

Оксана Радавська

Експресіоністський стиль
в аспекті «поетики вогню»
(на матеріалі французької прози
міжвоєнного періоду)



Волинський національний університет імені Лесі Українки

Оксана Радавська

**Експресіоністський стиль
в аспекті «поетики вогню»
(на матеріалі французької прози
міжвоєнного періоду)**

Монографія

Луцьк
Вежа-Друк
2022

УДК 821.133.1'06–3.09:7.036.7

Р 15

*Рекомендовано до друку вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 3 від 4 березня 2022 р.)*

Науковий редактор:

Моклиця М. В. – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Рецензенти:

Бондарук Л. В. – доктор філологічних наук, доцент кафедри романської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Кочерга С. О. – доктор філологічних наук, професор Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія»;

Кравець Я. І. – філолог-романіст, перекладач, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені І. Франка.

Радавська О. М.

Р 15 Експресіоністський стиль в аспекті «поетики вогню» (на матеріалі французької прози міжвоєнного періоду [Текст] : монографія. – Луцьк : Вежа-Друк, 2022. – 196 с.

ISBN 978-966-940-393-3

У монографії досліджено експресіоністський стиль на матеріалі французької прози про Першу світову війну. В якості методології дослідження використана філософсько-психологічна концепція Г. Башляра («Поетика вогню»). Розглядаються романи Анрі Барбюса «Вогонь», Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі», Ж. Жюно «Велика отара». Показано, що образ вогню у цих романах є архетипним, а стиль творів є утіленням «поетики вогню» та зразком експресіонізму. Натомість роман Р. Доржелеса «Дерев'яні хрести» на ту ж тему цілком належить реалізму, натуралізм цього твору не перевищує межі достовірності, а образ вогню майже відсутній. Зіставлення роману «Вогонь» А. Барбюса з повістями «Червоний сміх» Л. Андреєва і «Поза межами болю» О. Турянського показує, що спільним елементом цих творів є «поетика вогню», а це доводить типологічний характер явища експресіонізму.

Для філологів-романістів, студентів, викладачів французької і зарубіжної літератури.

УДК 821.133.1'06–3.09:7.036.7

ISBN 978-966-940-393-3

© Радавська О. М., 2022

© Подолець О. В. (обкладинка), 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ	
ТЕОРІЇ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ	12
1.1. Питання експресіонізму в сучасному літературознавстві	12
1.2. «Поетика вогню» Г. Башляра як методологічний критерій	31
Висновки до 1 розділу	49
РОЗДІЛ 2. ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА ПОЕТИКА	
ФРАНЦУЗЬКОЇ ПРОЗИ ПРО ПЕРШУ СВІТОВУ ВІЙНУ	51
2.1. Рецепція роману А. Барбюса «Вогонь».....	53
2.2. Поетика роману А. Барбюса «Вогонь».....	61
2.3. Тотальний негативізм у зображенні подій війни: роман Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі»	89
2.4. Поетика роману «Подорож на край ночі».....	105
Висновки до 2 розділу	115
РОЗДІЛ 3. ТИПОЛОГІЯ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ	117
3.1. «Вогонь» А. Барбюса, «Червоний сміх» Л. Андреєва, «Поза межами болю» О. Турянського (типологія засобів)	117
3.2. Експресіоністський стиль роману Ж. Жіоно «Велика отара»	137
3.3. Реалізм і натуралізм у зображенні війни в романі Р. Доржелеса «Дерев'яні хрести»	157
Висновки до 3 розділу	169
ВИСНОВКИ.....	173
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	179

ВСТУП

«Війна – це жахлива надприродна втома, вода по пояс, і грязюка, і нужа, і гидота. Це цвілі обличчя, подерті на шмаття тіла і трупи, що спливають над ненажерливою землею і навіть не схожі більше на трупи. Так, війна – це безмежна одноманітність лиха, урвана моторошними драмами... – Після цієї війни більше не повинно бути війн! Не треба більше війн! Не треба війн!».

Анрі Барбюс

В українському літературознавстві останніх десятиліть актуальне вивчення експресіонізму – явища, майже не досліджуваного за радянських часів. У період незалежності ця проблема привернула увагу багатьох науковців. За останні два десятиліття опубліковано численні праці про експресіонізм О. Астаф'єва, В. Барчан, А. Білої, Т. Гаврилів, Н. Костенко, Н. Мафтин, С. Маценки, М. Моклиці, А. Островської, В. Пахаренка, Л. Петренко, П. Рихла, Г. Сиваченко, С. Хороба, О. Черненко, Г. Яструбецької, Н. Яцків та ін. Явище експресіонізму перебуває й надалі в полі зору науковців. Зокрема, їх цікавить питання, які твори потрібно вважати експресіоністськими, яких авторів – експресіоністами, яке місце в історії національної літератури посіло це явище, чи збігається воно з подібними явищами в європейських літературах тощо. Здається, що представлена в цих працях теорія експресіонізму достатньо глибоко розроблена, навіть усталена й вже не потребує нових досліджень, але це не зовсім так. Сучасна наука потребує подальшої розробки теорії стилів, залучення новітніх методологій, які б активно використовувалися для вирішення історико-літературних питань.

Явище експресіонізму в національних культурах, хоча й зосереджується на типологічних рисах експресіонізму, проте має справу зі специфічною версією експресіонізму. Це питання дискусійне, оскільки експресіонізм розглядають як повноцінний напрям (навіть

зразковий у певному сенсі) лише в німецькій літературі, адже вперше ідентифіковано процес саме в Німеччині; німецькі митці створили перші експресіоністські угруповання та маніфести, сформулювали основні тези естетики, зрештою, визначили подальший перебіг цього явища. Складність у вивченні експресіонізму в інших літературах Європи полягає в тому, що далеко не завжди експресіонізм організовувався як літературна група чи напрям, а виявляв себе лише в художніх особливостях певних творів чи у творчості окремих авторів. Експресіонізм не став угрупованням у багатьох літературах, які заснували інші модерністські напрями. Але сучасні дослідження українського й російського експресіонізму засвідчують, що відсутність угруповань чи маніфестів (у цих літературах експресіонізм теж не оформився як організація) не є підтвердженням слабкості чи вторинності явища. Праці сучасних українських дослідників доводять: у вітчизняній літературі експресіонізм – це масштабне, повновартісне, самобутнє явище, яке дало літературі багато першорядних імен і творів (серед яскравих експресіоністів української літератури вже обґрунтовано імена В. Стефаника, О. Кобилянської, В. Винниченка, О. Довженка, Т. Осьмачки, М. Бажана, Ю. Яновського, М. Куліша та ін.).

