

Юрій Барабаш

DOI 10.33608/0236-1477.2019.09.52-68
УДК 821.161.2: 82-31: "192"

ПОЕТИКА, СТРУКТУРА Й СЕНСИ ЗАМКНЕНОГО ПРОСТОРУ (“ПОВІСТЬ ПРО САНАТОРІЙНУ ЗОНУ” МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО)

“Повість про санаторійну зону” Миколи Хвильового розглядається у двох контекстах – європейського модернізму перших десятиліть ХХ ст. і українського модернізму 20-х – початку 30-х років. Факт перегуку повісті зі “санаторною” темою в європейських письменників (Т. Манн, К. Гамсун, С. Моем, Б. Шульц, Г. Гессе) осмислюється як свідчення зосередженості письменника на *замкненому просторі*, ознака естетики модернізму. Аналіз зображеного в повісті замкненого простору провадиться в кількох аспектах: а) сенс метафори “зони”; б) типологія замкнених просторів; в) межі та помежів’я санаторного континууму; г) композиція текстового простору; д) структура замкненого простору як *Тексту* (початок/кінець, бінарні опозиції, інтертекст).

Ключові слова: обмежений простір, модернізм, епоха, зона, фронтір, композиція, структура, текст, бінарна опозиція, інтертекст.

Yurii Barabash. Poetics, Structure and Senses of Confined Space (“Story of Sanatorium Zone” by Mykola Khvylovyi)

“Story of Sanatorium Zone” by Mykola Khvylovyi, first published in 1924 under the title “Sanatorium Zone”, has been considered in two interconnected contexts – the one of European modernism of the initial decades of the 20th century and that of the so-called Ukrainian ‘latent’ modernism of the 1920s – 1930s. The mentioned fact of the story’s relation to the ‘sanatorium’ theme in the works of European writers (“The Magic Mountain” by T. Mann, “The Last Chapter” by K. Hamsun, “Sanatorium” by S. Maugham, “Sanatorium under Clepsydra” by B. Schultz, “Health-Resort Visitor” by H. Hesse) is considered as a testimony of the writer’s concentration on the confined area, which is one of the conceptual signs of the modernist aesthetics. The analysis of the confined space, shown in the story, is carried out in several aspects: a) a metaphor of ‘zone’ as a factor of forming the semantic field of the confined space; b) typology of confined spaces: pragmatic, prophetic, social and historical, space of memory, existential, mythological, absurdist; c) relation of the sanatorium space to the out-of-sanatorium one, frontiers and borders, verticals and horizontals, collision ‘inside/outside’; d) composition of the textual space of the story (frame composition, the beginning and the end as compositional elements, assembly, principle of counterpoint, doubling of the narration subject; e) the structure of the confined space as a Text (‘beginning/end’ as structural component, binary oppositions, intertextuality – ‘autointertext’, intertextual ‘Dostoyevsky’ palimpsest).

The analysis of poetics, structure, and semantics of the confined space in “Sanatorium Zone” gives the basis for marking the innovative role of the story by Mykola Khvylovyi in the establishment of the Ukrainian model of modernism.

Keywords: confined space, modernism, epoch, zone, frontier, composition, structure, Text, binary opposition, intertext.

Замість вступу: контекст.

З високою мірою певності можна припустити, що “Зачарованої гори” Томаса Манна Хвильовий не читав до написання своєї “Санаторійної зони”¹. Обидва твори побачили світ одного року, 1924-го; навряд чи німецьке видання нехайно

¹ Такою була початкова назва твору, пізніше, 1928 р., автор змінив її, за офіційною версією, щоб зробити деякі стилістичні виправлення, насправді ж то, вочевидь, була спроба в умовах гострої боротьби з “хвильовізмом”, “змікшувати” назву заради надання творові більшої “літературності”, тобто “вигаданості”. У цій статті вживається первинна назва повісті.

могло потрапити до українського прозаїка, та й німецької він не знав. Тож для зіставлення цих двох творів за контактним принципом не маємо жодної підстави.

А що маємо?

Маємо *типологічну* схожість відтворених авторами рис післякризової ситуації, коли вражена, заломлена катастрофальними пертурбаціями європейська суспільна й індивідуальна свідомість шукала затишку, усамітнення, щоб залізати вчинені війнами та революціями рани, оговтатися, переглянути й переосмислити свій інтелектуальний, філософський, моральний багаж, збагнути причини того, що сталося, і спробувати знайти життєву точку опертя, нові сенси існування. У літературі актуалізується запит на зосередженість у чітко окреслених межах замкненого простору. За зразок такого простору письменник зчаста обирає санаторій – ідеальний приклад замкненого простору, вузьке зібрання людських облич, масок, характерів, життєвих біографій і доль, а ще поглядів, концепцій, передсудів, оман і самооман, зібрання, яке являє собою зріз, моментальний фотознімок, когнітивно-дискурсивну мікромодель суспільства або якогось його сегмента, строкату гаму різноманітних рухів, тенденцій, настроїв.

У європейському літературному процесі першої чверті ХХ ст. найповніше й найдосконаліше втілення цей напрямок знайшов у романі Т. Манна “Зачарована гора”, у якому обмежений простір туберкульозного санаторію вмщує цілу панораму духовного життя передвоєнної “прекрасної епохи” (переддень Першої світової війни), побаченого й осмисленого з позицій післявоєнних “буремних двадцятих” (англ. “Roaring Twenties”, рос. “ревущие двадцатые”)¹.

“Санаторійна зона” також (застереження! – не порівнюємо її із “Зачарованою горою”, під кутом зору художніх і філософських критеріїв, ідеться про структурні особливості) ґрунтується на опозиційному зіставленні двох епох, однак зміст і семантичні функції опозитів у повісті, природна річ, інші. У Хвильового роки революції та громадянської війни постають не в реальному зображенні, а в мареві згадуваного персонажами та вгадуваного читачем минулого, як розмите емоційне тло, як натяк, ледь уловлюваний підтекст, радше – лозатекст. “Буремні” ж двадцяті тут жодною мірою не виглядають буремними; це час післяреволюційного спаду, “санаторійного” застою, час розчарування, болісних рефлексій, гіркого відчуття втрати ідеалів і надій. Тобто, зазначаючи типологічну схожість творів німецького і українського письменників на тематичному та структурному рівнях (зіставлення епох, замкненість оповідного простору, обмеженого “санаторійними” рамцями), не випустімо з поля зору сутнісні відмінності між ними на рівні семантичному, що пов’язано зі специфікою відбитих у творах соціальних і національних процесів у двох країнах.

І тут перше, що впадає в око: у Манна санаторій – це “зачарована гора”, у Хвильового – “зона”.

Чому “зона”?

Хоча лексема “зона” вживається незрідка в професійно-термінологічному аспекті – географічному, природознавчому, адміністративному, санітарно-епідеміологічному, комунікаційному та ін., на рівні совєцької масової свідомості, у сленговій мовленнєвій практиці з ним пов’язується передовсім

¹ Якщо розширити хронологічні, територіальні й тематичні межі аналізу “санаторної” теми як об’єкта спеціального дослідження (що становить інтерес, але не передбачене задумом цієї розвідки), то можна було б залучити до розгляду низку творів європейських літератур – “Остання глава” К. Гамсуна, “Санаторій” С. Моєма, “Санаторій під клепсидрою” Б. Шульца, “Курортник” Г. Гессе, американської – “Санаторій на ранчо” О’Генрі, “Ловець у житі” (“Над прірвою в житі”) Дж. Д. Селінджера, австралійської – “Скажи смерті “ні” У. Д. К’юсак, російської – “Санаторій “Арктур” К. Федіна, “Санаторій” М. Асєєва.

уявлення про місце відбуття покарання, що відбиває травмованість – дарма що не завжди повною мірою усвідомлену – колективної історичної пам'яті сталінською репресивною політикою. Під цим оглядом поєднання в назві повісті Хвильового несумісних за своєю суттю понять “санаторій” і “зона” – типовий оксиморон, що сприймається не просто як літературний прийом, а як спосіб акцентування в зображуваному фрагменті дійсності фундаментальних прикмет чудернацького пограниччя, де оприявнюються приховані засновки абсурду, або, можна й так сказати, абсурд виступає в позірно реальних формах та образах, “підкреслено гротескова природа яких, – слушно зауважує дослідниця питання С. Вірченко, – органічно поєднується зі зображенням цілком реальних побутових деталей, з використанням конкретного часу і достовірного суспільно-політичного фону” [3, 116].

