючись самі й допомагаючи звільнитися найбільш небезпечному мешканцю – майорові Чуйку.

Вийшовши з анабіозу, Василь Чуйко усвідомлює свій стан: «Ось його нещастя і його прокляття! Коли його щойно розпитували, що з ним, Чуйко не міг відповісти. Не знав. Слухав їхні розповіді, дивувався, обурювався, жахався. Що робили з людьми! На що їх перетворили! Як перекалічили саму природу людську! А що було з ним самим — не знав, не пам'ятав, забув» [21, с. 14]. Майор авіації на момент приходу до тям не має ані документів, ані родини (під час одного з експериментів, на мить заснувши, він силою думки убив власну матір), ані пристанища, персонаж утратив лік часу і власну ідентичність, тобто вступив до категорії лімінальних істот. Після того, як покинув нейрохірургічний центр, Чуйко шукає собі тимчасовий прихисток, і його вибір падає на санаторій для авіаторів в Ірпені – місце, із яким у майора пов'язаний останній світлий спогад.

Мандруючи до санаторію, Василь намагається усвідомити себе в новій реальності, і на внутрішні протиріччя персонажа накладається соціально-політичний контекст: поки Чуйко перебував у нейрохірургічному центрі доктора Алі, розпався Радянський Союз і постала незалежна Україна. Першу зміну персонаж, що символічно, помічає на вокзалі – транзитному просторі: «– Я давно тут не був і ніяк не збагну, що змінилося в залі. – А що ж?

– сказав нижчий. – Вождь народів тю-тю! А на його місці – аравійська пальмочка!» [21, с. 21]. Прикметно, що звільнення Чуйка з нейрохірургічного центру й подорож до санаторію відбуваються в новорічну ніч – у свято, що за своєю суттю є втіленням лімінальної стихії, адже «означає тимчасове звільнення від будь-яких правил, що є усталеними та притаманні для певного правового строю» [62, с. 47].

Приїхавши до санаторію під час новорічного балу, Чуйко вносить туди елемент неспокою: знайомиться із новоприбулими пацієнтами, представляючись вихідцем із космосу, силою думки приковує двох підполковників до землі, просить прихистку у своєї коханої Галки. Знайшовши тимчасовий притулок, майор на кілька діб знову впадає в анабіотичний стан, а потім береться за освоєння життєвих реалій у незалежній Україні, які здаються йому абсурдними й нелогічними. Показовим є епізод із крадіжкою купонів, яку не можна довести, адже купони не мають номерів: «...я ж не задля користі. Не знаю навіть, скільки тут: тисяча, сто, півмільйона? Я просто хотів їм показати, що вони роблять. Ти ж помітила: ні по радіо, ні по телевізору – ні слова про це. В газетах теж, мабуть, нічого. Ти ж не чула нічого в автобусі, в санаторії? Ну, от бачиш. І не скажуть, все приховають, сподіваючись, що народ дурний і не збагне, в яку аферу його втягнули. А народ не такий дурний» [21, с. 125]. Через напівіронічні зауваги Чуйка виявляються риси трикстера, який вказує на недоліки існуючого суспільного ладу, але й сам не має змоги перейти до нового.

Простір санаторію для відпочинку авіаторів не може стати постійним пристанищем для Чуйка, адже за ним, прагнучи знищити, продовжує полювання доктор Аля. У цьому контексті персонаж набуває рис *homo sacer*'а, «того, кого можна вбити, але не можна принести в жертву» [62, с. 49]. За М. Турчиною «*homo sacer* постає як відкинута, відокремлена, небезпечна істота, що підпадає під табу та не входить ні у сферу профанного, ні сферу сакрального, а існує на проміжку» [62, с. 49], тож її убивця не буде вважатися зловмисником. Але майор Чуйко випереджає свою супротивницю й, уловивши послаблення космічного захисту, вбиває її. Сам же персонаж, місця якому не

було в радянській державі й навряд чи знайдеться в незалежній Україні, у фіналі повісті зникає, розсіюючись у космічному світлі.

Отже, транзитний простір санаторію-курорту у прозових творах ХХ ст. може виконувати роль тимчасового прихистку для осіб, які набувають ознак лімінальності, усвідомлюючи внутрішнє відчуження від соціуму чи вступаючи у протиріччя із загальноприйнятими нормами. Також простір курорту стає тим місцем, де персонаж часто в іронічній формі може критикувати панівний суспільний лад чи ідеологію, актуалізуючи архетипи трикстера та маски.

РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ САНАТОРІЮ ЯК МОДЕЛІ ТОТАЛІТАРНОЇ СИСТЕМИ

3.1. Алюзії на радянську дійсність у санаторійному дискурсі

М. Хвильового

20–30-ті рр. ХХ ст. в Україні характеризувалися стрімкою перебудовою суспільного ладу: завершення Першої світової війни, революція 1917–1921 рр., встановлення й посилення тоталітарних режимів. Соціально-політичні зміни ставали причиною болісних зламів у людській свідомості, змушували людей змінювати політичні й життєві домінанти, пристосовуючись до обставин. У прозі цього періоду знаходимо відображення драматичних колізій, коли особистість не здатна витримати зовнішнього тиску, але й не може вдатися до втечі. Єдино можливим варіантом існування в системі стає відокремлений, маргінальний світ санаторію.

Алегоричним постає образ санаторію у творчому доробку лідера літературного покоління – М. Хвильового. Активно пропагуючи ідею «загірної комуни» та «азійського Ренесансу», письменник жив в очікуванні змін, руйнації старого світу й побудови нового, але вже в середині 20-х рр. ХХ ст. він почав усвідомлювати розрив омріяного ідеалу з комуністичною реальністю, що зумовило появу лімінальних образів у його прозі.

Новела «**Арабески**» (1927), за визначенням Ю. Безхутрого, є знаковим, межовим текстом, у творчості М. Хвильового, яким завершується перший том «Творів» і який відмежовує «його художню реальність від дійсності» [3, с. 16]. У новелі письменник подає власну інтерпретацію неоміфу про автора-творця світів, використовуючи явну антитезу між ідеалізованою мрією письменника про «азійський город» і непривабливою реальністю.

Головний персонаж новели – письменник Nicolas – крокує вулицями міста, споглядаючи урбаністичні пейзажі. Його погляди, мрії і сподівання спрямовані у майбутнє, «у голубу даль», звідки надходить «м'ятежна епоха», але бульвари міста сповнені історичних та літературних образів, що постають в

уяві письменника: «Ішла духмяна романтика, і нечутно ходили в борах тіні середньовічних лицарів» [63, с. 252]. Таким чином персонаж свідомо чи підсвідомо опиняється на перетині часових епох (минуле в його свідомості накладається на теперішнє і «проростає» в майбутнє) і на межі світів – дійсного та уявного, що дає підстави характеризувати його образ як лімінальну персону.

У своєму монолозі Nicolas звертається до вищих сил, просячи натхнення: «Тоді я знову молюся, щоб «Боженька» зробив мене генієм, щоб розказати, як ішла, як пройшла, як гриміла молода епоха» [63, с. 254]. Але у проханні його відчувається іронія, яка свідчить про підсвідоме бажання самому посісти роль деміурга. І подорож митця вже сприймається як художній витвір, чітко продуманий мистецький конструкт, «де уява митця формує художню модель світу в проміжній фазі після відштовхування від реальності та перед реалізацією в тексті» [4, с. 46].

Особливе значення в «Арабесках» має хронотоп новели. В. Лукавенко, аналізуючи зображення міського простору у творі, зазначає, що в новелі наявні образи міст як концентричного, так і ексцентричного типів [39, с. 163]. На початку твору перед читачами постає ідеал, змальований, витворений письменником Nicolas`ом для його супутниці Марії: «На дальньому костьолі горить вогонь і теж творить поему... я безумно люблю город... незнайомі вулиці, а по них проходиш, якось невідомо й задумано: проходять і зникають давно забуті тіні іхтіозаврів , і розчиняється рожеве вікно в майбуття» [63, с. 252]. У цьому місті, навіть у «кварталах єврейської голоти», усе сповнене передчуттям змін, про що свідчить звуковий образ весняної зливи («Гримить повінь. Над рікою важкі весняні хмари» [20, с. 251]), усе напоєне «запахом слова». На це місто-діву – «без проституток, без чорної біржі, без бруду» – автор покладає великі сподівання, фактично нарікаючи його новим Єрусалимом: «Спочатку було слово, а потім був город».

Але мрія про непорочне, оновлене «місто-діву», яке стане провісником «азійського ренесансу» поступово гасне, поступаючись жорстокій реальності. На перший погляд, химерне введення епізодів із нотатками до автобіографії

автора, еkleктичними розповідями про гріхопадіння діви Бригіти й розбещення студента грузною бабою підводять читача до топосу зруйнованого курорту, який репрезентує місто ексцентричного типу.

Уже на самому початку «XIV Слова» М. Хвильовий акцентує увагу на атмосфері руйнації, занепаду й повільного згасання, що панує в степу, на межі з морською пустелею: «Коли цвіркуни... починають мовчазний концерт, тоді за косою в порту горить маяк... Тоді далеко серед морської мертвоти реве пароплав...» [63, с. 260] Звуковий образ тиші, у якій згасає «запах слова» (тобто можливість вільно творити), рефреном повторюється упродовж розділу.

Побут мешканців цього курорту жалюгідний і спрямований не на оздоровлення тіла, а на його поступову руйнацію. Чого вартий лише раціон, що складається із дохлої гнилої риби, трохи не кращих яєць і сосисок. В. Лукавенко вбачає в цій художній деталі натяк на майбутній голодомор [39, с. 167]. Іронічного забарвлення в такій атмосфері набуває лекція про душу, що її мають слухати мешканці курорту «на заспокоєння нервів». Як слушно зауважила О. Піскунова, зруйнований курорт в «Арабесках» «набуває ознак контекстуального оксюмору – те, що має лікувати, відновлювати інших, не здатне до самовідновлення, самолікування, самоцілення» [49, с. 117]. Очевидною є паралель між описаним «санаторієм» і радянською державою 20-30-х рр., яка нагальні соціально-економічні проблеми прикривала численними лозунгами та ідеями.