Обрано для дослідження французький експресіонізм (також в полі зору український і російський експресіонізм, для типологічних узагальнень), оскільки його існування як явища піддавалося сумніву. Франція започаткувала для світового контексту визначні напрями модернізму: символізм (попередньо – імпресіонізм у живописі, важливий також для літератури) і сюрреалізм, які, так чи інакше, охопили більшість митців-реформаторів періоду модернізму. Тому експресіонізм у Франції довго позиціонували як явище, властиве лише для німецької культури.

У статті «Експресіонізм», уміщеній у «Всесвітній енциклопедії» Паризького видання французький дослідник А. Лотт, характеризуючи походження та розвиток експресіонізму загалом у мистецтві Європи, указує, що «на той час у Франції з її розважальними вподобаннями як у мистецтві, так і в літературі, експресіонізмом тривалий час нехтували, навіть ігнорували й засуджували як незрозумілу германську катастрофу. Його вважали чорною легендою, заснованою на історич-

них суперечностях. Експресіонізм у Франції розглядали як історичне банкрутство німецького народу та його еліти. Але, незважаючи на те, що експресіонізм – це феномен суто германський, арійський або ж скандинавський, утілений у метафізичний план готичного духу, скрупульозно вивчаючи походження термінології, можна відзначити, що термін походить саме з Франції та стосується певних аспектів французького живопису» [221, с. 192–194]. Тут простежується не стільки теза про існування французького експресіонізму, скільки намагання довести причетність французів до явища, яке на сьогодні є визначним і важливим не лише для Німеччини, а й для усієї Європи.

А. Лотт називає попередників експресіонізму, французьких художників – це Тулуз-Лотрек, Ван Гог, Поль Гоген, Поль Сезан, Анрі Матіс. Науковець робить висновки щодо ролі цих митців, акцентує їхній вплив на розвиток експресіонізму. Наприкінці науковець робить висновок, що хоча експресіонізм й асоціюється з мистецтвом германської культури, проте він не є феноменом лише германським: «Він зазнав повного розквіту, розміщуючись між двома війнами, та звалився, як цунамі, на Новий Світ, тому експресіонізм – це не тільки європейське явище ХХ століття, але й світове» [221, с. 194]. Утім, попри обнадійливий висновок, питання про французький літературний експресіонізм як явище тут не розглянуто.

Показовий у багатьох аспектах огляд французького експресіонізму, зроблений Є. Гальцовою в статті «Французька культура і експресіонізм», уміщеній у російському «Енциклопедичному словнику експресіонізму» [44]. Вона відзначила, що експресіонізму як організованого руху у французькій культурі взагалі не існувало. Але при цьому великий вплив на французьку культуру початку ХХ ст. мала філософія А. Бергсона: «У Франції, в умовах великої кількості шкіл, термін «експресіонізм», який уживався частково стосовно французької культури, не зміг прижитися. Утручався й політичний фактор – небажання асоціюватись із культурою Німеччини, традиційного ворога Франції. На початку 1920 р., коли у Франції розвивався сюрреалістичний рух, сучасники вбачали в ньому певний національний варіант мистецтва, що містив у собі «новий дух», подібно як у

Німеччині його виражав експресіонізм, а в Італії – футуризм» [44], тобто ту культурну нішу, яку міг би у Франції захопити експресіонізм, посів сюрреалізм. Дослідниця зауважує, що французька культура й німецький експресіонізм перебували в стані постійної та складної взаємодії. Німеччина поглинала різні явища французького образотворчого мистецтва, поезії, драматургії, а Франція захоплювалася німецьким експресіоністським кіномистецтвом. Естетика експресіонізму найбільше проявилась у царині французького театру, а пізніше – у філософії.

Дослідниця вказує, що великий вплив на німецьку культуру початку XX ст. зробили так звані «прокляті» французькі поети: Шарль Бодлер та Артюр Рембо. Наприклад, під впливом віршів Рембо, наслідуючи його мотиви, писали Г. Тракль і П. Цех. Захоплюючись творчістю французьких поетів, німецький експресіоністський журнал «Штурм» присвятив спеціальний номер французькій культурі під назвою «Справжня молода Франція», де опубліковано вірші Т. Тцара, А. Бретона, Ж. Рібмона-Десена, Л. Арагона, Ф. Супо, Б. Перре, М. Моріза, П. Елюара, Т. Френкеля, Ж. Барона, Р. Вітрака. У їхній творчості, незважаючи на те, що їх у Франції вважали приналежними до дадаїзму, німецькі експресіоністи вбачали риси експресіонізму.

У 1920-ті роки у Франції дуже мало публікували перекладів експресіоністської поезії, а вже 1930 рік, коли у Францію почали емігрувати німецькі експресіоністи, змінив це становище. Французи стали з великою цікавістю поглинати мистецтво німецького експресіонізму, зокрема німецьке експресіоністське кіно. Пізніше до експресіонізму почав наближатися французький театр. Елементи експресіонізму простежуємо у французькій мелодрамі Анрі Батая. Вплив експресіоністської прози відзначено у творчості Луї-Фердінан Селіна («Подорож на край ночі», «Смерть у кредит») та А. Мальро («Людська доля»).

Як очевидно з двох енциклопедичних (а отже, показових) статей, питання історії національного експресіонізму – це й досі питання, окрім хіба що німецького, найбільш повно дослідженого.

Увагу привернув той факт, що французька література міжвоєнного періоду не менше, ніж інші європейські літератури, багата на

твори про Першу світову війну. І, як свідчить загальна тенденція, підкріплена в дослідженнях численними прикладами, тут мусить утворитися зв'язок з експресіонізмом, адже першорядна експресіоністська тема – це якраз і є війна, та й загалом явище експресіонізму історично пов'язане з Першою світовою війною. Найбільш відомий (на вітчизняних теренах) твір цього масиву – роман Анрі Барбюса «Вогонь» (1916). Уже з першої читацької рецепції очевидно, що у творі присутні численні ознаки експресіонізму в змісті й формі твору. Парадокс для окремого дослідження – факт, що ні радянські (уключно із сучасними російськими та українськими), ні французькі науковці не ідентифікують твір як експресіоністський. Те саме стосується й інших відомих творів про Першу світову війну, романів Луї-Фердінана Селіна «Подорож на край ночі» (1932) та Жана Жіоно «Велика отара» (1931). Ми не ставимо мету – окреслювати історію французького експресіонізму, але, з огляду на теоретичні аспекти цього явища, акцентуємо увагу на проблемі ідентифікації експресіоністського стилю. Якщо явище через стільки десятиліть після його існування (при загальному визнанні його вагомості) перебуває під питанням, то це є ознакою недостатньо розробленої теорії й методології вивчення та ідентифікації експресіоністського стилю.