Ці форми та образи, упізнавані життєві реалії, риси певного історичного моменту можуть бути екстрапольовані на майбутнє, потрактовані як його негативістська модель. У такій екстраполяції С. Вірченко вбачає підставу для означення “Санаторійної зони” як антиутопії.

Отже – антиутопія? Саме антиутопія і тільки вона? Хотілось би пошукати обережніших означень, на зразок, скажімо, “елементи”, або “тенденції”, або “натяки”. Вони безперечно є в повісті, авторка статті має рацію, коли говорить: “Санаторійна зона” Хвильового – один з <...> перших (1924 р. – Ю. Б.) художніх сигналів тривоги, застереження від небезпечних соціальних тенденцій, яке розкриває їх істинний смисл і перспективи розвитку в страхітливих картинах-фресках гіпотетичного завтра” [3, 115]. Раніше, 1920-го (не “потім”, як помилково завважує критикиня), з таким застереженням виступив Є. Замятін у романі “Ми”, згодом були написані “Котлован” А. Платонова, “1984” Дж. Орвелла.

Справді, у повісті Хвильового є низка оповідних компонентів, сприйманих як ознаки, що характеризують, утім, зазначмо, не в прямих описах і зображеннях, а в режимі алюзій атмосферу постреволуційної ситуації, перейняту неусвідомленою, невисловленою тривоною, неясним відчуттям тиску якихось агресивних і вочевидь владних, тоталітарних сил. Ознаки симптоматичні, та все ж виражених, системно значущих жанрових рис антиутопії тут немає. Це означає, хоча й без прямого посилання на “антиутопійну” концепцію, Ю. Безхутрий. Припускаючи, що автор “інтуїтивно” обрав для назви свого твору слово “зона”, він пише: “...Швидше за все для Хвильового найважливішим було підкреслити факт ізольованості й цілісності місця дії, його самодостатність і своєрідну “завершеність”...” [2, 429].

Примітно, що під цим оглядом Ю. Безхутрий пропонує свій, відмінний од висунутого С. Вірченко, варіант кореляції “Санаторійної зони” з літературним процесом ХХ ст. – це не автори антиутопій, а представники європейського модернізму К. Гамсун, Т. Манн і Г. Гессе. Щоправда, він робить це мимохідь, указуючи лише на схожість концептів “зони” і “санаторію”, але не торкаючись питання про сутнісну, модерністську природу цієї схожості.

Тим часом головною вразливістю “антиутопійної” концепції є звужений, прагматично-ідеологічний підхід; відтворена в повісті “санаторійна зона” постає під цим оглядом як одновимірний простір, поняття “зони” безпосередньо зіставляється з “гулагівською” зоною. За такого потрактування ігнорується складна філософсько-естетична природа повісті, – саме те, що визначає особливу, інноваційну роль твору Хвильового в розвитку національного прозового дискурсу, у процесі становлення української модерністської моделі. “Санаторійна зона” сконцентрувала в собі низку ключових ознак, які засвідчували прагнення значної частки українських письменників ХХ ст., зокрема 20-х років, вийти поза межі традиціоналістських естетичних і

поетологічних нормативів, – від “пошехонських сосон” до зразків європейського модернізму. Пошук нетрадиційних засобів художнього осягнення дійсності, створення її нетривіальної, зчаста парадоксальної картини привів Хвильового в “Санаторійній зоні” до нового сприйняття життєвого простору, зокрема до зосередженості на образній візії *замкненого* континууму, що відкривало широкі можливості для моделювання, трансформації та художньої інтерпретації життєвих процесів.

Ознаки замкненого простору.

Межі.

Простір “Санаторійної зони” – це не просто (точніше, не тільки) географічно означена територія, певний терен; це гетерогенна сукупність, цілий спектр просторових вимірів і ракурсів – прагматично-побутовий і екзистенційний, профанний і містеріальний, соціально-історичний і особистісно ментальний, або психологічний, реальний і мітологічний. Ця багатовимірна, поліваріантна сукупність, зберігаючи специфіку й відносну автономність кожного зі складників, водночас наділена ознаками діалектичної цілісності, внутрішні взаємозв'язки компонентів якої можуть бути оприявлені в процесі дискурсивно-сенсового та структурного аналізу тексту.

У широкому плані замкненість відтворюваного простору є родовою ознакою мистецтва як такого, адже процес художнього осягнення реальності завжди – від первісних наскальних малюнків до сьогоденних модерних форм – відпочатково передбачає вибір способу *локалізації* зображення, *виокремлення* того чи того її, реальності (або того, чим митець прагне цю реальність заступити) фрагмента. Хрестоматійні приклади такої локалізації в кожного на пам'яті, згадаймо хоч би Гоголеві “Записки божевільного” або старосвітський Дім подружжя Товстогубів, локус хати в Т. Шевченка.

У модернізмі концепт замкненого простору набуває особливого структуро- та сенсотвірного значення, цілеспрямоване, акцентовано загострене звуження рамців зображуваного континууму відбиває прагнення митця максимально концентрувати засоби моделювання дійсності, аж до трансформації реальних форм і зв'язків, що підвищує ступінь сугестивності твору (маєток/дім у драмах А. Чехова, “ляльковий дім” Г. Ібсена, єврейське містечко в новелі М. Коцюбинського “Він іде”, “Замок” Ф. Кафки, “вибрана країна” Б. Шульца, “дім генерал-майора Пероцького” в “Патетичній сонаті” М. Куліша, квадрат в'язничної камери в поезії В. Стуса).

Замкненість простору “санаторійної зони” в повісті Хвильового маркується межовими ознаками різного ґатунку, різної сенсової значущості, які засвідчують виокремлення його з простору навколишнього – ворожого, чужого чи просто *Іншого*. Зустрічаємо прохідні згадки про “край” і “грань” зони, за які час від часу потрапляють персонажі, хто навмисно, хто випадково (“...Анарх йшов по доріжці саду, і сам незчувся, як перейшов грані санаторійної зони”). Це межі прагматичного, нейтрального плану, а є й інші, виразно заборонного, репресивного ґатунку – комендант і озброєні “стрільці”, які мешкають на санаторній зоні буцімто “для охорони майна”. Проте ключовими в повісті виступають два межових пункти: Гралтайські Межі, об'єкт не вповні зрозумілої природи, такий собі “просторовий віртуальний орієнтир щось на кшталт Гібралтарських стовпів, символу місця, де закінчується земля” [2, 431], і річка, за якою “летіли степи”. За цими межами “скрадались слобідки, посьолки, а ще далі околиця, перші міські квартали і нарешті город”.

Помежів'я.

У здійсненому Ю. Безхутрим ґрунтовному аналізі архетипального образу річки та його неомітологічних функцій у повісті (так само й цілого комплексу

структуро- та сенсотвірних ознак санаторійного й довколосанаторійного простору) слід вирізнити заввагу, що “ріка *одночасно* (письмівка моя. – Ю. Б.) межа і дорога на волю <...> туди, до моря...” [2, 430]. На жаль, дослідник не йде далі короткої нотатки, не робить висновку. А висновок тут напрошується важливий і перспективний для розуміння суті й природи простору “санаторійної зони”.

Річ у тім, що поняття просторової межі з правила тлумачиться в дослідницькій практиці під кутом зору положень Ю. Лотмана про замкнені (внутрішні, закриті) й розімкнені (зовнішні, відкриті) структури, при цьому ті й ті постають у нього в суто протиставному плані, означаються як опозити, за аналогією до онтологічних опозицій типу “своє–чуже”, “тут–там”, “гаряче–холодне”. Однак такий підхід до проблеми, коректний щодо певної категорії просторових ситуацій, передовсім пов’язаних із класичною літературою (невипадково Лотман на підтвердження своїх міркувань посилається саме на Пушкіна, і то пізнього, у якого “одним з основних просторових символів є Дім” – “простір приватного життя” [7, 236]), – такий підхід не є універсальним; він, зокрема, не “працює” в координатах модерністської поетики з притаманними їй зрушеннями та трансформаціями класичних форм. “Санаторійна зона” Хвильового – випадок такого типу.