У цьому похмурому середовищі відбувається напружена боротьба «за майбутнього прекрасного Рафаеля» [63, с. 260]. Хоча пейзажі закинутого курорту сірі й безрадні, автор ще не втрачає надію на відновлення й відродження, а в душі ліричного героя прочитуємо «психологізовані передчуття і відчуття змін, що... мають статися або відбуваються з ним» [3, с. 20]. Про це свідчать і повторювані в новелі образи маяка як символу надії, далекої мрії та пароплава як можливості переходу до іншого життя, іншого світу: «Коли цвіркуни на далекому зруйнованому курорті починають мовчазний концерт, тоді за косою в порту горить маяк... неможливий морський вогник. Тоді далеко

серед морської мертвоти реве пароплав і несе людей, їхні муки й сподівання в інші краї, у виноградну даль» [63, с. 262].

Загалом образ «виноградної далі» є наскрізним у «XIV Слові». На думку Т. Хом'як, *даль* «розсіює час у невідомості, спресовує його, але одночасно вона виступає пунктом людської свободи й духовного очищення» [64, с. 26]. О. Піскунова ж розглядає «виноградну даль» як корелят «загірної комуни», «де має відбутися містичне єднання з Одним» [49, с. 119], а зруйнований курорт називає точкою початку Містичного Шляху до омріяного ідеалу. На наш погляд, уводячи до новели топос зруйнованого курорту як алюзію на радянську дійсність, М. Хвильовий ставить змальований світ, а разом з ним і читача у межову ситуацію вибору: розбудовувати прекрасний «азійський город», де чути «запах слова», чи навіки згаснути серед «великої морської пустелі», у яку ризикує перетворитися радянська держава.

Наскрізним топос санаторію як моделі тоталітарної системи є в повісті М. Хвильового «**Санаторійна зона**» (1924). Етюд (так визначає жанр тексту сам автор) є спробою осмислення подій «буремних» 20-х рр. і пореволюційної дійсності. За словами Ю. Барабаша, санаторій – це «ідеальний приклад замкненого простору, вузьке зібрання людських облич, масок, характерів, життєвих біографій і доль... яке являє собою зріз, моментальний фотознімок, когнітивно-дискурсивну мікромодель суспільства або якогось його сегмента» [2, с. 53].

Промовистою є назва повісті. Хоча санаторій як лікувально-оздоровчий заклад має цілком позитивну конотацію в уяві читачів, лексема «зона» асоціюється з місцями відбуття покарання, позбавлення волі й натякає на те, що перебування там є далеко не добровільним. Також семантичне поле лексеми «зона» передбачає наявність певних меж, кордонів, перетнути які пересічній людині досить складно. Часто процес «входу» й «виходу» із зони супроводжує низка ритуальних дій, що асоціюються з обрядами переходу, що вказує на приналежність зони до лімінальних просторів.

Кожен із мешканців санаторію має свої причини «лікуватися» на зоні: анархова істерія, невротичність Майї, Хлонина схильність до суїциду. Однак у кожного з персонажів є і свої таємниці минулого, що, як виявляється згодом, безпосередньо визначають їхнє перебування на зоні. До санаторію потрапляють люди, які з різних причин не можуть знайти собі місце в комуністичній дійсності, вони перебувають на периферії суспільних процесів, маргіналізуючись і виявляючи ознаки «порогових людей». Таке зібрання лімінарів в одному місці робить санаторій М. Хвильового унікальним простором, «особливою зоною кування смислів: периферія, «узбіччя», маргіналії, тріщини в структурі кодифікованих семантичних, естетичних, соціальних, моральних та ідеологічних порядків» [82, с. 41].

Центральним персонажем повісті є анарх – людина, що в часи революції воювала «під чорним прапором отамана Махна», але згодом поміняла його на червоний більшовицький. Але й після перемоги комуністів анарх не почувается своїм у новоствореному суспільному порядку, відкидаючи його ідеї і догми. На перший погляд, персонаж усупереч промовистому імені має флегматичний темперамент і змушений «озиратися, коли говорить сентиментальності»; у розмовах із сестрою Катрею він визнає, що люди в процесі еволюції борються за те, «щоб бути додатком до машини» [63, с. 511]. Але час від часу в ньому прокидається притлумлений анархізм («...це й не значить, що я примирився з таким становищем» [63, с. 511]) і усвідомлення того, що людству, включаючи й «ідеальне» комуністичне суспільство, потрібне оновлення, потрібен Ренесанс.

Свої думки анарх викладає в листі до сестри: «... західна цивілізація гниє, і в ній гниє людськість. І ми знаємо: скоро прийде новий Спаситель, і предтечею йому буде Атілла... «Дивіться на схід!»... надходить невідома голуба гроза» [63, с. 548]. Звісно, що такі ідеї не могли бути сприйняті в комуністичному соціумі, тому цілком логічним є припущення, що анарх перебуває на санаторійній зоні саме через них. Недарма сам персонаж зазначає, що прагнення лікарів «поповнити анамнез» є також і засобом «поповнити його

біографію». Крім цього, анарх визнає свою непотрібність системі: «Ми – останні з могікан, остання фаланга зайвих людей» [63, с. 512]. Відчуття «зайвості», страх тиску з боку системи й, водночас, небажання миритися з дійсністю стають причиною справжнього божевілля персонажа. Анарх підсвідомо відчуває свою лімінальність, однак не може прийняти її і вийти з межового стану, що призводить до самогубства.

До «зайвих людей» можна зарахувати майже всіх персонажів «Санаторійної зони». «Безгрунтовний романтик» *Хлоня* марить побачити Леніна, який «повторюється через п'ятсот літ», а розрив між мрією і реальністю спричинює розвиток психічних розладів у юнака. Неможливість віднайти чітку межу між маренням і дійсністю, постійне балансування між вигаданим і реальним роблять Хлоню надзвичайно вразливим до тиску зовнішніх обставин і призводять до того, що персонаж вирішує самостійно завершити свій життєвий шлях.

Сестра Катря – представниця медперсоналу й зовні цілком здорова людина, дуже відповідальна й правильна, у «вічній» біленькій блузці й із «вічним» бантиком «котиком», насправді має майже фаустівську жагу до пізнання. Дівчина прагне знайти відповідь на питання про істинну сутність людини, «де починається вільний геній царя природи й кінчається крамар, світовий чортик» [63, с. 508]. Сестра Катря намагається досягнути абсурдний світ раціонально (чи не в цьому виявляється її романтизм й починається конфлікт із навколишнім світом), покликається на філософію Шпенглера, Бергсона й у пошуках відповіді на своє питання не затримується ніде більш ніж на пів року. Саме цей внутрішній неспокій та романтизм «правдошукання» і змушують її почуватися зайвою всюди, де б вона не зупинялася, і визначають схильність героїні до трансгресії. Санаторійна зона є лише однією з численних зупинок на шляху Катрі.

Цікавим у повісті є образ Майї. Коханка анарха, вона не належить до когорти «безгрунтовних романтиків» і має цілком матеріалістичний погляд на життя й на природу людських почуттів («...стара істина про абсолютний потяг

до coitus`а є, можна гатати, така ж фікція, як і платонічне кохання» [63, с. 515]), чим виділяється з гурту мешканців санаторійної зони. Майя постійно підводить анарха до відвертих розмов, намагається викрити його анархічну сутність, адже, як виявляється, героїня в часи революції була «тайною чекісткою». Вистежування, збір інформації, доноси стали її звичкою, а катування й розстріли – потаєною пристрастю. Однак після того, як революція перемогла й зникла потреба в чекістських трійках, Майя стала відчувати внутрішню відчуженість через непотрібність комуністичній системі. В одному з останніх монологів героїня зізнається, що спілкувалася з анархом, маючи на меті скомпрометувати його, знайти докази його «анархічного» світогляду й «здати» відповідним органам, доводячи таким чином свою користь і намагаючись повернутися до системи. Прагнення «викрити» анарха перетворюється в Майї на манію переслідування, пристрасть, що нагадує хапання тонучого за соломинку («... я схопилась і не вдержалась» [63, с. 575]). Неможливість довести «справу» до кінця спричинює нервозність, нестабільність психічного стану Майї, яка також є ознакою лімінального стану героїні.

Найбільш суперечливим персонажем повісті є метранпаж Карно, який несподівано з'являється на зоні, щоб «подихати свіжим повітрям». Принципи його життєвої філософії – це прагматизм («... життя... є в'язниця, яку тільки треба обставити так, щоб у ній була канарейка і самовар...» [63, с. 545]). З'являючись у санаторійній зоні зовсім несподівано й оминаючи звичні «ритуали входу» (отримання путівки, офіційний дозвіл «лікуватися» на зоні, ритуалізоване знайомство з її мешканцями як своєрідна ініціація), постать метранпажа привносить неспокій у звичний режим лікувального закладу. Порушуючи усталені норми й відкриваючи очі мешканців санаторію на їхні ж внутрішні протиріччя, Карно наділений рисами трикстера: «Знаєте, мені смішно: така махина, а боїтесь такої маленької людини. Мені, бачите, здалося, що ви істерик» [63, с. 537]

В анарха Карно викликає панічних жах. Метранпаж переслідує його всюди, викликаючи асоціацію зі слідчими службами тоталітарної системи, які

покликані знаходити й розправлятися з інакомислячими. Цілком логічно припускати, що постать Карно є лише витвором хворої уяви анарха, втомленої манією переслідування («Моменти фантастики так переплутались із дійсністю що він іноді буквально не міг відрізнити примари від реальної речі» [63, с. 538]). Найбільше імponує нам трактування Ю. Безхутрого, який називає Карно «персоніфікованим симптомом» у процесі поступового божевілля анарха [3, с. 121].

Загалом символіка санаторійного простору в повісті М. Хвильового амбівалентна. З одного боку, це пристанище для лімінальних персон, «зайвих людей», яким немає місця в новій комуністичній реальності. А з іншого боку, мешканці санаторійної зони репрезентують зменшену модель тоталітарної держави, де співіснують романтики-ентузіасти з непохитно широю вірою в ідеали Леніна й «загірної комуни», колишні вороги системи, які перейшли на бік комуністів, таємні слідчі й донощики. Кожен із персонажів виявляє тіньові сторони радянської держави.