Потрібно зауважити, що в цьому аспекті активно працює метод психоаналізу, дає результати інтертекстуальний підхід і міфокритика, чимало аспектів поетики експресіонізму відкрили представники формального та структуралістського методу. Зокрема, наратологічний підхід виявляє свою результативність. Але діапазон підходів до вивчення експресіонізму можна суттєво розширити за рахунок залучення інших концепцій, тих ідей видатних мислителів ХХ ст., які пройшли апробацію часом, здобули визнання наукової спільноти й перегукуються з естетикою чи світоглядом експресіоністів.

Розглядаючи будь-які літературні твори, важливо залучити якомога більше філософсько-психологічних концепцій Нового Часу. Зокрема, ідеться про те, щоб відому концепцію філософсько-психоаналітичного спрямування Гастона Башляра «поетика вогню» застосувати як метод аналізу літературних текстів.

Гастон Башляр – це визначний французький філософ, культуролог, літературознавець ХХ ст., який заклав основи теорії нового раціоналізму й успішно розвивав його впродовж усієї творчості. Його роботи «Повітря і мрії» (1943), «Поетика простору» (1957), «Психоаналіз вогню», «Літературний образ», «Поетика Мріяння» (1960) та інші мають загальне культурологічне спрямування й містять чимало філософських і психологічних ідей. У своїх працях Г. Башляр аналізує історію світового мистецтва, у тому числі й літератури. Він широко відомий як критик у літературознавстві. Філософська спадщина Г. Башляра дуже велика, а інтерес до його робіт збільшується з кожним роком (наприклад, роботу «Новий науковий дух» лише у Франції перевидано 15 разів). Спадкоємцями й учнями Г. Башляра вважають Р. Барта, Ж. Пуле, Ж. Старобинського, Ж. Жанетта, Ж.-П. Ришара, Ж. Рикарда та ін.

Г. Башляр застосовує деякі методи психоаналізу, концепції З. Фрейда й К.-Г. Юнга, тому й особливості його концепцій часто порівнюють із цими теоріями. Зокрема, Г. Башляр використовує аналітичну психологію, що ґрунтується на вченні Юнга про структурні елементи колективного несвідомого, а саме архетипи. Продовжуючи вчення Юнга, Г. Башляр виділяє в поетичній творчості активну уяву, до якої застосовує свій активний психоаналіз. На відміну від психологів, котрі вивчають лише сни, Г. Башляр досліджує мрії, зокрема, творче мріяння. Досліджуючи поетику стихій, філософ виділяє специфічні психологічні комплекси, виявивши які, можна досягти глибшого розуміння поетичних творів. Загалом у своїх численних творах із поетики Г. Башляр досліджує різні елементи процесу творчості та техніки, що беруть участь у створенні художнього образу, вивчає художні методи. У концепції Г. Башляра особливе місце посідає матеріальна символіка, нерозривно пов'язана з матеріальною уявою. Її джерелом та початком є різні стихії та їхні символи: вогонь, вода, метал, повітря, земля, явища природи (буря), предмети неживої природи (камінь, мідь і т. ін.). Згідно з Г. Башляром, матеріальна уява архетипно властива людині, а архетипи проявляються в поетичній реальності як джерела поетичних образів.

Усі прояви вогню Ґ. Башляр пов'язує з творчим процесом. Потрібно зауважити, що про вогонь як про стихію, важливу для архаїчної свідомості й наскрізну для культури тему, пишуть дослідники первісної культури, наприклад Мірча Еліаде та Клод Леві-Строс. Те, що стихії світу є архетипними образами культури, зазначали психоаналітик Карл Густав Юнг і біблієзнавець Нортроп Фрай. Для тих, хто вивчав теорію та історію експресіонізму, не підлягає сумніву важливість вогненної символіки. Спостереження над численними описами процесу творчості, на які ми натрапляємо в маніфестах і художніх текстах періоду модернізму, засвідчують важливість цього образу та показують, що вогонь є поширеним символом процесу творчості. Це наштовхує на ідею використання концепції Ґ. Башляра як методології для дослідження експресіоністського стилю. Зауважимо, що в теорії експресіонізму ніхто з науковців не називає архетип вогню як домінантний чи стилетвірний образ.

Важливий той факт, що твори про війну (у нашому дослідженні це романи про Першу світову) часто розкривають мотив вогню як символ крові, зброї та страждань. Можна навіть сказати, що численні твори «втраченого покоління» використовують образ вогню й водночас мають виразні ознаки експресіоністського стилю. Отже, для увиразнення французького експресіонізму та для підсилення теоретичної бази явища варто залучити концепцію «поетики вогню», розглянувши архетип Вогню на основі незавершеної праці Ґ. Башляра «Поетика Вогню» (опублікована дочкою філософа під назвою «Фрагменти Поетики Вогню»).

У монографії досліджується експресіонізм у французькій прозі міжвоєнного періоду на матеріалі таких творів: романи Анрі Барбюса «Вогонь», Луї-Фердінана Селіна «Подорож на край ночі», Жана Жіоно «Велика отара», Ролана Дорджелеса «Дерев'яні хрести». Також для підтвердження типології явища – зразки експресіонізму в українській (Осип Турянський, «Поза межами болю», поезія Євгена Маланюка, Миколи Бажана) та російській літературах (Леонід Андрєєв, «Червоний сміх»).

Новаторський характер пропонованої наукової праці полягає в тому, що вперше «поетику вогню» розглянуто як методологію дослідження експресіонізму; доведено тезу про вогонь як домінантний архетип експресіоністського стилю. Уперше романи Анрі Барбюса «Вогонь», Луї-Фердінана Селіна «Подорож на край ночі», Жана Жіоно «Велика отара» розглянуто як приналежні до експресіонізму.