Для характеристики відтвореного в повісті простору релевантним видається поняття “помежів’я”. “Помежів’я” не заступає “межі”, не скасовує уявлення про вирізненість замкненого простору із простору навколишнього, але заперечує жорсткий, фронтірний характер вирізнення. Точніше так: пропонується підхід до тлумачення самого поняття “фронтір” як не просто розділової лінії, а як розділово-з’єднувального пограниччя (терену, смуги, зони), близького за своєю природою до таких поширених у світовій практиці понять, як “kresy” й “borderland”. Замкнений “санаторійний” простір розглядається у зв’язку, взаємодії та взаємовпливі з “позасанаторійним” простором, причім ця діалектична двоєдність постає як багаторівневе та поліструктурне утворення із широким спектром просторових моделей різного ґатунку, сенсового й художньо-функціонального значення.

Іноді зі зовнішнього простору на “санаторійну зону” повісті потрапляють випадкові й прохідні персонажі, приміром, “жінчина з благородного інституту”, торговка “із бывших”, або ввійманий охороною “кепі”, “обиватель з города” Абрум Карасик, або “родина однієї худорлявої хворої, що прийшла провідати останню”.

Але знаковою постаттю міжпросторового пограниччя в повісті є такий собі “метранпаж”, наділений нетутешнім ім’ям Карно. Він наче “десантується” в зону із зовнішнього простору, причім виглядає, що без санкції губздраву, “революційним шляхом” (“прийшов у санаторій і рішуче заявив, що не піде відсіля”, мовляв, хоче “подихати чистим повітрям”), упевнено впроваджується в санаторійне середовище, до того ж дивним чином примудряючись бути присутнім усюди, одночасно в обох просторових сегментах оповіді. У її фіналі за лічені хвилини до самогубства Анарха в його маячній уяві виникає символічна картина: “І тоді на другому березі він побачив крізь туман Карно. Той сидів на горбику і дивився на нього”.

Саме через образ Карно – своєрідну персоніфікацію концепту помежів’я – у повісті постає діалектичний процес взаємозалежності, “взаємоперетікання” двох сегментів просторової двоєдності – внутрішнього, “санаторійної зони” і зовнішнього, “позасанаторійного”. На фабульному рівні зображені в повісті події відбуваються строго “тут і зараз”, у внутрішньому часопросторі “санаторійної зони”, однак є глибинний шар оповіді, у якому водночас виявляються – з різною мірою очевидності, зазвичай приховано – зв’язки “зони” із зовнішнім простором, дарма що це не всі персонажі усвідомлюють. Власне, не усвідомлює практично ніхто.

Екзистенційна драма “всередині/зовні”.

Справді, більшість насельників санаторію живе в профанно-побутовому замкненому просторі повсякдення, у близьких і зрозумілих, розташованих поруч локальних “мініпросторах” – палата, веранда з койками для “лежанок”, малинник, “яблуневий глуш”, ліс, де можна “крутити пуговку”... Простір за Гралтайськими Межами вони сприймають байдуже, як відокремлену від них сукупність малоцікавих об’єктів – електростанція, дзвіниці, міська магістраль, експериментальна ферма, бойня. Лише зрідка в їхніх “лежанкових” бесідах спливають, і то уривчасто, мигцем, без системи й сенсу, згадки то про буремний революційний Київ із барикадами, “божевільним Муравйовим” та зворохобленим “Арсеналом”, то про закордон, де (sic!) “Вишиваний”...

А от юнак Хлоня лише фізично замкнений у межах санаторійної території, думкою він лине поза Гралтайські Межі; всі ці “посьолки”, і “ці дальні міські люкси”, і “ця степова безгранність”, що відкривається Хлоні з “командної висоти”, постають перед ним як омріяний метафізичний простір – химерне скупчення втілених у реальність снів і романтичних марень про Азію, “Манчжурію чи Монголію”, про “невідомого Леніна” та Макса Ліндера... Санаторійна сестра Катря, філософиня, непосидюща шукачка істини, готується от-от покинути зону (“Скоро їду. Подала рапорт”), в Інший, незвіданий простір її жене жага розв’язання “ідіотської проблеми” недосконалості людської природи. “Я буквально не розберу, де починається вільний геній царя природи і кінчається крамар, світовий чортик”, – зізнається вона Анархові. “І їду я відціля все для того ж: шукати виходу з цього тупика, з цієї буденної мізерії...”

Для самого ж Анарха позасанаторійний простір – це передовсім простір пам’яті, невідступної та болісної, його світоглядної та моральної кризи, психічного заламання. Анарх перебуває на критичному фронтірі поміж своїм анархічним минулим (“краса й радість м’ятежа”, розстріли, контрибуції) і до огиди буденним, тьмяним пореволюційним сьогодніням, яке він не може прийняти. Спаливши свого часу чорний прапор, Анарх так і не розгорнув прапор багряний, застряг на часопросторовому роздоріжжі. Причін для Анарха, на відміну від Карно, для котрого перебування “тут” і “там” водночас цілком комфортне, бо природне, закладене в його суті, – для Анарха воно перетворюється на екзистенційну драму. У його випадку маємо ситуацію, коли панує “жах того всередині-ззовні”, про який Анрі Мішо пише у своєму вірші в прозі “Простір тіней” (на нього посилається Гастон Башляр у книжці “Поетика простору”). Анарх – одна з, словами Мішо, “тіней”, які, “напружуючись увостанне, роблять відчайдушне зусилля до “буття і цілісності та єдності”. Нічого не виходить” (цит. за: [1, 186]).

У стані безвиході й духовної “незносної згаги”, під “наглядом” Карно, ваблений *Іншим*, оновленим простором, Анарх намагається вирватися із “зони”, перетнути межу, він увиходить у річку, і та дарує йому вгамування болючої згаги, надію і... смерть.

Парадокс Карно, або Простір абсурду.

Хто він, цей Карно, “нікчемний, непоказний”, “вертлявий, поганенький, мов миша без хвоста” чоловічок? Апологет концепції “життя – тюрма” і проповідник, за його виразом, “простої філософії” бездуховного існування, культу примітивних життєвих потреб (“Я вам раджу; жити, читати газети, журнали “Огоньок” тощо, любитися прекрасними краєвидами з командної висоти, “кушати” борщ, котлети і т. п. От вам моя порада”) чи моралізатор, будитель Анархової совісті? Пролетар, звичайний робітник друкарні, котрий просто хоче на санаторійній зоні “подихати свіжим повітрям”, чи “метранпаж у цивільному”, аґент владних “позасанаторійних” сил, якому доручено стежити за санаторійною спільнотою, зокрема за Анархом? І взагалі, він – реальна особа чи фантом, плід хворобливої фантазії?

Тут пригадаємо логічний парадокс Бертрана Рассела, відомий як “Парадокс голяра”, пов’язаний із математичною теорією множин. Сільський голяр за попередньою умовою має право голити лише тих жителів села, котрі не голяться самі. Питання: чи може він голити самого себе? Якщо голяр голитиме себе, це означатиме, що він належить до тих, хто голиться сам, отже, він, згідно з попередньою умовою, не має права сам себе голити. Якщо ж його голить хтось інший, то виходить, що він належить до множини тих, хто *не* голиться сам, але ж представників цієї категорії не має права голити ніхто, крім самого голяра. Нерозв’язна суперечність, суттю – абсурд, мабуть, цей голяр приречений залишатися бородатим.

А що таке випадок Карно? Поміркуймо. Якщо він ніякий не аґент, а дійсно метранпаж, звичайний пролетар, то чому його з’яві в санаторії надано таку закамфльованість і таємничість? Карно наче з неба падає на “зону”: “...За чверть години до дзвоника біля пустельної клумби на північному краю будинку раптом виросла фігура”. Він багатозначно натякає на якусь свою особливу місію: “...Революційним шляхом <...> виправити деякі дрібненькі (іронія? – Ю. Б.) хиби “нашого” апарату”. При цьому виявляється, що його прихід не санкціонований “губздравом”.

Якщо ж Карно все-таки аґент спецслужб, то чи сприяють виконанню ним таємного завдання відчуженість од людей, зверхність, сарказм і набридливі напучування замість природного для діячів такого стибу намагання налагоджувати дружні контакти, зав’язувати довірчі стосунки?