Отже, санаторійна тематика широко представлена у прозі М. Хвильового. Санаторій у його текстах, являючи собою маргінальний простір чи стаючи середовищем існування лімінальних персон, репрезентує зменшену модель тоталітарної системи, виявляючи її недоліки чи слугуючи пересторогою на майбутнє.

3.2. Осмислення тоталітарної дійсності в «санаторійній» прозі української еміграції

Друга світова війна стала тим фактором, що спричинився до розвитку української літератури в еміграції. Розуміючи неминучу поразку фашистської Німеччини й передчуваючи «переможну ходу» червоної армії, велика кількість української інтелігенції як із Заходу, так і з Наддніпрянщини, не бажаючи

потрапити під сталінські репресії, виїхала до Німеччини. Там, у таборах для переміщених осіб, утворилося відносно сприятливе середовище для творчості.

Аналізуючи зовнішнє тло культурного процесу української еміграції 1945–1950 рр., Г. Грабович зазначав, що «не можна... недооцінювати різні нестатки й злидні життя ДіПі – загального страху перед майбутнім, травм і трагедій, спричинених усім відомою насильною репатріацією до Радянського Союзу» [13, с. 11]. На загальну атмосферу невизначеності накладалися менш масштабні проблеми, які, втім, також складно було ігнорувати: невлаштований побут, відсутність власного житла і проблема співіснування з великою кількістю людей, внутрішні конфлікти. У. Самчук, занотовуючи у щоденнику враження від переїзду до табору в Оффенбаху, бідкався, що не має облаштованого місця для письменницької діяльності: «Тут шумно, там шумно і нема не шумно. І що його робити? ... Як не знайдеться місце для праці – я згину... Скучна, бездільна, порожня неділя, гвалт хочеться писати, криком кричу за місцем праці, навали думок, цілісіньку ніч думав і хоч би маленький куток з маленьким столиком для себе самого» [56, с. 9]. Але попри складні побутові умови перебування на «плянеті Ді-Пі» стало «довгоочікуваною передишкою і також першим кроком в напрямі нормалізації» [13, с. 11], чому сприяв – після жорсткої цензури в СРСР і менш жорсткої, але відчутної в Польщі – вільний доступ до друку.

Проте головним чинником розвитку літератури в еміграції було відчуття внутрішньої свободи, а разом із ним відчуття, назване «комплексом уцілілого». Пережиті страхиття і травми минулого, почуття провини за те, що вдалося вижити й вирватися на свободу, можливість облаштовувати побут і продовжувати жити в іншому, більш безпечному суспільстві стали причиною «глибинної, не інтелектуальної чи моральної, але попросту органічної потреби бути свідком, сказати світові що сталося» [13, с. 12] через літературні тексти.

Варто зазначити, що лімінальність стала однією з тих категорій, які найбільш влучно характеризують розвиток української емігрантської літератури 1945–1950-х рр. Табори Ді-Пі, належачи до «“транзитних” просторів або “сірих зон” між організованими системами і системами відліку» [36, с. 111], ставали

(тимчасовим!) місцем перебування людей, які змушені були зректися власного дому, звичного середовища існування й культурного оточення, не знаючи, де і за яких обставин зможуть освоїтися. Прагнення до самоусвідомлення, до осмислення власної ідентичності знаходять відображення у текстах українських емігрантів, зокрема, через наративи пам'яті, які «внаслідок дискурсивного аналізу, виявляють ті чи інші риси колективної чи індивідуальної ідентичності» [16, с. 38].

Осмислюючи існування людини в радянській державі, зверталися письменники-емігранти й до теми санаторію. Знаковою в цьому контексті можна вважати повість О. Звичайної «Селянська санаторія». Сюжет повісті має автобіографічну основу, адже авторка безпосередньо зіткнулася із нелюдською жорстокістю тоталітарної системи. Чоловік письменниці М. Джуль належав до армії УНР, через що зазнав репресій: його арештовували одинадцять разів, а звільнення 1940 р. й виїзд до Німеччини після початку Другої світової можна було вважати справжнім дивом. Тому «звернення до душевних станів української людини у добу національної катастрофи, до апокаліптичної ситуації фізичного винищення» [19, с. 104] можна вважати ідейною домінантою у творчості О. Звичайної.

У повісті «Селянська санаторія» показано історію молодої дівчини Уляни, яка, хворіючи на запалення легень, потребує зміни клімату й лікування у спеціальному медичному закладі. На початку твору представлено епізод, де мати дівчини вимінює останні коштовності на книжечку, за допомогою якої можна скупитися в «Торгсіні», і за цю книжечку отримує путівку в будинок відпочинку для Улянки. Багатство вітрин магазину різко контрастує з тим, що відбувається на вулицях міста, коли прямисінько під вітриною, повною харчів, помирають голодні селяни: «... горілиць лежить селянин років 45-ти; неприродно-повне, обросле щетиною, кольору темної глини обличчя, заплющені, запалі очі, запечені, спрагли, відкриті уста... Він, як видно, щойно перевернувся горілиць і саме тому застогнав, бо тепер він лежить тихо,

зовсім мовчки, витягнувшись і знеможено простягнувши вздовж тіла великі мозолясті, неприродно набряклі руки...» [23, с. 7–8].

На тлі жаских картин смерті від голоду будинок відпочинку в Ялті видається справжнім раєм на землі. Простора кімната, правильне харчування, сприятливий клімат і піклування лікаря Підгаєцького позитивно вплинули на здоров'я Улянки, яка за два тижні лікування хоч і перебувала ще в палаті для хворих жінок, але почувалася значно краще: «... зникли щоденні приступи гарячки, зникло почуття фізичної немочі й байдужості до всього, які з такою силою заволоділи були її організмом» [23, с. 25].

Одужуючи, героїня починає роззиратися навсїбіч, і помічає значну кількість невідповідностей у системі комуністичного «раю». Переломним моментом стає подорож Улянки на екскурсію до Селянської Санаторії разом із Ольгою Петрівною – ще однією пацієнткою дому відпочинку, найбільш шанованою (вона була членом партії з 1917-го року) й тяжко хворою. Відпрошуючись у лікаря Підгаєцького на екскурсію, старша жінка чітко визначає причину свого бажання відвідати заклад: «... я хочу їхати саме тому, що сонце перестає світити для мене. Тому, що завтра я ще зможу доїхати до Лівадії, а чи матиму я сили їхати туди наступної неділі, – це велике питання!!!» [23, с. 43]. Ольга Петрівна чітко усвідомлює свій «межовий» стан – невиліковність запалених легень і повільне згасання, тобто вже перебуває в лімінальній позиції, яка, за визначенням М. Спаріосу, «дозволяє спостерігачеві побачити межі/обмеження будь-яких таких структур, щоб він/вона міг почати працювати над їх переналаштуванням або взагалі вийти за їхні межі» [78, с. 112].

Територія Селянської Санаторії вражає екскурсанток своєю величчю: «...великий майдан у горах, весь заллятий сліпучим промінням сонця... В сяйві цього сліпучого проміння блищить, миготить і вилискується яскраво-білий палац... Довкола пишні, мабуть, штучно засіяні простори великої зеленої трави... тут квіти всіх можливих барв і відтінків, майстерно скомбіновані між собою...» [23, с. 62]. Але гострий зір Улянки одразу вловлює дивну

невідповідність: пацієнти лікувально-оздоровчого закладу, який має опікуватися хворими людьми, що перебувають на шляху до одужання чи, навпаки, згасання, «всі мають вигляд здорових... і зовсім не нагадують собою селян» [23, с. 63]. Саме ця заувага і змушує дівчину поставити незручне питання екскурсоводу, привертаючи зайву увагу й наражаючи себе на небезпеку.

Уже потім, після екскурсії, Ольга Петрівна розказала Улянці історію власного життя: вірне служіння партії, перестороги старого батька, активна агітаційна робота і раптове прозріння після виголошеної промови, що призвело до бажання покінчити життя самогубством. У виноградних хащах, сховавшись від пильного ока можливих донощиків, член партії з 1917-го року привідкрила дівчині правду про справжню сутність радянської системи: «Чи доводилось тобі... тримати в руках червоненьке, гарне яблучко і... розрізавши його пополювині, переконатись у тому, що вся середина в ньому – червива?» [23, с. 92]. У монолозі Ольги Петрівни «авторка повісті виражає власні думки: її огиду і гарячий протест викликає всезагальний обман і боягузтво» [32, с. 52].

Простір Селянської Санаторії стає втіленням справжньої суті радянської системи – штучно створеної постанови, де за уявною величчю і благополуччям приховані численні злочини, страждання і смерть безлічі людей. За М. Спаріосу, «лімінальні простори також можуть бути транзитними пунктами до нової системи відліку, соціально-політичними чи когнітивними» [78, с. 112]. Саме такою «точкою неповернення» для Улянки стало перебування в Селянській Санаторії. Виконуючи наказ Ольги Петрівни думати, перш ніж щось висловити, дівчина не ставила більше незручних питань, але спостерігаючи за радянською дійсністю, вдумливо карбувала в пам'яті всі злочини тоталітарної системи, щоб потім колись написати про них.

Після переведення Ольги Петрівни до туберкульозного санаторію, блукаючи вулицями Ялти, Улянка спостерігала за життям курортного міста: «Головна вулиця Ялти, що має лише один забудований бік (бо другий украло від неї море) це втілення самої ідеї обслуговування: вона має чудові санаторії, готелі і ресторани, має чудові магазини, вітрини яких в советські часи, напевно,

не виставляють на своїх полицках тих розкошів, які красувались там за царських часів» [23, с. 125]. Але дівчина не почувалася комфортно серед цього натовпу чужинців, «які невпинним потоком текли у... край, щоб пити його цілюще повітря і споживати плоди його» [23, с. 127]. Звертаючи на бічні вулиці й піднімаючись вище, Улянка спостерігає, «як пишна Ялта переходить без жодних кордонів у скромне татарське передмістя» [23, с. 126]. Розуміння контрасту зовнішнього «фасаду» й приховуваної за ним справжньої вбогості СРСР тільки поглиблює враження від екскурсії до Селянської Санаторії.