Теоретико-методологічна основа дослідження ґрунтується на концепції Г. Башляра «поетика вогню». Оскільки вона містить складник психоаналізу, то в процесі дослідження творів також залучено й цей підхід, зокрема праці З. Фрейда, К. Г. Юнга, сучасних науковців, які використовують психоаналіз (В. Агеева, Т. Гундорова, Н. Зборовська, С. Михида, А. Печарський та ін.). Філософський складник концепції тут базувався на ідеях А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, Х. Ортеги-і-Гассета. Формально-стильовий аналіз переважає в розділах, у яких аналізуються тексти, тут залучено праці Р. Барта, М. Бахтіна, В. Державина, М. Рудницького, Ю. Шевельова, Д. Чижевського, дослідження стилів сучасних науковців: А. Білої, Г. Грабовича, В. Дончика, Н. Мафтин, М. Моклиці, Г. Клочека, Н. Шумило, О. Червінської та ін. Елементи компаративного аналізу застосовано під час виявлення типологічних зв'язків, біографічного – при виявленні біографічного складника аналізованих творів. Також теоретичною основою дослідження стали праці з теорії й історії експресіонізму й модернізму, зокрема дослідження С. Павличко, Т. Гаврилів, Р. Мовчан, В. Моренця, Я. Поліщука, С. Хороба, О. Черненко, Г. Яструбецької. Орієнтовними в історико-літературному аспекті були праці українських і російських дослідників французької літератури, найперше Д. Наливайка, а також Л. Г. Адресова, С. Великовської, Г. Драненко, С. Зенкіка, Є. Євніної, Л. Єремєєва, С. Криворучко, В. Матвіїшина, О. Ніколенко, Б. Песіса та ін.

Монографія має практичне спрямування, адже представлені у дослідженні результати й висновки можна застосувати у викладанні нормативних курсів із світової й французької літератур, стилістики та поетики; під час виконання студентських наукових робіт стосовно виявлення експресіоністських текстів у літературі ХХ ст.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

1.1. Питання експресіонізму в сучасному літературознавстві

В українському літературознавстві останніх десятиліть активізовано вивчення експресіонізму – явища, майже не досліджуваного за радянських часів. У період незалежності воно привернуло увагу багатьох науковців. У тому чи іншому аспекті експресіонізм розглянуто такими науковцями, як О. Астаф'єв, В. Барчан, О. Гаврилів, Т. Гаврилів, Н. Костенко, Ю. Кузнецов, С. Маценка, А. Островська, В. Пахаренко, Л. Петренко, Г. Сиваченко, С. Хороб, П. Рихло, О. Черненко, Г. Яструбецька, Н. Яцків та ін. Існує чимало праць стосовно експресіонізму в мистецтві, зокрема в живописі (Т. Кохан, Л. Левчук, О. Осьмак, К. Шахова), які суттєво доповнюють теоретичні питання експресіоністського стилю. Посилилося вивчення театрального експресіонізму, насамперед завдяки увазі до творчості М. Куліша й Леся Курбаса (А. Біла, Г. Веселовська, О. Кравченко, А. Матющенко та ін.).

Більше уваги стилям модернізму приділяють філософи ХХ ст., починаючи з праць Ю. Борєва й І. Кулікової, радянських естетиків, які, хоча й мусили застосовувати викривальні кліше, усе ж написали чимало про світогляд і стиль експресіонізму такого, що не втратило актуальності, та завершуючи сучасними (Д. Кучерюк, Л. Левчук й ін.). У нашому полі зору перебували насамперед ті дослідження модернізму, які фокусують погляд на питаннях стилю та позиціонують експресіонізм щодо інших його стилів: А. Біла, Н. Головченко, В. Костюк, Н. Мафтин, М. Моклиця, В. Моренець, Я. Поліщук, С. Хороб й ін.

Вивчення експресіонізму в контексті сучасного літературознавства потрібно почати з дослідження О. Черненко, яка в праці «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника» (1989) чітко відмежувала експресіонізм від імпресіонізму. Хоча термінологічно експресіонізм виріс з імпресіонізму й має з ним тісні зв'язки, однак, на думку дослідниці, це два протилежні світоглядні напрямки, оскільки

теоретичною основою експресіонізму був психоаналіз. Ідеєю стали оновлення людини, просвітницька діяльність, апокаліптичні та християнські бачення, саме те, що перебувало тоді, в глибокій кризі. Дослідниця, згідно із загальною тенденцією, визначеною ще в період формування експресіонізму, першим зразком експресіоністського мистецтва називає твори норвезького маляра й графіка Едварда Мунка, а отже і рік початку експресіонізму – 1910. Термін потрапив у Німеччину з Франції та спершу стосувався лише малярства, а потім його запозичено в літературу, театр, музику. «Не краса, а експресія, сила духового виразу, стала характеристичною властивістю естетики експресіонізму» [173, с. 16].

О. Черненко показала зв'язок експресіонізму з різними філософськими теоріями та вченнями. Філософія Артура Шопенгауера мала сильний відгук у світогляді експресіоністів: спільним було перебування під впливом орієнтальної містики. За Шопенгауром, весь світ – лише «уявлення» людини, ілюзорна «Майя», тобто дійсність – ілюзія, у якій прихована справжня реальність. Так само в деяких експресіоністів містицизм мав християнський характер. Інші експресіоністи схилилися до теорії «фундаментальної інтуїції» Шопенгауера, який доводив існування поза наочним світом «речі самої в собі», і це можна відчувати тільки за допомогою інтуїції, котра дає змогу людині проникати в сутність реальності, що лежить в основі феномену. Згідно з О. Черненко, окремі експресіоністи схилилися до теорії інтуїції Анрі Бергсона, але ці дві теорії багато в чому перегукуються. Основою стало переконання в необхідності збагачення інтуїцією усвідомленого пізнання, що й впливало на світогляд експресіоністів. Також експресіоністи використовували твердження Бергсона про вічну полярність між життям і смертю, що викликає рух усього органічного світу.

Розглядаючи філософію Едмунда Гуссерля, науковиця доводить, що саме вона стала базовою у світогляді експресіоністів: «Гуссерль прямував до пізнання „речей самих у собі“, досліджуючи їх як феномени, що „з'являються у чистій свідомості“, – не як психологічні досвіди, а як зредуковані до своїх сутностей дійсні явища <...> чиста

свідомість феноменології це творчий акт експресіонізму, що так само прямують до зображення “структурної сутності” явищ, речей і свідомості людини» [173, с. 21]. Також дослідниця знайшла зв’язок експресіонізму з теософією та містичною філософією Сходу. Основна заслуга Олександри Черненко полягає в тому, що вона першою довела наявність експресіонізму у творчості Василя Стефаника.