Видається, найближча до розуміння істини про Карно думка, висловлена в щоденнику однієї хворої: середина “між живою істотою і фантомом”. Інакше сказавши, перед нами нісенітниця, безглуздя, бредня, тобто справжнісінький абсурд.

“Парадоксом Карно” простір санаторійної зони означається як простір абсурду. Тут на кожному кроці постають персонажі, ситуації, події, людські взаємини, які мають зовнішні риси реалій, проте їхня реальність позірна, насправді це *нібитореалії*, і вся замкнена санаторійна зона являє собою скупчення фейків, простір, де панує абсурд. Хіба не є абсурдною вся санаторійна медицина, котра “лікує” пацієнтів невідомо від яких хвороб і невідомо чим? Або від початку позбавлене сенсу, суто абсурдне існування пацієнтів, цього химерного “союзного вінеґрету”, між “крутінням пуговок” і нікчемними “лежанками”? Нарешті, чим, як не чистим абсурдом назвемо геть позбавлене найменшого сенсу, нарочите й суворе – зі збройною охороною – виокремлення з навколишнього світу цього жалюгідного гурту строкатої публіки, котра давно вийшла в тираж?

Сенс обраного Хвильовим засобу – зображення санаторійної зони як замкненого простору дає змогу досягти максимальної концентрації ознак абсурду, що відбивають притаманний панівному більшовицькому режиму кричуще абсурдистський за своєю суттю розлад між деклараціями про свободу і тоталітарною системою заборон, регламентації, зрівнялівки, зрештою – розлюднення людини. У цьому абсурдистському ракурсі замкнений простір санаторійної зони постає як новітній, осучаснений варіант моделі бентамівського Паноптикону¹, де функцію наглядача виконує Карно. Професорка Вроцлавського університету Аґнешка Матусяк, котрій належить ця паралель, слушно зазначає, що “постать Карно перетворюється у Миколи

¹ Паноптикон (грецьк. – той, що проглядається наскрізь) – вигаданий англійським філософом Джеремі Бентамом наприкінці XVIII ст., під час і під враженням перебування в білоруському містечку Кричеві, проєкт “ідеальної в’язниці” – будівлі циліндричної форми з пунктом наглядання всередині, що давало можливість одному наглядачеві тримати під безперервним контролем одразу всіх в’язнів, які перебували в камерах зі скляними перегородками.

Хвильового на паноптичного наглядча перш за все через наділення її ієрархизуючим та дисциплінуючим наглядом відчуттям спостереження. Погляд метранпажа, який відчувають на собі мешканці санаторію, <...> це воістину дієве, всюдисуще й здатне все вивести на яв знаряддя нагляду...” [9].

Утім варто завважити: “всюдисуще” знаряддя – так, проте навряд чи “дієве”. Неважко помітити, наскільки дріб’язкові, до смішного незначні, нікчемні всі наглядацькі акції Карно: він то припиняє намір Анарха зірвати кілька яблук, суворо нагадавши, що “яблука ж заборонено рвати”, то виказує лікареві порушників заборони паління цигарок, а то за допомогою вирізаної на столі “анонімки” викриває еротичні заборони Анарха й Майї... Зовсім як у випадку зі щедрінським “ведмедем на воєводстві”: від нього кровопролиття очікували, а він чирикає з’їв... Таємна місія посланця “Великого Брата” обертається на абсурд. Виникає враження, що в основі Анархового невідступного відчуття на собі пильного сексотського погляду Карно лежить хвороблива недовірливість – симптом психічного розладу.

Мітологічний простір.

Для революційного романтика Хлоні, як пам’ятаємо, сходження на командну висоту були знаковими моментами в його сірому санаторійному повсякденні, звідти йому відкривався далекий ідеальний простір. І не тільки для Хлоні, також і для інших ключових персонажів повісті. Коханці Анарх і Майя, ховаючись від пильних санаторійних сестер і надто допитливих пацієнток, “продирались на гору, що була командною висотою в цьому районі”; гора була місцем їхнього інтимного усамітнення й бурхливих сперечань, у яких розкривались приховані риси характерів і психологічні комплекси кожного. Мотив сходження на командну висоту опосередковано присутній як прихований опозит мотиву “трясовини”, що через неї Анарх у своїй передсмертній подорожі пробивається до річки; гора трансформується тут у “горбик”, на який Анарх сідає, щоб вилити воду із черевиків.

Звичайний, здавалось би, елемент ландшафтного довкілля, узвишся, чие напівжартівливе означення – “командна висота” – спочатку сприймається як специфічний сленговий відгомін недавніх воєнних подій, набуває в повісті концептуального сенсу. Метафора командної висоти перетворюється на мітологему Гори, і тим оповідь уписується в контекст тисячолітньої традиції людського мислення, у якій архетип Гори належить до найдавніших і фундаментальних складників мітологічної картини світу.

З різними версіями мітологем гори пов’язані вузлові епізоди Святого Письма. До однієї з Араратських гір причалив ковчег старозавітного Ноя (Бут. 8.4). На горі Синай Господь явився Мойсеєві й було дано Закон, десять заповідей (Вих. 19; 20). Ісус Христос преобразився перед своїми учнями на горі Фавор (Мат. 17.1–2), а з Єлеонської гори він вознісся на небо (Діян. 1.11–12). В античній мітології ключовою мітологоєю є гора Олімп, місце перебування богів; широко вживаються у світовій літературі архетипальні образи Гори, на яку мусить піднімати камінь Сізіф, та Скелі з прикутим до неї Прометеєм (хрестоматійний приклад – поема “Кавказ” Шевченка). У Шевченковій поезії одним із часто вживаних виступає парадигмальний для українського пісенного фольклору мотив Гори. Наскрізним цей мотив є в “Страшній помсті” Гоголя. У новітній європейській літературі вирізняє мітологему “зачарованої гори” з однойменного роману Т. Манна, згадуваного вище під оглядом зіставлення із “Санаторією зоною” Хвильового та виявлення корелятивних зв’язків/відмінностей двох творів.

“Командна висота”/Гора виконує в повісті функцію структуротвірної вертикалі. Ю. Безхутрий, у чийй монографії дано докладний аналіз простору санаторійної

зони, привертає увагу до того факту, що вертикаль означає його тричленну будову як принцип структурування та семантизації цього простору. Найвищий рівень – вершина Гори, сакральний Верх, місце пізнання істини або ілюзії такого пізнання. Серединний рівень, прагматичний – це власне територія санаторію, місце розташування об'єктів і людей. І нарешті хащі дикого малинника, калюжі, трясовина, берег річки – рівень скупчення негативу, небезпечних для персонажів тенденцій і чинників, конкретно для Хлоні й Анарха – зона загибелі (див.: [2, 412–413]).

У поєднанні та взаємодії вертикалі з горизонталлю – річкою (ще один, поряд із Горою, мітологічний архетип), котра означає в повісті лінію розмежування/помежів'я санаторійного і позасанаторійного просторів, – у цьому поєднанні здійснюється конституювання двоєдиного простору за ознаками, характерними для простору мітологічного. Це, до прикладу, його “клаптикова” структура; простір санаторійної зони являє собою сукупність окремих локусів, мініпросторових одиниць – будинок, веранда, на якій проходять “лежанки”, кімнати пацієнтів, двір, конюшня, яблуневий сад, малинник, ліс. Так само “клаптиковим” є зовнішній простір: експериментальна ферма, дзвіниці, електростанція, бойня. Сюжетні й семантичні комунікації поміж цими локусами якщо не зовсім відсутні (у зовнішньому просторі, яким його бачать мешканці санаторію, таки зовсім), то в кожному разі обмежені та випадкові, лише головні персонажі – Анарх, меншою мірою Майя, Карно, Хлоня зв'язані з різними локусами, для решти ж пацієнтів, і то не для всіх, практично єдиним комунікативним каналом з “іншим” простором є відвідина лісу задля “крутіння пуговки”.