Завершивши лікування у домі відпочинку й одружившись із лікарем Підгаєцьким, Улянка зберегла здатність мислити інакше й, відповідно, ні за яких обставин не могла зберігати сліпу вірність радянській ідеології, стаючи «пороговою» людиною в системі.

Торкається санаторійної тематики у своїй прозі також У. Самчук, зокрема, у романі «Темнота» (1957), який став другою частиною трилогії «Ост». Ще тільки переїхавши до Оффенбаху, письменник виношував намір написати трилогію: «Постійно ношуся з думкою “Ост”-а (“Неначе цвяшком в серце вбитий”), це мене переймає, проймає, не дає спати. Слив не посильне завдання, хочу висловити невисловиме, дія відбувається над Дніпром, у Каневі, на тлі імперії зі запитанням хто ми і що ми» [56, с. 9]. Тяжіючи до монументального історизму, автор «прагнув осягнути перипетії українців у широкому філософському аспекті» [46, с. 91].

У трилогії зображено історію української сім'ї Морозів – господарів-землеробів і власників хутора Ліплява: «Півсотні років невтомної, твердої, від зорі до зорі, праці його і батька. Ріки пролитого справжнього, творчого, мужицького поту... чудове, зелене, повне диво. Ті будови, ті дерева, той сад, те поле, той луг. А скільки сміху, співу, щастя. А скільки добрих людей, прекрасних планів, барвистих надій» [57, с. 22]. Але з приходом до влади більшовиків і початком політики розкуркулення із осередком роду Морозів довелося попрощатися. Зав'язкою роману «Темнота» саме є епізод втечі Івана Мороза від більшовицьких активістів і спалення ним родинного маєтку, аби той

не потрапив до рук колективізаторів. Сюжет роману «Темнота» зосереджено навколо постатей Івана та Андрія Морозів, які демонструють різні шляхи українця в лещатах тоталітарної машини.

Якщо Іван Мороз, спочатку обравши шлях спротиву, був арештований і підданий тортурам у в'язниці НКВД, які змусили його співпрацювати з радянською владою, то Андрій обрав «мирний» шлях взаємодії із системою. Переїхавши до Харкова, він зробив карколомну кар'єру письменника, видавши роман «Ллють сталь», який був відзначений самим Сталіним. Але попри схвалення з боку партійної верхівки у ранній творчості Андрій «то там то там, досить обережно і досить масковано, висловлював певні думки, що їх критики з “Плугу” завжди окреслювали, як “незрозумілі”» [57, с. 139], що дозволило йому здобути прихильність і літературної еліти, зокрема, письменника Бича, «батьоженого своїм темпераментом і терзаемого навалюю свідомости». Прототипом запального літератора легко вгадується М. Хвильовий.

Кар'єра Андрія Мороза розпочалася в роки згортання політики непу й українізації, тому і в літературному товаристві поширювався неспокій, адже чи не кожен мислячий автор «має багато причин, щоб не спати спокійно ночами». Той же Бич, передчуваючи загрозу можливого голоду, «мов божевільний, кидається на всі боки, пише, говорить, домагається, погрожує, але всі його заходи – удари розбурханої хвилі об твердий граніт прибережжя» [57, с. 139].

Показовим є надання путівки до санаторію поблизу Канева для чотирнадцяти найбільш успішних письменників. Везли літераторів туди в окремому вагоні із заборонаю виходити на станціях, щоб ті не бачили жахаючих картин голоду, який охопив територію України. І в самому просторі санаторію, незважаючи на створені комфортні умови проживання, панувала атмосфера тривоги і руйнації: «Андрій був здивований, що весь той будинок, що був зовсім у лісі з прекрасною смерековою алеєю, тепер стоїть майже на голому місці. Ліс ще частинно лишився, але він відступив значно вниз і зовсім змінився. Де ділись його столітні дуби, його, товстюці липи, тепер це скорше кущі, зарослі. Дивно виглядала і сама санаторія. Її зовнішні стіни руді, спасмужені дощами,

дах латаний дошками, бляхою, двері й вікна нефарбовані. Такі ж і сходи, і меблі в середині. Кімнати просторі, вікна високі, стіни білені вапном, на стінах портрети Сталіна, Леніна, Дзержинського, Горького» [57, с. 335]. Насторожили Андрія і дивна заборона виходити за межі санаторійної території, і постійна присутність наглядача «з вивітраним обличчям».

Згодом причини таких заходів стають зрозумілими: довкола санаторію панує голод, змучені і збожеволілі від голоду селяни тягнуться до закладу відпочинку, щоб знайти хоч якісь харчі. Вражаючими є розповіді сторожа про нічних відвідувачів: «он у Ліпляві жінок забрали... Дітей, кажуть, поїли. Отак і пиши: дітей! А вчора так собаки дівчинку загризли. Хотіла до помийниці...» [с.]. Докором і прокляттям звучать слова давньої знайомої Андрія вчительки Раїси, кинуті письменникам: «На трупах! Жируєте!» [57, с. 346]. А на тлі жаских картин масової смерті «весь час говорилося про “новий зміст”, “новий стиль”, “новий напрямок”. Бичувалось, мов би те «новий» чарівний фокус-покус, що все на землі змінить до непізнання» [57, с. 347].

Усвідомлення разючих протиріч між омріяним ідеалом комуністичної дійсності й політикою масового винищення українського народу змусило Бича в розмові з Андрієм відверто заявити: «Росія знову осідлала свого імперіялістичного коника... І ми їй поважно заважаємо... Жадаємо голосу, права, справедливості... А то і відокремлення. А вона воліла б замість нас тут мати чисте поле і засіяти його справжнім плодом російства...» [57, с. 343]. Бич висловив протест проти повсюдного фарсу своїм від'їздом із санаторію. Андрій же опинився у межовій ситуації вибору «між обов'язком перед народом і обов'язком перед партією, сумлінням і кар'єрою, “чесністю із собою” і прислужництвом, совістю і честолюбством, соромом і безсоромністю, витримкою і легкодухістю, милосердям і байдужістю, любов'ю і ненавистю, фізичною смертю і загибеллю творчою» [55, с.92]. Санаторій для письменників, маючи бути місцем відпочинку й відновлення, для Андрія став місцем тортур ще гіршим, ніж в'язниця НКВД, оскільки тут усе було спрямоване на те, щоб зламати людину не фізично, а морально.

Отже, у творах українських емігрантів санаторій, маючи зовнішні ознаки лікувально-оздоровчого закладу, постає уособленням тоталітарної держави. Лімінальний простір санаторію виявляє протиріччя між зовнішнім благополуччям і картинами масового знищення тисяч людей, руйнуючи міф про комуністичний «рай». Відвідувачі санаторію, опиняючись у межовій ситуації, змушені робити вибір – бути вірними тоталітарній системі чи піти всупереч і бути знищеними.

3.3. Санаторій як місце смерті в українській прозі ХХ ст.

Пережиті жахіття двох світових війн, голод, епідемії тифу та холери, неспокій революційних років, утворення тоталітарних держав, геноциди й масові репресії стали причиною болісної перебудови у свідомості суспільства. Як ніколи досі, людина гостро усвідомила власну малість перед навколишнім світом і безсилля змінити щось, вплинути на зовнішні обставини. Атмосфера руйнації й повсюдного занепаду, спостереження безлічі смертей – як близьких людей, так і незнайомих – стали причиною переосмислення життєвих домінант, адже, саме феномен смерті здатен створити таку межову ситуацію, через призму якої можна спостерігати зміни в системі цінностей як окремої людини, так і всієї епохи.

Актуалізація теми смерті в суспільстві та власний пережитий досвід зумовили те, що велика кількість письменників ХХ ст. зверталася до танатологічних мотивів у своїй творчості. Лімінальний простір санаторію в цьому контексті набуває значення місця прощання з життям – і не лише тому, що «образи лімінального... відлунюють смислами, асоційованими зі смертю» [37, с. 61], а й з огляду на свою амбівалентну природу. Хвора людина переживає досвід власне лімінальної фази, вихід із якої може мати два вектори: повернення та інкорпорацію до середовища живих чи перехід до світу мертвих. У прозі

письменників ХХ ст. топос санаторію часто постає як місце переходу до іншого виміру.

Окремою варіацією топосу санаторію є образ епідемічного бараку – невеликої, переважно одноповерхової будівлі, віддаленої від інших споруд задля забезпечення оточуючих від передачі інфекції. Барак міг бути як окремим локусом, так і елементом санаторійного простору, зокрема, Р. Мовчан назвала образ епідемічного бараку «своєрідним попередником “санаторійної зони”» [41, с. 53]. Топос епідемічного бараку наявний у малій прозі В. Підмогильного та М. Хвильового.

Санаторій як простір смерті змальований у новелі М. Хвильового «Бараки, що за містом». Події в ній розгортаються 1918 р. у період німецької окупації та повстання гетьмана П. Скоропадського. До тилових бараків, що розташовані за межами міста (назва самого населеного пункту не згадана), щодня привозять ешелони поранених, де їм нібито мають надавати медичну допомогу. Точної кількості поранених у творі не вказано – лише коротка нотатка автора, якої, втім, цілком достатньо, щоб зрозуміти масштаб трагедії: «...Ах, Німеччино, Німеччино! Кожного дня заганяєм у ворота чотири-п'ять вагонів напівтрупів, і бараки повні до неможливості» [63, с. 162]

Атмосфера самих бараків у новелі також постає надзвичайно гнітючою. Цьому сприяють природні умови, адже події твору розгортаються восени – у пору року, яка найбільше асоціюється зі згасанням життя. У новелі немає розлогих описів природного тла, але окремі художні деталі вже окреслюють середовище, яке не сприятиме одужанню й відновленню хворих: «Розсипається небесний дріб по даху і співають ринви одноманітну пісню в переливах легкого дзвону» [63, с. 161]. Територія самих бараків також мало нагадує профільний медичний заклад: «Над бараками ліхтар примружив своє старече око, засльозився, з сумом дивиться на провалля. Біля города присіли бараки, а далі ховаються провалля, де навалено сміття з містких будівель, з помийних ям» [63, с. 161]. Бараки, що за містом, зображені як маргінальна зона людського існування, вони стоять на периферії світу живих, на що вказує ще одна художня

деталь – розташування поблизу міського кладовища: «А цвинтар, що праворуч, зарився в стоси жовтого листя, і по коліна загрузли могильні верби...» [63, с. 161]. Потрапити на їх територію можна лише по єдиній залізничній колії, «що провели в п'ятнадцятому році, коли з далеких сопок Галичини привезли ранених» [63, с. 162].