М. Моклиця в монографії «Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика» (2002) спирається на психологічний критерій і, згідно з концепцією К. Г. Юнга про психологічні типи, виділяє експресіоністський тип митця: «Експресіоніст – це людина, яка шукає природні основи буття і послідовно змагається не лише з раціоналізмом, як романтик, а й з технічною цивілізацією та містом як її уособленням» [109, с. 286]. «Експресіоніст – людина з трагічним світовідчуттям». «Свобода – вища цінність у його внутрішньому світі». «Експресіоністи-митці свою вищу місію вбачають у тому, щоб волати про небезпеку, якої ніхто не бачить». «Для Експресіоніста головна проблема внутрішнього світу – тримати у покорі емоції або виправдовувати їх». «Ноша емоцій може стати настільки тяжкою, а світ настільки ворожим, що виникає бажання втекти від цього у смерть». «Творчість Експресіоніста <...> набуває специфічних ознак, оскільки штовхає до творчості сильна емоція <...>» [107, с. 96–99].

В інших працях стосовно модернізму М. Моклиця окреслила ряд українських експресіоністів: О. Кобилянська, М. Коцюбинський, Т. Осьмачка, Є. Маланюк, Ю. Клен (про кожного – окрема розвідка), визначила експресіоністський стиль як такий, що дав українській літературі найбільше яскравих модерністських творів.

Значний внесок у вивчення експресіонізму зробив С. Хороб, дослідник драматургії початку ХХ ст., компаративіст і театрознавець. У кожній його монографії, починаючи з докторської дисертації, є розділ стосовно українського й водночас європейського експресіонізму.

В одній із останніх за часом праць, уміщених у книзі «На літературних теренах», учений аналізує та узагальнює засади естетики експресіонізму. Підсумовуючи відомі факти з історії розвитку експресіонізму як художньої й літературної течії, він робить власні

висновки щодо ролі експресіонізму. Дослідник розглядає експресіонізм як модерний тип художнього мислення. Визначає дві основні засади експресіоністського типу художнього мислення: «Перша була <...> викликана до життя самою дійсністю, суспільними вимогами часу <...> друга засада – настійливе прагнення молодого покоління митців видозмінити чи й зовсім змінити принципи світобачення й світовідтворення, систему образності й засоби поетики, заперечуючи як традиційні філософсько-світоглядні настанови, так і тенденційні прийоми та структури, наприклад, реалізму чи натуралізму» [166, с. 77]. Досліджуючи засади експресіонізму, учений відзначає, що вони склалися ще задовго до його появи «як окремішньо-цілісного типу художнього мислення, що в них спостерігається тяглість певних естетичних та поетикальних принципів» [166, с. 78]. Літературознавець указує, що експресіонізм насамперед склався в літературно-мистецькій творчості (спочатку заявивши себе в образотворчому мистецтві, далі – у музиці, літературі, театрі), а вже пізніше – у науці та став предметом багатьох дискусій.

С. Хороб вважає, що експресіонізм почав досліджуватися після закінчення Другої світової війни, а після 1945 р. науковці визначили різницю між імпресіонізмом та експресіонізмом: «Тож експресіонізм виявляв світоглядні засади цілковито нової літературно-мистецької стильової тенденції, яку ще називають авангардизмом» [166, с. 80].

Учений називає дослідників теорії експресіонізму, окреслює філософське підґрунтя експресіонізму, учення й постулати Фрідріха Ніцше, Анрі Бергсона, Джона Стайна, Освальда Шпенглера, Курта Пінтуса, Артура Шопенгауера, Едмунда Гуссерля, Теодора Дублера, Яна Стура та інших. Уважає, що найбільша кількість творів експресіоністського характеру існує в малярстві та графіці, а не в літературі. На його думку, примітною рисою експресіонізму є «антитетичність: невіра у сучасне і віра в майбутнє, знецінення літературних традицій аж до примітивізму і витончена мистецька суворість, примітивність дій чи вчинків персонажів й миттєва експресивність реакції на них. <...> При цьому пафос – часто дорікаючо-викривальний і трагічний – доводився експресіоністами до “екстазу”, вражаючого “крику” <...>

Тому в літературній творчості вони надто пильну увагу приділяли мові твору, експресивним прийомам стилістики: з одного боку, барокова нарочитість і строгий ритм, з іншого – доступна синтаксична простота, навіть уживана затертість ряду слів, їх накопичення аж до переходу в абстрактність» [166, с. 88]. С. Хороб досліджує літературно-художнє тло розвитку експресіоністської драми, указує, що «на початках експресіоністська драма була інсценізацією підсвідомого, вона нагадувала сновидіння з послідовною втратою тієї мотивації персонажів та раціонального розвитку сюжету, що були характерні для традиційної п'єси» [166, с. 85]. «Головним образом експресіоністської драми була “молода людина”, боротьба якої спрямовувалась не стільки супроти конкретної особистості, скільки проти надлюдських сил» [166, с. 92]. Театрознавець згруповує ознаки кожного періоду творчого розвитку експресіоністської п'єси, на основі чого досліджує витоки та особливості експресіоністського типу художнього мислення на українському матеріалі. «Як і західноєвропейський експресіонізм, його український відповідник став своєрідним маніфестом катастрофи, кризи суспільства і людського духу чи й сутності “я” загалом» [166, с. 98]. Імена українських письменників, у яких, на думку С. Хороба, спостережено особливість експресіоністського мислення та наявність експресіонізму у творчості, – це Василь Стефаник, Володимир Винниченко, Осип Турянський, Андрій Головка, Тодось Осьмачка, Микола Бажан, Павло Тичина, Олександр Довженко, Микола Куліш, Лесь Курбас й інші. «Як і західноєвропейські експресіоністи, представники цього типу художнього мислення в Україні, виражаючи дійсність, прагнули збагнути, чому світ стає дедалі відчуженішим, навіть ворожим простій, звичайній людині з її заземленими тривогами й турботами» [166, с. 104]. На думку науковця, явище експресіонізму в українській літературі є самодостатнім, а типологічні ознаки вказують на спільність із західноєвропейською літературою та водночас на своєрідність, оскільки українська експресіоністська драматургія мала своє національне підґрунтя: «Своєрідність становлення українського драматургічного експресіонізму, крім цього, полягає ще й у тому, що він як окремішне

літературно-мистецьке явище, як автентична художня течія, порівняно з іншими західноєвропейськими літературами, появився на 20–25 років пізніше <...> експресіонізм як тип художнього мислення, лише окреслившись у своєму становленні на національному ґрунті, тільки утвердившись у творчості окремих драматургів чи на рівні елементів поезики або театральнo-сценічної стилістики в театрі “Березіль”, був штучно, насильницьки обірваний» [166, с. 112].