При цьому – і тут маємо другу ознаку мітологічного простору – впадає в око урізаний, невизначено-розпливчастий характер часового складника санаторійного хронотопу. За замовчуванням, події на санаторійній зоні відбуваються нібито в теперішньому часі; насправді ж Анарх, приміром, по суті перебуває в часі минулому (юність, “інсуреції”, “горожанська” війна, контрибуції), подібно як Хлоня – в омріяному прийдешньому (“Ленін приходить через п'ятсот літ”), тоді як сестра Катря – у “міжчассі”, поміж санаторійним сьогоднім і завтрашнім *Іншим*. А от Майя та Карно – постаті позачасові, їхнє минуле практично невідоме, майбутнє – поготів, про решту мешканців годі й говорити; чи не єдиною часовою ознакою їхнього існування є побіжна згадка про Вишиваного, Муравйова та “Арсенал”.

Тлумачення цієї антагоністичної пари – Анарха і Майї – можливе у двох версіях, і то залежних від підходу до образу Карно. За прагматичного підходу Карно – реальна постать, “метранпаж у цивільному”, що має доручення наглядати за Анархом; перед нами випадок глибинного й нерозв'язного конфлікту, що криється в революції, протистояння вільної стихії і холодного, безжально цинічного розрахунку, двох начал – анархістського і “комісарського”.

Якщо ж Карно – це фантом, народжений психічним заламанням Анарха, болісним, хоча й не усвідомленим до кінця почуттям провини, манією переслідування, тоді постать “метранпажа” й ситуація протистояння його з Анархом набувають мітологічного сенсу. Вони пов'язуються з архетипальним мотивом “темної сили” та парадигмальною традицією його художнього втілення – від фольклорних Чорнобога й Чорного Вершника до Гоголевого Басаврюка, Шевченкового демонічного трикстера Варнака та Марка Проклятого Олекси Стороженка, від таємничого замовника Requiem'a в “Моцарті та Сальєрі” Пушкіна до “чорної людини” Єсеніна, від “кирпатого Мефістофеля” Винниченка до Осьмаччиного Маркури Пупаня, Жовтого князя Барки, Стаха Перфецького з “Перверзії” Андруховича...

Карно – зловісна й невідступна тінь Анарха. Під цим оглядом образи Анарха та Карно можуть бути співвіднесені з визначеними К. Г. Юнгом архетипами Персони й Тіні (до цього аспекту ще повернемося).

Текстовий простір і простір “тексту”.

Прикметні риси текстового простору “Санаторійної зони” – рамкова побудова та дискретний, монтажний характер оповіді. Повість починається й закінчується витягами зі щоденника безіменної мешканки санаторію, “нервової хворої”, котра, з усього судячи, має літературні амбіції, а також нахил до аналітичної оцінки подій і людей. Вступний фрагмент із її щоденника містить перші, і, треба визнати, доволі влучні, дарма що побіжні, характеристики головних персонажів; такі оцінки зустрічаються й надалі у “вмонтованих” у текст фрагментах поточних нотаток, тепер переважно у зв’язку з коментуванням тих або тих подій і вчинків. Завершується повість так само уривком, який має характер підбиття підсумків. Загальний обсяг щоденникового шару в тексті невеликий, частка описового начала, подієвого елементу в ньому мінімальна, він важливий як чинник творення композиційної закільцьованості оповіді.

Найбільший за обсягом текстовий сегмент повісті, розташований між вступним і фінальним фрагментами щоденника хворої, складається із сукупності різних способів опису обставин та викладу подій. Цей виклад здійснюється в часовому вимірі, однак він не послідовний, не одновекторний, а зигзагоподібний, зі змінами часопросторових ознак: від “тут і тепер” (“присмерковий час” на зоні, “лежанка”, любові й сперечання Анарха з Майєю, з’ява Карно, його стосунки з Анархом, останній шлях Анарха) – до ретроспекцій (Анархові спогади, епізоди громадянської війни) і до виходів у майбутній час, туди, де ширяють революційні візії Хлоні й куди линуть устремління сестри Катрі. Текстовий шар повісті неоднорідний і переривчастий, в оповідь час від часу вводяться інші за жанром і стилем елементи – фрагменти щоденникових записів, авторські відступи й примітки, листи; оповідний дискурс виглядає як ланцюг сенсових переходів, сюжетних зламів і стильових перебивань. Зчаста це відбувається – подібно до методу кінематографічного монтажу – за контрапунктовим принципом, засобом зближення/зіткнення контрастних компонентів. Зокрема, описи нудного повсякденного санаторійного буття, перекази “лежанкових” безглузких “балачок про те, інше”, жіночих пліток і сварок навколо “крутіння пуговок” монтуються з ліричними відступами автора, ландшафтними картинками, погодними замальовками або романтичними монологіями Хлоні. Буває й так, що внаслідок умонтування нових елементів виникає сенсовий дисонанс, ефект загострення інтонації, підсилення емоційної напруги. Приміром, похмурі, хворобливі роздуми закомплексованого Анарха, його сповнені недоумок і прихованих тривожних натяків діалоги з Карно супроводжуються “акомпанементом” то жахливих, ледь не потойбічних криків санаторійного дурня, то його ж ідіотського реготу.

Означені засоби композиційної побудови притаманні “Санаторійній зоні” як *твору* – сукупності матеріально зафіксованих друкарським способом і в певний спосіб розташованих текстових одиниць. Водночас повість можна розглянути як художній *Текст* – ієрархічну систему відношень структурних компонентів, усередині якої відбувається процес творення сенсів. Вирізно під цим оглядом кілька прикладів.

Т. зв. сильні позиції тексту: початок і кінець.

Поняттям “сильні позиції” у практиці лінгвостилістичного аналізу означаються зафіксовані в певних пунктах текстового простору структурні одиниці, які містять “згорнуту”, гранично сконцентровану семантичну інформацію про художній текст, і завдяки тому є носіями його концептуальної ідентифікації,

декодування та інтерпретації. Найважливіші сильні позиції художнього тексту – його початок і кінець, або точніше буде сказати так: найважливішою сильною позицією є “початок/кінець”, оскільки обидва компоненти становлять діалектичну семантичну єдність.

Поняття “початок” має у своєму складі заголовок, також підзаголовок, епіграф, присвяту (якщо останні три компоненти присутні в тексті) та власне початковий, відносно автономний і семантично насичений, сегмент оповіді – абзац, фразу, окреме слово.

Заголовок повісті Хвильового – “Санаторійна зона” – прикметний високим ступенем концептуальної концентрації, що є наслідком поєднання його структурно-семантичних ознак і функціональних особливостей. Це:

а) побудова метафоричної формули за принципом оксиморона, зближення далеких одне від одного понять – “санаторій” і “зона”, відсутність переходу чи бодай будь-якого зв'язку між *темою* (санаторій) і *ремою* (зона) акцентує їх несумісність, наперед програмуючи наявність у тексті абсурдистського начала;

б) багатозначність поняття “зона”, його семантична плинність, розмитість у контексті соціальної мовленнєвої практики, унаслідок чого об'єктивно, незалежно від авторового задуму, у ньому, а через нього й у тексті, актуалізуються та акцентуються агресивно-репресивні конотації.

Під цим оглядом згадувана вище зміна заголовка із “Санаторійної зони” на “Повість про санаторійну зону”, здійснена Хвильовим наприкінці 20-х років, в умовах нарощування, після короткого, і то відносного, затишшя, нової хвилі сталінських репресій (шахтинська справа, харківський процес над вигаданою Спілкою визволення України (СВУ), – ця зміна набуває знакової структурно-семантичної ваги.

Другий, після заголовка, елемент “початку” повісті – присвята “Сергію Пилипенкові”. Її структурна функція та семантична вага полягають у введенні в сенсову систему тексту літературно-філософського складника, конкретно – це опосередковане посилання на літературну дискусію 1925 – 1928 рр. Одним із головних адресатів полемічних памфлетів Хвильового, що їх Микола Зеров схарактеризував рядком франківського вірша “Крик серед півночі в якімсь глухім околі” [6, 347] (див. про це: [9, 389–403]) був Сергій Пилипенко. Присвята вочевидь корелює з низкою положень і образних гасел, ужитих Хвильовим у перебігу полеміки.

Як зазначалося вище, перший абзац тексту, тобто початок оповіді в прямому, прагматичному розумінні цього поняття, являє собою фрагмент щоденника однієї хворої, він містить короткі характеристики головних персонажів повісті й суттєві, дарма що побіжні, міркування про неї; те саме стосується фіналу. Перед нами приклад композиційного обрамлення оповіді, одного з традиційних способів побудови твору, спрямованого на стимуляцію читацької уваги до тих або тих оповідних елементів.