Поранені, яких привозять до бараків, хоча іще й зберігають зовнішні ознаки життя, але надії на одужання в них уже немає: «І через край переливається в палатах стогін – чорний, смердючий. І вовтузяться люди й шукають виходу, ніби пацюки, що попали в раковину з рідким калом» [63, с. 164]. Репліка санітара, який відмовляється дати постраждалому води, мотивуючи відмову тим, що «все одно завтра в яму», чітко дає зрозуміти, що «пацієнти» перебувають на шляху до світу мертвих. На це вказують і авторські номінації, якими М. Хвильовий означає тих, кого привозять до бараків: «живі трупи», «напівтрупи», «мерці». У таких визначеннях актуалізується семантика лімінальності, ознак якої набувають поранені у бараках.

Перехід до світу мертвих у бараках не супроводжується загальноприйнятими обрядами й ритуалами, хворих не сповідують і не дають їм попроситися: «Потім рили величезні ями й кидали туди необмиті, чорні, виснажені цурпалки живого м'яса. Не чекали й смерті...» [63, с. 164]. Відтак агонія поранених людей стає ще більш жахливою. «Запах смерті», що стає наскрізним нюховим образом у тексті, «передає його духовну, трансцендентну, метафізичну суть» [3, с. 56]. За визначенням польської дослідниці М. Замбжицької, таке ставлення до поранених у бараках і перетворення їх на місце масового вбивства людей «призводить до того, що смерть втрачає культурно-ритуальне оточення і перетворюється на голий фізіологічний процес» [74, с. 100].

У новелі М. Хвильового виразно простежується не лише дегуманізація смерті, а й дегуманізація життя. На тлі загострення політичної ситуації барачні санітари Мазій та Юхим вирішили «допомогти своїм» і «приштокати» одного з німців. Для того, щоб зважитися на вбивство, персонажі новели не проходять

шлях внутрішньої трансформації і докорів сумління. Робота з помираючими зробила їх нечулими до людського страждання, а смерть людини вони сприймають не як культурну подію, яка вимагає особливого ставлення й певної, визначеної суспільними нормами реакції, а як буденне явище. Про це, зокрема, свідчить діалог Мазія із санітаром: «Проходжу це я, братці, біля кладовиська. Дивлюсь – щось блукає там. Дивлюсь – Мазій. “Чого ти тут шляєшся?” – “Могилу, – каже, – рив”. – “Це уночі?” – “А не все одно: завтра ж знову штук двадцять закопаємо”» [63, с. 163].

Сцена убивства німецького солдата вражає своєю холодною жорстокістю. Описуючи злочин Мазія і Юхима, М. Хвильовий послуговується схематичними односкладними безособовими конструкціями, що підкреслюють байдуже ставлення санітарів до факту позбавлення людини життя: «...Смерділо трупами. Мазій поставив над ямою зв'язану голубу людину й штовхнув її. Гупнуло. Застогнало» [63, с. 169]. Така внутрішня черствість свідчить про духовне виродження і смерть людини. За словами Ю. Безхутрого, «...духовна глухота... байдужість до самого факту смерті зумовлені порушенням фундаментальних основ світобудови, що стало наслідком катаклізмів, людьми ж спричинених» [3, с. 56]. Таким чином Мазій та Юхим також переходять до категорії «живих трупів», але їх стан набагато страшніший, адже відбувається не руйнування фізичної оболонки, а душі.

За скоєний злочин Юхиму та Мазію було оголошено такий самий вирок – смерть живцем у ямі з трупами. Якщо перший ще намагався уникнути покарання й мав відносно легку смерть від пострілу кулі, то другий, повністю збайдужілий до явища людської смерті, сприйняв вирок спокійно й, на підсвідомому рівні вже ототожнюючи себе із «живими трупами», виконав наказ: «Мазій подивився безоднями в туман і поліз у яму, в гору людського м'яса» [63, с.172]

Експресіоністичне нагромадження картин смерті в новелі жахає. Масовість загибелі людей звучить як докір тогочасному суспільству, а на

прогресуюче моральне виродження людей натякає риторичне питання автора: «Чи не здається вам, що ми вже давно в бараках, де труповий дух?» [63, с. 164]

Дещо інакшу атмосферу відтворено в оповіданні В. Підмогильного «В епідемічному бараці». Барак, у якому лікують хворих (назва недугу не вказана конкретно), нагадує медичний заклад більше, ніж бараки М. Хвильового. Тут вже є більш кваліфікований персонал, який складається не лише із санітарів, обов'язками котрих є закопування мертвих. Лікар, фельдшер, медичні сестри намагаються надавати посильну допомогу пацієнтам, кількість яких не є такою вражаючою, як у «Бараках, що за містом». На перший погляд, атмосфера медичного закладу досить приємна і сприяє одужанню хворих, до них приходять відвідувачі, які передають «воду з далекої криниці», вірячи, «що та вода трохи цілюща», і недужі мають надію на відновлення: «В покої все приникало, хворі переставали голосно стогнати — сама поява лікаря давала їм на хвилю полегкість» [48, с. 184]

Проте із перших сторінок можна вловити збайдужіле ставлення медичного персоналу до недугів. Кожен із персонажів має свої інтереси і прагнення. Лікар обходить пацієнтів, виконуючи щоденний обов'язок, і поспішає на виклики до села. Фершал прагне якнайшвидше звільнитися й піти на риболовлю. Сестра Пріся всюди шукає кохання, тікаючи на вечірні променаді, а сестра Ганнуся завжди водить із собою сина Антося, щоб «він задалегоди призвичаювався спокійно бачити людські страждання» [48, с. 193]. На думку Р. Мовчан, в оповіданні «...панує атмосфера неприкаяності, збайдужіння, відчуження, самотності» [41, с. 53].

Як справедливо зауважує Г. Абрамович, «у більшості традиційних культур обряди смерті займають центральне місце в соціальному житті» [68, с. 870], однак у відокремленому світі епідемічного бараку в новелі В. Підмогильного перехід людини в інший світ не сприймається як значуща подія. До прикладу, ні в кого з персоналу не викликає емоцій передагональний стан хворого червоноармійця, який «має померти не пізніше як завтрашнього дня; йому вже паралізувало горло, і він не міг ковтати» [48, с. 188]. А після смерті хворого

лікар не бачить необхідності в «ритуалах переходу»: «Сестра Одарка Калинівна ще звечора нагадала лікареві, що треба до червоноармійця попа. – Дарма...» [48, с. 194]. Таким чином місце смерті попри жаску атмосферу стає всього лише повсякденним тлом, на якому розгортаються життєві історії інших персонажів.

Але не тільки фізичну смерть змальовано в оповіданні. В. Підмогильний через образ Одарки Килинівни розкриває ніцшеанську ідею про смерть Бога. Старша медсестра є людиною надзвичайно віруючою – і намагається прищепити своє світобачення найближчому оточенню. Проте жінка змушена зіткнутися із суцільним холодом і байдужістю – як із боку персоналу бараку, так і з боку самого Бога («Бог же був мертвий і не рухалась його піднесена рука... мовчки шурхало додолу молитвою підняте тіло» [48, с. 195]). Символічним є фінальний епізод оповідання, де сестра Ганнуся на Великдень стоїть перед епідемічним баракком як докір Богу через його мертву мовчанку: «Але воскреслий бог не прийшов у барак, і сестра Ганнуся стояла перед ним, як самотній дозорець на варті страждання» [48, с. 212].

Таке внутрішнє спустошення хоча й не проявляє зовнішніх симптомів, але вказує на вмирання людського духу, наближаючи персонажів оповідання до стану «живих мерців», адже як би вони не намагалися знайти розраду у житейських розвагах чи у фанатичному служінні своїй вірі, ніщо не здатне наповнити душі, які втратили здатність до співчуття та емпатії. Працівники епідемічного бараку стають «лімінальними персонами» для світу живих, і хто знає, чи не доведеться їм за кілька років приймати ешелони людських тіл у «бараках, що за містом».

Танатологічні мотиви у прозі ХХ ст. можуть логічно перегукуватися з темою тоталітаризму, коли світ в уяві людей мислиться як велетенська в'язниця, із якої існує єдиний вихід – смерть. Враховуючи відносну замкнутість санаторійного простору, перебування в ньому, особливо не добровільне, асоціюється з неможливістю покинути його межі, що позначається на психоемоційному стані мешканців санаторію, змушуючи шукати інші шляхи

виходу. Особливо яскраво це можна простежити в «Санаторійній зоні» М. Хвильового.

Аналізуючи топоси повісті, дослідники Ю. Барабаш та Ю. Безхутрий акцентують увагу на обмеженості й одноманітності простору у творі. Зокрема, Ю. Безхутрий слушно зауважує, що вибір лексеми «зона» на означення території санаторію зумовлений не стільки профетичною надздібністю М. Хвильового, скільки бажанням «підкреслити факт ізолюваності й цілісності місця дії, його самодостатність і своєрідну “завершеність”» [3, с. 123].

Справді, санаторій М. Хвильового має чітко окреслені фізичні кордони, означені конкретними локусами: ріка, експериментальна ферма, Гралтайські Межі, командна висота. Саме останнє місце надзвичайно приваблює мешканців санаторійної зони, стаючи місцем зустрічі й відвертих розмов. Підйом на висоту вже на підсвідомому рівні асоціюється з переходом у вищий світ, адже в міфологічній свідомості топос гори наділений сакральними якостями й недоступний для простих смертних [7, с. 112]. Прикметно, що на командну висоту постійно сходить анарх, зустрічаючись там із Хлонею чи Майєю, але ніколи не піднімався туди метранпах Карно). Також із командної висоти було видно інше життя, інший світ, такий жаданий, але закритий для персонажів повісті: «А я ходив на командну висоту... відтіля маячать воістину прекрасні далі. Коли я оглянувся, зійшовши на гору, я подумав, що ці вогні в поселках, ці дальні міські люкси, ця степова безгранність, ця, нарешті, ріка, що біжить у невідомі обрії, — я подумав, що все це – якась молода казка» [63, с. 518]. На горизонті з командної висоти видніються Гралтайські Межі – один із найбільш невизначених локусів у повісті, який викликає асоціацію з міфічними стовпами, що тримають небо.