Праця О. Осьмак «Експресіонізм в контексті західноєвропейської культури ХХ століття» (1999) також заслуговує на увагу. У ній досліджено філософську природу експресіонізму, його естетичні засади та релігійно-містичний аспект. О. Осьмак проаналізувала експресіонізм у контексті сучасної західноєвропейської культури, у зв’язку із сутністю гуманітарного знання, яке визначається пошуками шляхів до інтеграції різних наук. Узаємодія дає змогу обґрунтувати самотність експресіонізму щодо тематичної й соціальної спрямованості його творів. Відзначено, що експресіонізм не вичерпав себе в межах столітньої історії, а має досить вагоме підґрунтя для подальшого розвитку, багато в чому завдячує непересічній західноєвропейській філософії другої половини ХХ ст., яка сприяла активізації інтересу до внутрішніх психологічних станів людини. Розглянуто становлення експресіонізму, вплив філософії С. Кіркегора, А. Шопенгауера, З. Фрейда, Е. Гуссерля, Ф. Шеллінга, Ф. Ніцше.

Для виявлення природи експресіонізму дослідниця звертає увагу на ідею Д. Кучерюка, який розглядає естетику як метатеорію мистецтва та детально реконструює поступовість вироблення інтегративної функції естетики – накопичення нею синтетичного знання про мистецтво. Зазначає, що вивчення експресіонізму має певні традиції в сучасній естетиці, а також у мистецтвознавстві. Серед спроб філософсько-естетичного аналізу експресіонізму відзначено й позитивно оцінено роботи І. С. Кулікової (дослідниці радянського періоду), яка детально відтворила хронологічні межі та формальні засади історії експресіонізму, розробила окремі теоретичні питання експресіонізму. Саме вона виявила органічний зв’язок художніх пошуків експресіоністів з конкретними ідеями філософії Е. Гуссерля

й виявила, що філософським підґрунтям експресіонізму є як феноменологія, так і екзистенціалізм. О. Осьмак позитивно оцінює намагання І. С. Кулікової відтворити досвід втілення експресіонізму в різні види мистецтва. Також розглянуто концепції інших теоретиків експресіонізму: Ю. Б. Борева, Л. Т. Левчук, О. І. Оніщенко.

О. Осьмак обґрунтовує естетико-мистецтвознавчі засади експресіонізму й специфіку його прояву в різних видах мистецтва, реконструює історію становлення та розвитку експресіонізму, обґрунтовує експресіонізм як напрям у сучасному мистецтві, що має корені у світовій філософській думці й обумовлений динамікою розвитку художнього мислення, аналізує естетико-мистецтвознавчі засади експресіонізму, з'ясовує типи творчого процесу експресіоністів відповідно до видової специфіки мистецтва, аргументує інтегративну функцію експресіонізму в діалозі культур «Захід-Схід». Дослідниця робить висновок, що експресіонізм склався в контексті західноєвропейської культури ХХ ст. як самостійне, самодостатнє духовне явище.

Т. Гаврилів – один із перших науковців, який зібрав низку статей з експресіоністської естетики й особливостей експресіоністського мовлення, українського експресіонізму в просторі європейського культурного модерну, його зв'язків з експресіонізмом у Німеччині й Австрії, уклав кілька збірників наукових праць на тему експресіонізму.

На нашу думку, потрібно зробити огляд деяких найбільш вагомих статей із цих збірників. Наприклад, цікаві дослідження у вказаній сфері зробила К. Шахова. Зокрема, у праці «Експресіонізм у німецькому малярстві» вона досліджує історію об'єднань митців «Моста» та «Блакитного вершника», а також риси німецького експресіоністського малярства. Наприклад, указує, що створення «Моста» припадає на 1905 р.: саме в цей час у Німеччині з'являються перші твори німецьких художників-експресіоністів. У червні 1905 р. студентами Дрезденського архітектурного інституту створено об'єднання митців під назвою «Міст», членами якого були Еріх Людвіг Кірхнер, Фріц Бляйль, Еріх Гекель, Карл Шмідт Ротлюф. Вони створили

об'єднання на зразок середньовічної цехової комуні: разом жили й працювали. «Очуження або очуднення» було основним принципом у їхній творчості, тобто новий і свіжий погляд на звичні речі, і під цим новим ракурсом річ міняла не лише звичну форму, але й зміст. Пізніше в різні роки до «Мосту» приєднувалися й інші художники (Нольде, Пехштайн, Ван Донген, Отто Мюллер).

Дослідниця вказує, що в 1911 р. у Мюнхені виникає інше, близьке за поглядами та принципами (але вже інтернаціональне, на відміну від німецького «Мосту») угруповання художників під назвою «Блакитний вершник». Його організаторами та засновниками були Василь Кандінський і Франц Марк. Жартівлива назва об'єднання походила від улюбленого блакитного кольору митців та захоплення кінями. Роботи «Блакитного вершника» виставляли в різних великих містах Німеччини й за кордоном, завдяки чому вони отримали велику популярність, прихильників й послідовників у різних країнах. Перша світова війна припинила діяльність цього угруповання.

К. Шахова стверджує, що «діяльність «Моста» й «Вершника» – це перша фаза історії німецьких експресіоністів» [178, с. 40]. Між цими об'єднаннями було багато спільного та відмінного. «Міст» зібрав навколо себе однолітків й однодумців, а «Блакитний вершник» об'єднав митців різних національностей, віку та художніх манер. Наприклад, сам засновник В. Кандінський був росіянином, як і Олексій Явленський, Маріанна Верьовкіна, брати Бурлюки, із Чехії – Альфред Кубен, з Австрії – Оскар Кокошка. Дослідниця зауважує, що класики експресіонізму – дуже яскраві індивідуальності, котрі мали не схожі мистецькі манери. Багато митців, яких зараховують і до інших напрямів мистецтва, прилучалися до нового напрямку на короткий чи довгий час, проте головним для обох угруповань був бунт проти усталених традицій, пошук нової могутньої експресії, первісних почуттів у формі, кольорі й змісті. Експресіонізм тяжіє до спрощення, огрубіння, різкості, творення нової реальності, нового бачення на старе та усталене. Дослідниця зауважила, що час напередодні Першої світової війни був піком і розквітом принципів експресіонізму, цей період насичений численними виставками, зустрічами,

дискусіями. Війна розвела учасників угруповань. Одні загинули в перший же рік на фронті, інші, як Кандінський, повернулися на Батьківщину, стали працювати в інших умовах.