Інакшою за своєю природою видається ситуація зі включенням фрагментів щоденника під структурно-аналітичним оглядом і за підходом до повісті як до *Тексту*. Тут слід брати до уваги два сутнісні моменти. Раз – що, обрамлення тексту виступає чинником спеціального, цілеспрямованого з боку автора, якщо завгодно, у певному сенсі штучного, виокремлення його із цілісного життєвого потоку, структурування простору “санаторійної зони” як замкненого, що є ознакою, характерною для модерністської поетики. Друге (ще одна риса модернізму): з уведенням до простору тексту щоденникового компонента відбувається переформатування оповіді з однолінійної на багатовекторну, перехід від *одного* суб'єкта оповіді, із притаманним йому єдиним ракурсом у погляді на зображуване та в його оцінці, до *двох* суб'єктів, тобто до принципу

множинності ракурсів й оцінок, дарма що наразі, у “Санаторійній зоні”, маємо лише їх подвоєння – конкретний випадок множинності, її початкова форма.

І це ще не все. Процес, як казали колись, “пішов”, і новоз’явлений суб’єкт оповіді своєю чергою роздвоюється. Вступний фрагмент, репрезентований оповідачем – автором повісті як уривок “із щоденника хворої”, відразу набуває характеру підготовчих нотаток його авторки до... повісті: “Я знаю, що наша санаторійна зона могла б бути прекрасним матеріалом для повісті”. Трохи далі записувачка висловлює свої міркування про суть задуму: “с а н а т о р і й н а з о н а – н е т е а т р м а р і о н е т о к – це є розклад певної групи суспільства”. Тут лінія оповіді втрачає ознаки чіткості. Про яку повість, власне, йдеться – про ту, де авторка щоденника є одним із персонажів, чи про майбутню повість, задум якої виношує ця сама “нервова хвора”? Голос авторки щоденника перебивається стороннім підголоском, своєрідною “второю”, у яких угадується голос автора “Санаторійної зони”, адже виглядає, що це саме останньому, а не записувачці, належать самокритична нотатка про “основний недостаток” повісті – “схематизм” і тут-таки висловлене цілком у дусі часу застереження, що ні за зображений ним “розклад певної групи”, ані за саму цю групу він відповідальності на себе не бере.

У подальшому, у щоденникових фрагментах, які вмонтовуються в текст, відчуття подвоєння суб’єкта оповіді зберігається й посилюється, попри спроби письменника дистанціюватися від “хворої” авторки (двічі уривки зі щоденника наводяться в супроводі завваги “Приміт. авт.”). А у фінальному розділі, хоча він починається знову-таки з посилання на “щоденник хворої”, і остання прямою мовою називає повість про санаторійну зону “своєю” (“я написала”), проте ми все ж упізнаємо лексичні та інтонаційні ознаки стилю теоретика й практика “романтики вітаїзму”: “Так, я б е з у м н о л ю б л ю ж и т т я. Я вірю, що в темних очах моєї буйної неспокійної республіки нарешті заграє голубий промінь. І вона знайде те, що так довго шукає”.

Ключові знаки.

До речі, про “безумно”. На це слово свого часу звернув увагу Ю. Шерех-Шевельов, назвавши його “улюбленим окресленням” письменника [11, 58]. Те, у чому критик слушно вбачає свідчення любові письменника до “запаху слова”, з точки зору лінгвостилістичного аналізу можна означити поняттям “ключовий знак”. Ідеться про лексичні одиниці тексту, які мають семіотичну природу й несуть структурно-семантичну функцію, репрезентуючи його (тексту) визначальні сенси. Під цим оглядом ключові знаки певною мірою близькі до сильних позицій, хоча відмінні від останніх, відпочатково фіксованих (як, приміром, початок і кінець) у тексті, своєю повторюваністю, що завдяки їй у тексті утворюється своєрідна віртуальна “сітка”, або опорний каркас, сенсових одиниць.

Ключові знаки бувають різного типу. У “Санаторійній зоні” це вербальні ключові знаки – окремі слова, крім повище згаданого “безумно”, наприклад, “синій (голубий)”, і характерні для слобожанина, ще й харківця, Хвильового русизми (“м’ятеж”, “женщина”, “недостаток”, “ріка”, “що толку”, “не уступає”, “мочовий пузир”), або словосполучення (“командна висота”, “негарний смішок”, “яблуневий глуш”, “дикий малинник”) і навіть розгорнуті фрази, як кілька разів, на початку повісті й у кінці, повторений імпресіоністичний відступ: “...І стоїть той тихий осінній сум, що буває на одинокому ставу, а золотий дощ злітає з печальної білоногої берези, коли глибокою пустелею відходить голубе небо у невідомий дальній димок”. Значущу семантично-емоційну функцію виконують аудіальні ключові знаки, ніраз повторені, причім із правила в моменти конфліктних ситуацій або психічних загострень; це передовсім крики санаторійного дурня, ревіння вола на далеких бойнях, виття лікарєвого собаки.

У друкованому тексті певну сенсову роль відіграють візуальні ключові знаки, які то акцентують авторову думку (розрядка, письмівка), то гальмують або перебивають оповідь (міжрядкові інтервали, крапковий пунктир між абзацами), то вирізняють окремі фрагменти тексту (збільшені поля).

Бінарні опозиції.

Концепція бінаризму сягає своїм корінням у найдавніші онтологічні уявлення людини про дуальність навколишнього світу, у мітологію, в античну філософію (Платон, Аристотель), у діалектику Гегеля. У ХХ ст. бінарний підхід було сприйнято й розвинуто в гуманітаристиці, зокрема в лінгвістиці (“означене” та “позначення” Ф. де Сосюра, праці представників Празької школи Р. Якобсона та М. Трубецького, останньому належить термін “бінарна опозиція”); у структурній поетиці, у дослідженнях із поетики мітів і теорії тексту (К. Леві-Стросс, Р. Барт, М. Бахтін, Вяч. Вс. Іванов, В. Топоров, Ю. Лотман) бінаризм розглядається як головний засіб концептуалізації художньої картини світу, а бінарна опозиція як фундаментальний структуро- й сенсотвірний принцип її побудовання.

Універсальний за своєю суттю, принцип бінарної опозиції в різних національних культурах присутній різною мірою та набуває специфічних форм, що опосередковано відбиває особливості історичного розвитку тієї або тієї нації. Зокрема, драматизм історичної долі українства наклав – не міг не накласти – відбиток на національну художню свідомість, визначаючи її пріоритетну увагу до конфліктних сюжетів, що спостерігаємо в українській фольклорній та мистецькій традиції. Загостреної семантично-емоційної виразності зіткнення протиставних сил, утілене в бінарних опозиціях, набуває в модернізмі, на зламі століть, у передреволюційну, а надто революційну добу, також у 1920-ті роки. Типовими прикладами структурування тексту за принципом бінарної опозиції є такі твори Хвильового, як “Я (Романтика)”, “Мати” й, поза сумнівом, повість “Санаторійна зона”.

На структурному рівні взаємин поміж персонажами повісті постає багатоступенева система бінарних опозицій різної семантичної значущості. Нижчий ступінь, “рівень” санаторійної веранди, де проходять лежанки, являє собою сукупність мікроопозицій – дрібних сутичок між персонажами з приводу то “крутіння пуговок”, то порушення правил преферансу, а то “Тавонаролі” (тобто Савонаролі) й “тантіменталізму”, проголошених миршавим дідком. Головний структурно-семантичний рівень складають бінарні опозиції, у яких постійним членом виступає Анарх, а другими опозитами – Майя та Карно.

Крім бінарних опозицій, виявлених у “відкритих” формах, сюжетній та діалоговій, у тексті є опозиції “внутрішнього” типу. Це прихований у спогадах і психічних комплексах Анарха конфлікт між революційним (тут читай – анархічним) началом і вбогою пореволюційною буденністю, якою її бачить Анарх. Або ж болісне усвідомлення Майєю своєї (та й Анархової) хвороби – “Як би це м’якше сказати <...> entre chien et loup, тобто між псом і вовком”: “Я просто звикла висліджувати, доносити <...> і оскільки я завжди пам’ятала, що охоранці я віддала все, що могла, я не тільки полюбила цю справу – я просто – сто чортів! – не можу без неї жити!”.