Увесь життєвий рух відбувається поза територією зони, у світі, який для персонажів є чужим і далеким. На це, зокрема, вказують образи транспорту, що уособлюють плин життя: «Тоді на горизонті виросте біла стьожка: то кур'єрський чи пасажирський поспішає до города... дурень тоскує за тим невідомим життям, яке, прорвавшись у степ, мчить до невідомих обривів» [63,

с. 534]. Цей рух мешканці санаторію можуть спостерігати лише з командної висоти, тільки мріючи приєднатися до нього й вирушити в «голубу даль». Сама ж санаторійна зона, перебуваючи на периферії людського існування, має досить обмежене транспортне сполучення, представлене тільки гужовим транспортом – підводою.

Рух у санаторії ж підпорядкований чітким правилам і регламентованому режиму (харчування, лежанки, «походи в дикий малинник»). Усередині зони панує сірість і буденність, котрі можна вважати передумовами уніфікації й розчинення особистості в тоталітарній системі. На це, зокрема, указують кольороносні слова «туман», «димок», «ртуть», які створюють атмосферу «сірого санаторійного будня». Загалом пейзажі, які постають на тлі життя мешканців санаторійної зони, вже створюють атмосферу згасання, адже відбувається перехід від життєствердної літньої пори до меланхолійної осені – лімінального часу між періодами розквіту й занепаду: «День неохоче появлявся на санаторійній зоні й зникав хутко, ніби випадково забрів сюди. Ішли тумани, і в них іноді пропадали не тільки осінні далі, але й експериментальна ферма» [63, с. 567].

Як зазначає Ю. Безхутрий, «відчуття “осені серед весни”, яке виразно панує тут, стає реакцією особистості на ті кардинальні трансформаційні процеси, що відбувалися в суспільстві, поставленому революцією дибки» [3, с. 113]. Деякі персонажі, потрапляючи до зони, ще мають сподівання пройти через лімінальну стадію у процесі пристосування до нового суспільного ладу й покинути її (Майя, Унікум, сестра Катря). Деякі ж (анарх і Хлоня) усвідомлюють, що зона стає кінцевою точкою їхнього життєвого шляху. Для останніх неможливість виходу із санаторію зумовлена відсутністю снаги інкорпоруватися в соціум: анарх, відкинувши чорний махновський прапор і повстанське минуле, відмовляється приймати «червоне» теперішнє; мрія ж Хлоні побачити Леніна, що приходить раз на п'ятсот літ, у реальності є абсурдною. Але й довічне перебування в лімінальному просторі, в атмосфері невизначеності стає для них справжнім тягарем.

Розуміючи власну прив'язаність до санаторійної зони, думками ці персонажі все ж вириваються за її межі. Уже на початку повісті можемо вловити бажання анарха покинути сірий простір санаторію: «Він бачить, як у небі росте хрустальна фортеця з неможливо синім фасадом, як по безкрайому горovому океані... пливуть білі барашки на своїх білорунних човнах» [63, с. 501]. Поривання до духовної свободи переростають у прагнення до свободи фізичної, персонажі починають шукати шляхи виходу з обмеженого простору, і таким виходом стає смерть: спочатку вчиняє самогубство Хлоня, а згодом тоне у водах річки анарх. Прикметно, що смерть обох персонажів пов'язана з рікою, яка є водночас і межею санаторійної зони, і символом очищення. Як зауважує Ю. Безхутрий, «Хлоня “йде” в ріку шукати свою епоху, спраглий анарх знаходить у її водах дорогу назад, до тих теплих і радісних дитячих образів-спогадів, що прийшли до нього в ніч перед смертю» [3, с. 124]. Санаторійна зона стає місцем, де анарх і Хлоня виходять із лімінального статусу «порогових людей», обираючи смерть як логічне завершення невдалої трансгресії.

У повісті О. Звичайної «Селянська санаторія» танатологічний мотив пов'язаний із постаттю Ольги Петрівни Безрідної – комуністкою і «членом партії з 1917-го року». Із розповіді про її минуле дізнаємося про активну партійну діяльність персонажки, в обов'язки якої входило агітувати селян вступати до колгоспів, пропагуючи комуністичні ідеї. Несподіваний приїзд до рідного села, спогади про батька – сільського «фершала» Безрідного, який застерігав жінку не ставати на хибний шлях, та прохання схаменутися, що межує з прокльоном, від давньої знайомої баби Чуйчихи змушують Ольгу Петрівну переосмислити свої життєві ідеали.

Жінка з гіркотою усвідомлює розрив ідеалів із жахливою дійсністю: «Під бадьорий акомпанемент моїх блискучих промов, виголошуваних добірною українською мовою, представники влади мали збирати з опухлих селян їхню заборгованість державі, робити трўси, шукати захований хліб ... викидати так званих куркулів та одноосібників із їхніх хат прямо на вулицю, забравши все

майно до колгоспу» [23, с. 96]. Така разюча невідповідність викликає в жінки депресивні настрої і бажання нашкодити собі. Агітаторка навмисно виходить із теплої хати на мороз, аби застудитися й не виголошувати промови, в результаті чого отримує гостре запалення легень.

Уже приїхавши до будинку відпочинку, попри дбайливий догляд лікаря Підгаєцького Ольга Петрівна не розглядає можливість повернутися до життя: «... я всім своїм єством відчуваю близькість смерти...» [23, с. 104]. Не маючи сил і бажання вдягати маску «правовірного члена партії», але й не бажаючи зіткнутися з тортурами і в'язницею, жінка обирає смерть як єдино можливе розв'язання дилеми: «... який вихід може бути для мене кращим, як смерть?» [23, с. 104]. У будинку відпочинку відбувається поступове й осмислене прощання Ольги Петрівни з життям. Її відверту розмову з Улянкою, де жінка відкриває трагедію свого життя, можна вважати сповіддю персонажки.

Коли ж нарешті прийшло розпорядження про переведення тяжко хворої пацієнтки до туберкульозного санаторію, Ольга Петрівна була настільки недужою, що не могла самотійно йти: її несли двоє санітарів на ношах. Сама сцена нагадує більше похоронну процесію, але жінка покійно і з гідністю приймає майбутню долю: «Вона покійно за допомогою сестри й доктора переходить тремтячими ногами з ліжка на носі... Вона лягає... Вона готова: хай її несуть!» [23, с. 123] Таким чином «обрядів переходу», що передують смерті й мають на меті остаточне звільнення від житейських справ і накопичених боргів, дотримано.

Туберкульозний санаторій став останнім прихистком тяжко хворої пацієнтки й місцем відсторонення її від світу живих, що передує входженню до царства мертвих. Персонал санаторію ізолював Ольгу Петрівну, ставлячи їй діагноз божевілля, через страх поширення правди, яка могла б скомпрометувати радянську владу, проте жінка до останнього дня зберігала ясний розум і свідомо ішла назустріч смерті: «Для мене іншого виходу нема... А якби, не дай Боже, я почала видужувати, то... довелось би зробити над собою те, що зробив Хвильовий 13 травня...» [23, с. 161].

У повісті О. Звичайної показано не лише особистісний досвід очікування і прийняття власної смерті як спокути й можливості вирватися з лещат радянської системи, а й вплив пережитої смерті близької людини на Іншого. Улянка, будучи єдиною духовно близькою до Ольги Петрівни особою, хоча й не мала клопоту з організацією похоронного ритуалу, проте отримала від жінки заповіт написати про злочини комуністичної держави, розкривши людям всю правду. Формування твердого наміру виконати останню волю Ольги Петрівни стало переломною подією у свідомості дівчини. Це зробило її та майбутнього чоловіка Улянки доктора Підгаєцького неблагонадійними людьми для системи, що стало причиною репресій та смерті доктора в таборі для політичних в'язнів у Сибіру.

Отже, у санаторійній прозі автори ХХ ст. часто зверталися до танатологічних мотивів. Беручи до уваги такі ознаки як замкнутість і периферійне розташування, лімінальний простір санаторію постає як місце прощання життям. Картини масової смерті знаменують духовне змертвіння соціуму й слугують пересторогою для сучасників. Також смерть – підсвідомий порив чи усвідомлене рішення – може позиціонуватися як звільнення з лещат тоталітарної системи.

ВИСНОВКИ

Категорії абсурдного, сюрреалістичного, нетривкого здавна є об'єктом зацікавлення дослідників. Особливий науковий інтерес у цьому контексті становить категорія лімінальності. Це зумовило появу численних філософських, культурологічних, антропологічних та літературознавчих праць, у яких осмислено процеси переходу суспільства чи окремого індивіда від однієї статичної структури до іншої.

У літературознавстві увагу дослідників привертає естетика лімінального, яку трактують як сукупність поетичних образів лімінальної персони, лімінального часу, лімінального простору та лімінального стану. Для характеристики лімінального хронотопу в художньому тексті використовують поняття «гетеротопія». В українському культурному тексті гетеротопіями можна вважати музей, архів, бібліотеку, в'язницю, лікарню тощо. До гетеротопій належить і простір санаторію.

Медичний дискурс широко представлений в українській літературі ХХ ст. Усі хвороби можна поділити на дві умовні групи – захворювання тілесні й захворювання ментальні, що можуть бути об'єднані під «парасольковим» терміном «божевілля». Хвороби, маючи ознаки лімінального стану, ставали об'єктом зображення в текстах М. Хвильового, В. Підмогильного, Є. Плужника, О. Звичайної, П. Загребельного. Недуги в їхніх творах могли бути як місткими метафорами вад зовнішнього світу, так і способом осягнення хворобливої дійсності.

Санаторій як лікувально-оздоровчий заклад має амбівалентну природу, оскільки спрямований на забезпечення лікування й відпочинку населення, тобто належить і до сфери медицини, і до сфери туризму. Можна виділити такі ознаки санаторію як лімінального простору: географічне відмежування від інших топосів, обмежене коло людей, які перебувають у ньому, наявність специфічних ритуалів «входу» і «виходу» (приїзду й від'їзду), здатність виконувати роль посередництва між життям і смертю. Мешканці санаторію, перебуваючи в «межовому стані» (тілесний недуг, божевілля, бажання сховатися від минулого),

належать до лімінальних істот, які шукають тимчасового прихистку. Простір санаторію, підпорядкований нелогічним, абсурдним внутрішнім законам, стає полем для авторських експериментів.