Також К. Шахова вказала на прикметну рису експресіоністського малярства, а саме: домінування «разючих контрастів <...> – червона і зелена, синя і помаранчева, жовта і фіолетова. В них відсутні напівтони і світлотінь, проте наявні часто-густо грубий чорний контур, який увиразнює форму» [178, с. 44–45].

Щодо німецьких експресіоністів, які висловлювали своє ставлення до навколишньої дійсності, то дослідниця вважає, що деформація зображення дійсності експресіоністами – це наслідок їхнього страху перед майбутнім, переживання жахів дійсності, «втеча в минуле, містику, екзотику, чисту форму – все було проявом заперечення, неприйняття суцього» [178, с. 45]. Тому називає імена двох «справжніх» художників-експресіоністів – Отто Дікса та Георга Гросса. Указує, що більшість їхніх творів викликають похмурі й гнітючі почуття, сповнені песимізму та гіркоти. Удало використано в картинах експресивні засоби підсилення емоцій, а саме: «гротескна деформація мертвих облич та тіл», контрастність кольорів, страшні зображення ситих і голодних людей. Промовисті й самі назви картин Отто Дікса, наприклад: «Поранений солдат», «Труп на дротяній загорожі».

К. Шахова підсумовує: «Експресіонізм в образотворчому мистецтві чітко виявився як своєрідний художній феномен раніше за літературний і був, як на мене, явищем яскравішим, впливовішим і довготривалішим» [178, с. 47]. Цей висновок дається дещо упередженим і не надто доказовим, але, безперечно, що передвоєнний експресіонізм визначався саме живописом.

У статті «Експресіонізм як мистецьке явище» К. Шахова вказала, що експресіонізм у літературі має свої етапи розвитку: перший почався ще перед Першою світовою війною – це передвоєнний (або ранній) експресіонізм, що почав вичерпуватися наприкінці війни; другий – воєнний – навіть вважають періодом розквіту літературного експресіонізму (1914–1924 р.). У цьому напрямі працювали Готфрід

Бенн, Франц Верфель, Альберт Еренштейн та інші. Важливе місце посідають фронтові вірші. Масова загибель людей призвела до сплеску пацифістських тенденцій в експресіонізмі – це Курт Хіллер, Альберт Еренштейн та інші. У 1919 р. виходить знаменита антологія «Сутінки людства», у якій видавець Курт Пінтус під однією обкладинкою зібрав кращих представників цього напрямку; третій продовжував існувати і в повоєнний час, його поділяють навпіл; далі йдеться про праці періоду Другої світової війни й наступних десятиліть. Різниця між періодами полягала лише в тому, що на першому етапі існували більш гострі та протестні тенденції, ніж у наступних.

Дослідниця зауважила, що ранні німецькі експресіоністи очікували на радикальні зміни, але їх охоплював страх перед майбутньою війною. Також впливали неприйняття цивілізації, відчуття огиди від жирування багатіїв та злиденного існування суспільного дна. Тому їхня творчість відзначається гострою емоційністю, відчуттям оголених нервів, гротескністю, навіть карикатурністю, контрастністю кольорів і лексики, відчуттям приреченості буття. Емоційні переживання молодих поетів, нестійкість їхньої психіки, загострені відчуття реальності, навіть передчуття власної смерті впливали не лише на творчість німецьких поетів-експресіоністів, але й на їхнє трагічне життя. Ці талановиті молоді люди жили недовго. Існує щось фатальне та містичне в смерті цих поетів, певна таємниця цього трагічного покоління, яку Кіра Шахова дослідила та прокоментувала, зважаючи на біографії представників.

Наприклад, Георг Тракль – витончений лірик, автор таких емоційних віршів, як «Осінь самотнього», «Дитинство», «Пісня ночі» та інших. Тематика поезій близька до Бодлера й Рембо. Під час війни Георг Тракль служив у військовому шпиталі. Дивлячись на страждання поранених, на криваві та понівечені тіла солдатів, тонка душа митця не витерпіла жорстоких картин війни – і у грудні 1914 р. він покінчив життя самогубством. Віршована спадщина Тракля невелика за обсягом, але справила значний вплив на розвиток німецькомовної поезії. Трагічне світовідчуття, яке пронизує вірші поета, символічна

ускладненість образів, емоційна насиченість, звернення до тем смерті, розпаду й деградації дають підставу зарахувати Тракля до експресіоністів, хоча він сам формально не належав до поетичних угруповань.

«Пристрасна, емоційно гостра і яскрава, поезія Штадлера несла в собі не лише заперечення, а й заклик до змін, до перетворення» [179, с. 22]. Він був офіцером, воював, відчув на собі всі жахіття війни. У жовтні 1914 р. загинув.

Молодий поет Георг Гайм загинув у віці 25 років від нещасного випадку (провалився під кригу на ковзанці). У рядках своїх віршів «Бог міста», «Демони міста», «Війна» й ін. він ніби передбачав власну смерть: марення жахливого майбутнього, метафоричні та гротескні образи, похмура й відразлива дійсність, руйнація старого. Незабаром після його смерті виявлено щоденники поета, у яких він записував свої сни. В одному з цих записів практично точно описано його власну смерть.

Дослідниця констатує, що рання смерть трьох митців не дала змоги повністю розкритися їхнім талантам, але містичність і трагічність їхнього життя ніби підкреслюють вплив експресіонізму не лише на творчість, а й на життя. Тому одна з характерних особливостей раннього експресіонізму – його пророчий пафос.

К. Шахова аналізує творчість та біографію німецьких поетів-експресіоністів Йоганнеса Роберта Бехера, Готфріда Бенна, Франца Верфеля, які були однолітками. Їхня доля склалася більш успішно, ніж у попередників, хоча Перша світова війна наклала свій відбиток на їхню долю й творчість.