Інтертекст(и).

“Будь-який текст – це *інтертекст* <...> у ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури й тексти культури оточення <...> це розмите поле анонімних формул, походження яких не часто вдається встановити...”, – писав 1973 р. Ролан Барт, коментуючи (і, треба зазначити, дещо загострюючи) теорію інтертекстуальності, незадовго перед тим висунуту Юлією Кристивою (цит. за: [10, 53]). Французька ж структуралістка спиралася на положення М. Бахтіна про “чуже слово” та “діалогізм”.

У випадку “Санаторійної зони”, якщо підійдемо до неї під кутом зору інтертекстуальності, маємо версію, принципово відмінну від Бартової “анонімності”: походження присутніх тут “інших текстів” жодною мірою не є загадкою – очевидно, що вони належать самому авторові, тобто це, сказати б, *автоінтертекст*. Або, знову згадавши та перефразувавши Бахтіна, “своє слово”, діалог із самим собою. Ідеться про вмонтовані в оповідь лист Анарха до сестри й лист-відповідь останньої, які разом складають завершений структурно-семантичний компонент – “текст у тексті”. З погляду розвитку фабули цей фрагмент практично нічого суттєвого не додає, навіть трохи пригальмовує дію, зате в семантичному плані він суттєвий.

В Анарховому листі розпізнаємо інтертекстуальні приклади двох типів, *прямого й резонансного*. До першого належать образні, лексичні, стилістичні елементи, які напряму або в ремінісцентному плані пов’язані з подібними елементами в інших творах письменника. Зокрема, згадувані Анархом “слобожанські бори” й “столітні сосни” перегукуються з лейтмотивом етюду Хвильового “На глухім шляху”: “Ох, ви, сосни мої – азійський край!”. Епітет “азійський” виводить нас на інший інтертекстуальний рівень – історіо- й націософський. На ньому представлений інтертекст резонансного типу, або, за означенням Жерара Женетта, інтертекстуальний *палімпсест*, у якому “... змішуються та накладаються одне на одне кілька фігур і сенсів, які присутні всі разом і які можна розшифрувати тільки в їхній сукупності, в їхній безвихідній тотальності” [5, 102].

Мотив Азії, який переймає етюд (“мініатюрний фрагмент із забутої розвіяної поеми “Азія”: гуни, сармати, “скажений Аттіла”, Тамерлан) резонує в проголошеному Анархом у своєму листі гаслі “Дивіться на Схід!”, у його міркуваннях про історичну долю та революційні перспективи “Лівобережжя”, України (у Хвильового тут ці означення збігаються), про зв’язок України зі світовими національно-революційними рухами та її месіанське призначення у світовій революції¹; далі цей мотив стає одним із наскрізних у публіцистиці письменника. За Хвильовим, словами І. Дзюби, “Україна стає свого роду полігоном, де має бути знайдено і випробувано рецепт поєднання соціальних і національних завдань революції, розв’язання соціальних і національних проблем у їх зв’язку – в дусі комуністичних теорій про соціальне і національне визволення народів. Україна стає важливим суб’єктом впливу на революційний Схід” [4, 12].

У своєму листі Анарх протиставляє “східний” вектор “західній цивілізації”. Він пророкує з’яву зі Сходу нового Аттіли, який “пройде з вогнем і мечем, м’ятежною грозою по ланах Європи”. “Він” – це хто: автор чи персонаж? Коли Анархова сестра, натура, судячи з її листа, суцільнометалева, геть позбавлена будь-яких комплексів і ліричних поривань (“Відкіля ці Чингісхани, запахи снопів, голубі грози, Голгофа та інша “дребедень?”), коли вона суворо допитує брата: “Де ж твій європеїзм, з яким ти носився колись?”, в оповіді оприявнюються зміщення часів і розбіжність між автором і його персонажем. Про колишні “європеїстські” захоплення Анарха ми нічого не знаємо, адже не він, а письменник виявив ці захоплення за рік до публікації “Санаторійної зони”, в етюд “На глухім шляху” (1923); пізніше він розвине їх у перебігу літературної дискусії 1925 – 1928 рр., у памфлетах, спрямованих проти провінціалізму, гаркун-задунайщини та московщини. До того ж Анарх і Хвильовий підходять до теми Європи з різних позицій, перший – із політичних, другий – із культурницьких.

¹Цей, так би мовити, політичний месіанізм Анарх екстраполює на власну долю, поєднує зі своїм трагічним відчуттям духовної кризи та неминучої загибелі (“...Уперто і неухильно з терновим вінком на голові йду і йду на Голгофу!”).

Отже, критична заввага Анархової сестри стосується, властиво, не Анарха, а радше автора повісті, хоча ця заввага, зазначмо, безпідставна, бо Хвильовий від “європеїзму” ніколи не відмовлявся. Що ж до європейського мотиву як такого, того, що проходить через обидва листи, то його можна назвати своєрідним *передвісником* інтертексту “психологічної Європи” – гасла, що його Хвильовий висуне трохи згодом.

Зате справжнім – “за Хвильовим” – інтертекстом, або, якщо обережніше, *преінтертекстом*, є в листі Анарха антиімперський (приховано – антиросійський) мотив. Лівобережжя (читай: України), яке “ніколи спокійно не сиділо під могутньою рукою шовінізму”, якому однаково чужі “дерев’яно-калузька матушка” та “гопаківсько-шароваристе” малоросійство, виступає метафорою приходу “майбутнього Аттілі” (“а він не за горами”), котрий “повісить на гілляці” символічного “Петра”, тобто покінчить з осоружною імперією. Щоправда, за Анархом, тій самій карі буде підданий і “Мазепа” (утовкмачена в школі хрестоматійна імперська легенда про “зрадника” виявилася невитравною), та й узагалі, правду сказавши, у запаленій уяві автора листа перемішалися цар із гетьманом, Аттіла з Месією, а месіанізм з анархізмом. Однак за цією химерною плутаниною в листі все ж досить чітко вловлюємо той антиімперський дух, який через короткий час утілиться в проголошеному Хвильовим заклик “Геть від Москви!”.

Є в “Санаторійній зоні” ще один приклад інтертекстуального палімпсесту. Ідеться про “достоевський” інтертекст.

Проблема відгомону творчості російського класика у Хвильового не нова, її не раз заторкувано в критиці. Щоправда, робилося це з правила, а точніше – практично виключно, у зв’язку з “Вальдшнепами” (М. Васьків, В. Зенгва, М. Ласло-Куцюк, Л. Сенік, М. Сподарець, Г. Церна), для чого певною підставою були як недвозначні “підказки” самого автора у вигляді імен головних персонажів – Дмитро Карамазов та Аглая, так і змістові паралелі.

У “Санаторійній зоні” прямих інтертекстуальних відсилань до Достоевського немає, однак є ситуативні й, головно, семантичні моменти, які дозволяють говорити про наявність у повісті “достоевського” палімпсесту. Це стосується передовсім двох персонажів – Анарха та Карно, якими вони постають у їхніх учинках, висловлюваннях, взаєминах одного з одним.

Коротко сказавши, ці взаємини – інтертекстуальна паралель до “кошмару” Івана Карамазова. Подібно як до зануреного в маячню Івана Федоровича вночі з’являється нечистий у вигляді немолодого, неабияк потертого, “відомого сорту” джентльмена, так перед Анархом на кожному кроці невідь-звідки виринає “метранпаж” Карно. Така ж сама потертість, безлика буденність зовнішності, така сама претензія на філософічність, за якою насправді криються банальні вульгарність і цинізм. І така ж сама функція в образній і сенсовій системі твору.

Карно – підступний спокусник, наділений сатанинською енергетикою зваблення. У виголошеному на сіновалі монолозі, позірно зверненому до санаторійного дурня, насправді ж до Анарха, він спокушає останнього “мудрістю” своєї “великої” “дуже простої” філософії – філософії примирення зі втратою революційних ідеалів як неунікним законом життя: “Я, власне, думаю про одне: мені треба жити і тим, що навкруги мене, теж треба жити <...> За мою філософією, життя все одно є в’язниця, яку тільки треба обставити так, щоб в ній була канарейка і самовар...”.