Простір художнього тексту є одним із засобів смилотворення у прозовому творі. Він має вагому роль у розкритті ідей твору, відображаючи внутрішній стан персонажа або ж протиставляючись йому. Пограничні або маргінальні зони людського існування накладають свій відбиток на осіб, які з різних причин опиняються в них. Специфіка функціонування санаторію-курорту дозволяє зараховувати його до простору, що має ознаки лімінальності.

Письменники ХХ ст. у своїх творах активно зверталися до топосу санаторію-курорту, який у канві художнього тексту міг виконувати роль катализатора життєвих змін і зламів у свідомості персонажів або ж ставати прихистком для героїв, що набули ознак лімінальності.

У «Повісті без назви» В. Підмогильного та романі «Недуга» Є. Плужника дія не відбувається безпосередньо в санаторії. У текстах наявні лише згадки про віддалений курорт, куди мають намір поїхати персонажі. Поїздка на курорт асоціюється з можливістю змінити зовнішню обстановку й по-новому переосмислити життєві домінанти. Від'їзд до санаторію супроводжується ритуалами прощання (проводжання на вокзалі, прощальна вечеря), які можна трактувати як обряди переходу. У романі «Під чорною короговою» перебування персонажів у курортному просторі Криму та Одеси дозволяє їм по-новому поглянути на сімейні цінності й ідеологічні переконання.

У прозі П. Загребельного топос санаторію-курорту постає як пристанище для «порогових людей». Роман «Диво» репрезентує курортний простір Надмор'я як місце зустрічі двох мислячих осіб, які не почуваються комфортно у науковому й творчому середовищі радянської держави. У повісті «Попіл снів» санаторій для відпочинку авіаторів стає місцем, де, володіючи надприродною силою й бажаючи убезпечити від неї навколишніх людей, прагне знайти прихисток головний герой.

Унаслідок значних змін і перебудови суспільного ладу на початку ХХ ст., що був позначений утвердженням тоталітарних режимів, відбулися зміни в людській свідомості. Світ мислився як величезна в'язниця, а страх репресій та існування жорсткої цензури не залишали письменникам можливості висловлюватися прямо й змушували вдаватися до алегорій, висловлюючи свої побоювання й перестороги. У цьому контексті актуалізувалися такі ознаки санаторійного простору як замкнутість, відмежованість, маргінальність. Санаторій ставав єдиною можливим місцем існування «порогових людей», які не здатні витримати зовнішній тиск, але й не можуть вдатися до втечі.

У творчості М. Хвильового санаторій втрачає позитивну конотацію, стаючи алюзією на пореволюційну дійсність, місцем вибору історичного шляху суспільства. Нова «Арабески» зображує зруйнований курорт на березі моря – територія занепаду, руйнації і тиші, де відбувається напружена боротьба між мріями про прекрасний «азійський город» – вільне середовище для митця – і невтішною перспективою згасання творчих поривань серед морської пустелі. Домінантним топос санаторію є в «Повісті про санаторійну зону». Маргінальний, обмежений простір «зони» стає прихистком для «зайвих людей» – лімінальних істот, які не змогли пристосуватися до умов життя в тоталітарній державі, але й не мають змоги змінити реальність, у якій доводиться існувати.

До теми санаторію у своїй прозі зверталися українські письменники-емігранти У. Самчук та О. Звичайна. «Концентрація» української інтелігенції на «плянеті Ді-Пі» й відсутність цензури дали можливість митцям вільно висловлювати свої думки через художні тексти, які, стаючи втіленням органічної потреби розказати світові про злочини СРСР, піддавали комуністичну державу нищівній критиці. В однойменній повісті О. Звичайної курортний простір «селянської санаторії» розкриває глибинне протиріччя радянської системи й демонструє справжню сутність «комуністичного ладу»: у той час як створена для простих людей «санаторія» слугує місцем відпочинку номенклатури, селяни на вулицях українських міст помирають від голоду. У

романі У. Самчука «Темнота» санаторій, куди відправляють «зразкових» радянських письменників, постає межовим простором, що розділяє світ примарних комуністичних ідеалів та жорстоку дійсність, де голод стає причиною масової смерті українців. Простір санаторію стає місцем, яке ставить головного героя в ситуацію вибору між прагненням висловити правду й бажанням зберегти життя.

Зважаючи на культурно-історичні чинники, у ХХ ст. актуалізувалася тема смерті, що свідчило про необхідність переосмислити це явище. Сутність концепту «смерть» ставала предметом численних філософських дискусій та наукових розвідок. Смерть розглядали як фізіологічне явище, як іманентну властивість будь-якого живого організму, як культурний феномен, що стосується не стільки самої людини, як її найближчого оточення, вимагаючи до себе відповідного ставлення з боку суспільства й певних унормованих «ритуалів», які супроводжують відхід людини. Також смерть набуває ознак лімінальності як трансформація і шанс на переродження людини.

Власний пережитий досвід та актуалізація теми смерті в суспільстві зумовили те, що велика кількість українських письменників ХХ ст. зверталася до танатологічних мотивів. У зв'язку з цим лімінальний простір санаторію набуває ще однієї конотації – місця прощання з життям. У малій прозі М. Хвильового та В. Підмогильного представлено окрему варіацію санаторійного простору – епідемічний барак, який стає місцем масової смерті людей. Зображена як суто фізіологічне явище, смерть людини не супроводжується відповідними «ритуалами переходу», натякаючи на духовну загибель соціуму. У «Повісті про санаторійну зону» М. Хвильового танатологічний мотив логічно переплітається з темою тоталітаризму. Смерть постає як єдино можливий вихід із патової ситуації, коли персонажі не можуть пристосуватися до умов існування в системі, але й не мають змоги покинути її. У повісті «Селянська санаторія» О. Звичайної зображено смерть в контексті її впливу на Іншого. Саме смерть близької людини змушує головну героїню переосмислити дійсність, стаючи «неблагонадійною» для радянської системи.

У результаті аналізу художньої прози ХХ ст. ми довели, що автори цього періоду у своїх текстах активно зверталися до санаторійної тематики. Санаторій у їхніх текстах постає як транзитний, маргінальний простір, де відбуваються внутрішні трансформації персонажів або ж виявляються недоліки панівного суспільного ладу. Наше дослідження дає загальну характеристику ознак лімінального простору санаторію та є підґрунтям для подальшого вивчення категорії лімінальності в українській прозі ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. П. Свобода духу і приреченість втіленості: інтелектуальні контрверсії прози Валер'яна Підмогильного. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. 2022. Т. 3. С. 26–35.
2. Барабаш Ю. Я. Поетика, структура й сенси замкненого простору («Повість про санаторійну зону» Миколи Хвильового). *Слово і Час*, 2019. № 9. С. 52–68.
3. Безхутрий Ю. М. Художній світ Миколи Хвильового : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Львів, 2003. 157 с.
4. Бортнік Ж. І. Концепція лімінальності в літературознавчій парадигмі: проєкція на сучасну українську драму : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06, 10.01.01. Луцьк, 2023. 390 с.
5. Бортнік Ж. Функції гетеротопій в сучасній українській драматургії. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологія». 2023. Вип. 17 (85). С. 247–251.
6. Василенко В. У світі навиворіт: божевілля як тема і сюжет. *Слово і Час*. 2021. № 4 (718). С. 57–75.
7. Войтович В. М. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 662 с.
8. Вощенко О. І. Контрдискурс у літературі українського соцреалізму 1950–1970-х років : дис. ... д-ра філос. : 10.01.01. Київ, 2021. 245 с.
9. Вісич О. А. Природний та культурний ландшафти в кримському доробку Миколи Чернявського. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. Острог : Вид-во НаУОА, 2023. Вип. 17(85). С. 257–261.
10. Гальків Л. І., Кулиняк І. Я., Гербут М. В. Санаторно-курортна діяльність: ринок послуг санаторіїв у регіонах України. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: Проблеми економіки та управління. 2017. Вип. 873. С. 18-26.

11. Герасименко, М. В. Роль Херсонського земства в розбудові курорту на Хаджибейському лимані. *Публічне управління та адміністрування у процесах економічних реформ: збірник тез доповідей III Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції, 18-19 квітня 2019 р.* Херсон: ДВНЗ «ХДАУ», 2019. С. 218–220.
12. Гонюк О. В. Особливості художнього опису в романі «Диво» П. Загребельного. Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): збірник наукових праць. Дніпро: Ліра. 2019. Вип. 24. С. 31–39.
13. Грабович Г. У пошуках великої літератури. Київ : Інститут археографії АН України. 1993. 53 с.
14. Гундорова Т. Книги Сивіли. Харків: Vivat. 2023. 304 с.
15. Девдюк І. В. Екзистенціал «любов» у романах «Недуга» Є. Плужника й «Закохані жінки» Д.Г. Лоуренса. *Закарпатські філологічні студії*. Вип. 10. Т. 2. Ужгород, 2019. С. 157–162.
16. Демська-Будзуляк Л. М. Літературна репрезентація страху у дискурсі повсякденності радянської України 1930-х років (на прикладі роману "Страх" Олени Звичайної). *Сучасні літературознавчі студії*. 2021. № 18. С. 37–43.
17. Демченко А. Міфопоетична танатологія у ліриці Сергія Жадана. *Slavica Wratislaviensia*. 2019. № 168. С. 165–172.
18. Дзюба І. Маски демаскатора. *Слово і час*. 2008. № 4. С. 3–13.
19. Журба С. Трагедія українського селянства під час голодомору у прозі діаспори (на матеріалі творів Олени Звичайної та Іванни Чорнобривець). *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2017. Т. 10. С. 102–113.
20. Загребельний П. Диво : роман. Харків: Фоліо, 2005. 638 с.
21. Загребельний П. А. Попіл снів: пригодницька повість. Київ: Український письменник, 1995. 159 с.