Карно – умілий, із правічним – від начала начал світу – досвідом, психоаналітик, він легко “дешифрує” Анархові таємні комплекси та вправно грає на них заради свого, диявольського інтересу – підкорення людської душі.

Тяжкі спогади Анарха про злочини свого анархістського минулого, його муки совісті, відчуття провини, жаги каяття і спокути Карно прагне використати як знаряддя маніпулювання душею та розумом свого “підопічного”.

Нарешті Карно – не тільки опонент, ба більше, антипод Анарха, він його Тінь, друге, приховане “Я”. Тут у повісті виникає мотив двійництва, типовий для Достоєвського, але інший, ускладнений, трансформований у заплутаний клубок двійництв. У листі до Анарха “метранпаж” зізнається, що до нього “конспіративно ходить” такий собі “другок” (саме йому Карно приписує авторство листа: “пишу не я, а мій другок”), це, поза сумнівом, не хто інший, як його двійник. Карно, проте, не вживає це поняття стосовно себе, а переадресовує його Анархові: “Це (“другок”. – Ю. Б.) так би мовити ваш двійник”. Ситуація набирає химеричних рис: таємничий “другок” подвоюється, Карно й Анарх виявляються мовби двійниками один одного. Карно в іпостасі Анархового двійника занурює персонажа в глибоку духовну кризу, у морок безвиході й відчаю, і зрештою виводить його через трясовину на берег річки, до самогубства.

А що ж сам Карно? Його подальша доля нам не відома. Востаннє ми бачимо його в позасанаторійному просторі, на протилежному березі річки, звідки він спостерігає за завершенням драми Анархового життя. В особі самогубця він утрачає одного свого двійника, тобто наче частину самого себе, залишаючись, однак, із другим двійником, зі своїм “другком”, який буде “конспіративно” відвідувати його, і важко передбачити, чим можуть закінчитися для “метранпажа” ці відвідини...

І ще одне стосовно Достоєвського. Структуротвірний для повісті Хвильового концепт замкненого, нарочито виокремленого з навколишнього континууму простору, якщо взяти його в резонансному плані, так само може бути означений як інтертекстуальний “достоєвський” палімпсест – подібно до мотивів чорта й двійництва. Кімнатка – “куточок такий скромний” – Варі Доброселової в “Бідних людях”, інші петербурзькі помешкання та, зрештою, і топос Петербурґа загалом, Рулетенбург у романі “Гравець”, “підпілля”, “мертвий дім” – ця художньо-просторова домінанта поетики російського прозаїка бачиться як один із премодерністських елементів, що зрезонував у європейському модернізмі, зокрема в українському. Один із прикладів – “Санаторійна зона”.

Насамкінець.

Коротко – кілька підсумкових тез:

– повість “Санаторійна зона”, один із вершинних творів Хвильового, є органічним компонентом європейського літературного процесу перших десятиліть ХХ ст., післявоєнної (а для українського письменника – післяреволюційної) доби, зокрема модерністського напрямку в цьому процесі;

– належність повісті до цього напрямку визначається пильною увагою письменника до драматичних симптомів кризового стану суспільної та індивідуальної свідомості, руйнації гуманістичних ідеалів і принципів моралі, знецінення людської особистості; у *сенсовому* плані це виявляється у відтворенні в повісті гнітучої атмосфери тривоги, в інтуїтивно-пророчому передчутті катастрофальних процесів (метафора “зони”), у плані *поетики* – у виході за межі традиціоналістських поетологічних нормативів, у пошуку нових засобів створення нетривіальної, парадоксальної картини дійсності;

– таким засобом у “Санаторійній зоні” виступає зосередження оповідного дискурсу в замкненому просторі, що відкривало широкі можливості для моделювання, трансформації та художньої інтерпретації життєвих процесів;

– у перебігу аналізу замкненого простору повісті як простору *обмеженого* виникає й актуалізується проблема *помежів’я*, тобто діалектичного зв’язку й

взаємодії санаторійного, внутрішнього простору з позасанаторійним, зовнішнім, відкривається спектр просторових моделей різного ґатунку, сенсорного й художньо-функціонального значення;

– зображений у повісті замкнений простір постає як позірно реальний, насправді він є *нібитореальним*, абсурдним, що відбиває абсурдистський характер панівного більшовицького режиму;

– замкнений простір повісті розглядається у двох аспектах: 1) у поетологічному, з погляду *композиції оповідного дискурсу* (рамкова побудова, дискретний, монтажний характер композиції, т. зв. сильні позиції, початок і кінець як композиційні елементи), і 2) в структурному, як *Текст* (початок і кінець як структурні компоненти, ключові знаки, бінарні опозиції, інтертекст);

– проведений аналіз поетики, структури та семантики відтвореного в “Санаторійній зоні” замкненого простору дає підстави схарактеризувати повість Хвильового як новаторський твір, зазначити його етапну, інноваційну роль у становленні української моделі модернізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Башляр Г.* Избранное. Поэтика пространства / Пер. с франц. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
2. *Безхутрий Ю.* Хвильовий: проблеми інтерпретації. – Харків: Фоліо, 2003. – 495 с.
3. *Вірченко С.* Узагальнюючі можливості антиутопії (повість “Санаторійна зона” Миколи Хвильового) // Вісник Одеського державного університету. – 1999. – №4. – Філологія: мовознавство, літературознавство. – С. 114–119
4. *Дзюба І.* Микола Хвильовий: “азіятський ренесанс” і “психологічна Європа”. – Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2005. – 48 с.
5. *Женетт Ж.* Фигуры. В 2-х томах. – Том 1. Фигуры I и Фигуры II. – Москва: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – 402 с.
6. *Зеров М.* Вибрані твори. – Київ: Смолоскип, 2015. – 880 с.
7. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. – Санкт-Петербург: “Искусство–СПБ”, 2000. – 704 с.
8. *Матусьяк А.* Тіло і влада в “Санаторійній зоні” Миколи Хвильового. – URL: <https://www.academia.edu/11740187/>
9. *Панченко В.* Повість про Миколу Зерова. – Київ: Дух і літера, 2018. – 634 с.
10. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр./ Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Издательство АКИ, 2008. – 240 с.
11. *Шерех Юрій.* Хвильовий без політики // *Шерех Юрій.* Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Харків: Фоліо, 1998.– Т. I. – С. 57–68.

REFERENCES

1. Bashliar, G. (2004). *Izbrannoe. Poetika prostranstva* (Trans.). Moskva: Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia (ROSSPEN). [in Russian]
2. Bezkhutryi, Yu. (2003). *Khvylovyi: problemy interpretatsii*. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
3. Virchenko, S. (1999). Uzahalniuiuchi mozhlyvosti antyutopii (povist “Sanatoriina zona” Mykoly Khvylovoho) *Visnyk Odeskoho derzhavnogo universytetu. Filolohiia: movoznavstvo, literaturoznavstvo*, 4, pp. 114–119. [in Ukrainian]
4. Dziuba, I. (2005). *Mykola Khvylovyi: “aziiatskyi renesans i “psykholobichna Yevropa”*. Kyiv: Vydavnychyi dim “Kyievo-Mohylianska akademiia”. [in Ukrainian]
5. Zhenett, Zh. (1998) *Figury*. (Vol.1-2; Vol.1). *Figury I i Figury II*. Moskva: Izdatelstvo im. Sabashnikovykh. [in Russian]
6. Zerov, M. (2015). *Vybrani tvory*. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
7. Lotman, Yu. M. (2000). *Semiosfera*. – Sankt-Peterburg: “Iskusstvo–SPB”. [in Russian]
8. Matusiak, A. *Tilo i vlada v “Sanatoriinii zoni” Mykoly Khvylovoho* Retrieved from <https://www.academia.edu/11740187/> [in Ukrainian]
9. Panchenko, V. (2018). *Povist pro Mykolu Zerova*. Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian]
10. Pieve-Gro, N. (2008). *Vvedenie v teoriuu intertekstualnosti* (Trans.). Kosikov, G. K., (Ed.). Moskva: Izdatelstvo LKI. [in Russian]
11. Sherekh, Yu. (1998) *Khvylovyi bez polityky* In Sherekh, Yu. *Poroby i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideologii*. (Vol.1-3; Vol.1, pp. 57–68). Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]

Отримано 8 липня 2019 р.

м. Москва