- 22.Зборовська Н. В. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
- 23.Звичайна О. Селянська санаторія : повість. Вінніпег : Видавнича спілка «Тризуб», 1952. 218 с.
- 24.Земляна Г. І. Проза Миколи Чернявського в українському літературному процесі кінця ХІХ - початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2004. 19 с.
- 25.Зонтаг С. Хвороба як метафора. СНІД та його метафори / з англ. пер. Т. Бойко. Київ: Видавництво Жупанського, 2012. 162 с.
- 26.Зубрицька М. Категорія «inbetweenness»: літературно-теоретичний аспект. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2014. Вип. 60(2). С. 3–7.
- 27.Капленко О. М. Художня модель урбаністичного простору у романі Євгена Плузника Недуга. *Молодий вчений*. 2017. № 3. С. 93–97.
- 28.Кондратюк М.В. Жанрова специфіка українських романів “зв’язку часів” *Вісник Житомирського державного педагогічного університету*. 2004. № 15. С. 146–149.
- 29.Кузьміченко І. О. Культурний потенціал феномена трікстера: сучасний погляд. *Культура народів Причорномор’я*. 2013. № 262. С. 172–175.
- 30.Кучеренко Є. Ідентифікаційна невизначеність суб’єкта самопізнання в лімінальному стані. *Психологія: реальність і перспективи*. 2023. Вип. 20. С. 99–107.
- 31.Кучеренко Є. Лімінальність як сучасна проблема у психології дорослого. *Майбутнє психології в умовах сучасної України: зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 23 травня 2024 р.* Київ: НУБіП України, 2024. С. 28–30.

32. Ленська С. В. Антитоталітарне спрямування повісті Олени Звичайної «Селянська Санаторія». Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки». 2021. Вип. 3. С. 48–54.
33. Ленська С. В. Українська мала проза 1920–1960-х років : ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 2015. 470 с.
34. Лисанець Ю. В. Художня репрезентація досвіду хвороби в літературно-медичному дискурсі прози США. *Теоретична і дидактична філологія. Серія «Філологія»*. Вип. 28. 2018. С. 115–120.
35. Лисова К. А. Лінгвальні засоби вираження лімінального часу та простору в сучасній англійській поезії. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Філологія*. 2016. №21 (2). С. 70–73.
36. Лисова К. А. Лінгвокогнітивна специфіка осмислення образності лімінального: відкладена категоризація. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Філологічні науки (мовознавство)*. 2017. №7. С. 111–114.
37. Лисова К. А. Образ лімінального як мультимодальний конструкт. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Філологія*. 2018. №32 (2). С. 61–64.
38. Лисова К. А. Теоретичне підґрунтя вивчення лімінальності в сучасному англійському поетичному дискурсі. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32 (71). № 4. Ч. 1. С. 173–180.
39. Лукавенко В. О. Образ міста у «Вступній новелі» та «Арабесках» М. Хвильового. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство : Міжвуз. зб. наук. ст.* 2010. Вип. XXIII, ч. 2. С. 160–168.
40. Мариняк Р. Урбаністичний і рустикальний художній простір та його втілення в сучасній українській літературі. *Вісник ХНУ імені ВН*

- Каразіна. Серія «Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки».* 2018. Вип. 26. С. 51–58.
41. Мовчан Р. Валер'ян Підмогильний. *Дивослово*. 2011. № 2. С. 51–57.
42. Наєнко М. Історія українського літературознавства. Київ : ВЦ «Академія», 2003. 360 с.
43. Нестерук С. М. Естетичні функції символів у творчості Павла Загребельного: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград, 2001. 20 с.
44. Основи інтенсивної терапії : навч. посіб. / за ред. Л. В. Усенко. Тернопіль: Укрмедкнига, 2002. 332 с.
45. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. 2-ге вид., перероб. і допов. Київ : Либідь, 1999. 446 с.
46. Пасічник О. Концепція героя в романах «Темнота» Уласа Самчука та «Архіпелаг ГУЛАГ» Олександра Солженіцина. Наукові записки. Серія: Літературознавство. 2000. Вип. VI. С. 90–99.
47. Підмогильний В. Повість без назви : вибрані твори. Київ : Знання, 2016. 207 с.
48. Підмогильний В. Проблема хліба : збірка оповідань з передмовою автора. Київ : МАСА, 1927. 219 с.
49. Піскунова О. Морський контекст містичного дискурсу Хвильового. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки*. 2019. Вип. 19. С. 113–121.
50. Плужник Є. П. Змова у Києві : Роман, п'єси / Упорядк., передм. та прим. Л. В. Череватенка. Київ : Український письменник, 1992. 428 с.
51. Повторева С. Смерть як методологічний конструкт постмодерністської філософії і художньої літератури. *Докса*. 2013. С. 473–482.
52. Про затвердження Загального положення про санаторно-курортний заклад : Постанова Кабінету Міністрів України. Положення від

- 11.07.2001 № 805. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/805-2001-%D0%BF> (дата звернення: 24.02.2024).
53. Пустовіт В. Ю. Медичний дискурс художньої літератури. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2016. Вип. 7. С. 102–110.
54. Рудинеско Е. Філософи в обіймах бурі / пер. з фр. О. А. Юдіна. Київ: Ніка– Центр, 2007. 208 с.
55. Руснак І. Є. Феномен малоросійства в інтерпретації Уласа Самчука (на матеріалі трилогії «Ост»). *Studia Philologica (Філологічні студії): зб. наук. пр.* 2019. Вип. 13. С. 87–97.
56. Самчук У. Плянета Ді-Пі : нотатки й листи. Вінніпег: Тризуб, 1979. 355 с.
57. Самчук У. Темнота : роман. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук, 1957. 495 с.
58. Сердюк А. М., Махнюк В. М., Савіна Р. В., Гринзовський, А. М., Могильний, С. М. Формування гігієни планування населених місць у періоди доземської та земської медицини. *Гігієна населених місць.* 2017. Вип. 67. С. 6–11.
59. Скляр І. О. Зображення «зсередини» як результат трансформації головного героя в «Повісті без назви» В. Підмогильного. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство.* 2019. Том 1, № 1-73. С. 134–141.
60. Степанова А. Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст.* 2009. Вип. XXII. С. 61-71.
61. Тендітна, Н. М., & Криворучко, Є. Л. (2013). Художня танатологія повістей та оповідань О. Ульяненка. *Актуальні питання сучасної*

науки та освіти: матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної та науково-методичної конференції викладачів і студентів Донбаського державного педагогічного університету, учителів загальноосвітніх закладів (м. Слов'янськ, 23–25 квітня 2013 р.). Слов'янськ. 2013. Вип. 5. С. 244–248.

62. Турчина М. О.. Архетип трікстера та його інтерпретація в українській музичній культурі кінця ХХ ст.–початку ХХІ ст.: дис. ... канд. культурол. наук : 26.00.01. Київ, 2023. 200 с.
63. Хвильовий М. Новели. Оповідання «Повість про санаторійну зону», «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети / вступ. ст., упоряд. і прим. В. П. Агеєва ; Ред. тому М. Г. Жулинський. Київ : Наукова думка, 1995. 816 с.
64. Хом'як Т. В. Новела М. Хвильового «Арабески» в контексті концепції універсальної моделі світу. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2004. № 16. 25–29.
65. Чернявський М. Твори. Т. 4. Харків : Рух, 1928. 391 с.
66. Щітка Л. Д. Генеза образу божевільні в українській літературі першої третини ХХ ст. *Наукові записки НаУКМА*. Том 19 : Філологічні науки. Київ : Стилос, 2001. С. 71–78.
67. Ярославська Ю. В. Характеристика функціонування санаторно-курортного закладу : кваліфікаційна робота бакалавра. Київ, 2018. 71 с.
68. Abramovich H. Anthropology of Death. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. Second Edition. Oxford : Elsevier, 2015 P. 870–873.
69. Bell C. Ritual. Perspectives and Dimensions. Oxford, N.Y. 1997. 351 p.
Retrieved from <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Ritual.-Perspectives-and-Dimensions-by-Catherine-Bell.pdf>

70. Dehaene M., De Caeter L. The space of play: towards a general theory of heterotopia. *Heterotopia and the city. Public space in a postcivil society.* London and New York, 2008. P. 87–103.
71. Deleuze G. Foucault. Paris: Minuit, 1986. 119 p.
72. Foucault M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Architecture /Mouvement/ Continuité.* № 5. 1984. P. 46–49. Retrieved from <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.
73. Genep A. Van. *The Rites of Passage.* Chicago. University of Chicago Press. 1960. 198 p.
74. Zambrzycka M. Obraz śmierci masowej w nowelach Mykoły Chwylowego *Бараки, що за містом і Я (Романтика).* *Slavica Wratislaviensia.* 2019. № 168. S. 99–108.
75. Hertz R. A contribution to the study of the collective representation of death. In *Death and the right hand* (eds). New York: Free Press. P. 29–88.
76. Levi-Strauss C. *The savage mind.* London : Weidenfeld and Nicolson, 1966. 290 p.
77. Lubaszewska A. *Zycie – Smierci doskonalosc.* *Młodopolska antropologia smierci i literacki swiat wartosci.* Krakow, 1995. S. 137.
78. Spariosu M. I. Computational models of intercultural relations in Banat and Transylvania: theoretical and practical issues. *Romanian journal of information science and technology.* 2013. Vol. 16. № 2–3. P. 109–130.
79. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure.* Ithaca, New York: Cornell Paperbacks Cornell University Press. 1977. 213 p.
80. Simpson B. Death. In *The Open Encyclopedia of Anthropology, edited by Felix Stein. Facsimile of the first edition in The Cambridge Encyclopedia of Anthropology.* 2018. URL: <https://www.anthroencyclopedia.com/entry/death> (дата звернення: 20.11.2024).

81. Simpson B., Douglas-Jones R. New immortalities: Death, donation, and dedication in the twenty-first century. *Medicine Anthropology Theory*. 2017. Vol. 4(4). P. 1–21. URL: <https://durham-repository.worktribe.com/output/1345554> (дата звернення: 20.11.2024).
82. Utracka D. Transgresje i liminalność tekstu. Między estetyką fragmentu a «karnawalem» transmedialności. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*. 2015. T. III (186). P. 36–67.