Також дослідниця називає імена інших поетів розквіту німецького експресіонізму та аналізує їхню творчість, а саме: Ельзу Ляскер-Шюлер, Альфреда Дьобліна, Вальтера Газенклевера, Георга Кайзера, Франца Кафку й багатьох інших. У кінці вона робить висновок, який стосується характерних рис драматургії експресіонізму: «представникам драматургії експресіонізму притаманні деякі спільні риси: вони неспокійні духом, охоплені пристрасстю, власні думки і почуття виражають монологічно <...> чують лише себе <...> тобто мова повз

співбесідника <...> певна абстрактність персонажів <...> відсутність індивідуальних психологічних характеристик <...>» та інше [179, с. 31].

С. Маценка в статті «Поезія втоплеників». Образ Офелії в німецькій експресіоністичній поезії» вказує, що взагалі всі поети-експресіоністи намагалися створити нову поезію, яка не повинна прикрашати й розважати, а вносити одкровлення, не створювати свято, а вражати кривавою повсякденністю: «Класичне розуміння “вічної, нетлінної краси” деформується і спотворюється. Мотив смерті і супроводжуючі його варіанти хвороби, меланхолії, божевілля, розчарування, депресії, відчаю, втрати ідеалів стають центральними і констатуючими <...> Тому потворне набуває в експресіоністичній теорії та практиці <...> особливої величини як засіб для вираження найважливішого для людини, висвітлення “світоглядних перспектив”» [102, с. 46]. Дослідниця вказує, що на основі цього створюється демонічний світ жаху, який населяють божевільні, хворі, самогубці, втопленики. Звідси – поява особливої поезії «трупів і внутрішніх органів» та «поезії втоплеників». Найвідомішими поезіями в цьому контексті є вірші Г. Гайма «Мертва у воді», «Офелія», «Смерть закоханих у морі»; Г. Бенна «Прекрасна юність»; А. Т. Вегенера «Втопленики»; Б. Брехта «Про втоплену»; П. Цеха «Втоплениця». Утопленики – це символ занепаду. Здебільшого йдеться про трупи жінок, яким дають ім'я Офелії. Цей образ стає ключовим в оспівуванні смерті, а зображення мертвих тіл, шокуючі картини їх розкладання й розтину набувають особливого звучання. Так поети надають величі потворному, а через культ смерті жінки – можливість чоловічого безсмертя: «Чоловіче Я може фантазувати себе лише тоді як “безсмертне”, якщо знайдеться “Не-я”, яке б відрізнялося від Я своєю смертністю» [102, с. 49–50] – формула К. фон Брауна. Тобто зображення смерті жінки – один зі шляхів досягнення абсолюту, тобто самої суті, ідеї ідей. Образ Офелії прекрасний та потворний водночас, а смерть жінки – це найпоетичніша тема для поетів-експресіоністів. Вони знаходять прекрасне в спогляданні мертвого й напіврозкладеного тіла жінки, оскільки воно містить небезпеку та загрозу.

С. Маценка – також автор ґрунтовного дослідження, монографії «Партитура роману» (Львів, 2014), що створена на матеріалі німецької літератури, у тому числі також представників експресіонізму. На думку О. Червінської, праця С. Маценки «продуктивно доповнює сучасний науковий інструментарій оригінальною пропозицією прочитання жанрової форми» [171, с. 163]. Припускаємо, що новаторські ідеї дослідниці надихнула саме література німецького експресіонізму, адже експресіоністські твори, основані на емоційному самовираженні, справді дуже часто суголосні музичним творам не лише емоційністю, а й структурою: сюжет відтісняється на другий план, основою будови стає розвиток емоційної («музичної») теми.

О. Гаврилів у статті «Образ міста в німецькій експресіоністичній ліриці» порушує питання такого літературного жанру, як «урбаністична поезія», яка розвинулася завдяки стрімкому злету індустріалізації у 80-ті роки після війни в Німеччині та пов'язана з розквітом метрополій, яка «була з огляду на естетичні інновації найпрогресивнішим і найживішим літературним жанром того часу» [41, с. 65]. Ця лірика ґрунтується на протиставленні великого міста селу чи містечку, тобто суєта протиставляється спокою, а також народження – смерті, день – ночі, природа – техніці й ін. Тому з'являється бажання втекти за місто, у село, ближче до природи, оскільки місто не має душі. Розкривається його згубний вплив на людину, туга в образі крику. Природа зображується зруйнованою розвитком великих міст – це покалічені, засохлі, голі та мертві дерева. Мертве й саме місто, у ньому відсутні тварини та птахи. О. Гаврилів називає представників цієї поезії, а саме: Густав Зак, «Крик», «Дрізд»; Герріт Енгельке, «Душа»; Армін Т. Венгер, «Процесія будинків» та ін.

Цікаве дослідження виконав П. Рихло у своїй статті «Експресіоністичний часопис “Der Nerv” у Чернівцях». Це – неймовірний факт: в Україні, а саме в Чернівцях, у 1919 р. опубліковано експресіоністський журнал німецькою мовою під керівництвом Альберта Маурюбера, що називався «Нерв». Він проіснував недовго – лише дев'ять місяців. Науковець зауважує, що дивним є те, що це було провінційне місто, віддалене на тисячі кілометрів від центру

експресіоністського мистецтва, а саме Берліна, але за часом синхронне з німецьким експресіонізмом. Журнал надруковано німецькою, хоча Чернівці на той час були румунським містом. Він залишився непоміченим, про нього немає жодної згадки в різних бібліографіях про експресіонізм, лише в 1997 р. часопис знайдено й перевидано, за єдиним уцілілим примірником. Назва часопису «Нерв» відповідає його маніфестам: «Людина закорінена у бутті і віддається буттю трояко: серцем, мозком і нервом! <...> Нерв – це погонич почуття, напруга жадання, останній доказ діяння! Нерв – це фактор інтенсифікації життя!» [147, с. 122].

У статті «Між Діонісом і Розіп'ятим. Георг Тракль й експресіонізм» Ганс-Георг Кемпер доводить, що існує ще один жанр експресіоністської лірики – це «месіанський експресіонізм». Указує, що «так було затавровано групу авторів, котрі пророчим “тоном пророків-спасителів” закликали до “внутрішнього оновлення і навернення”, котрі проповідували “нову людину” й оспівували ідеал “братання людства” і робили це за зразком релігійних одкровень і навернень, причому найвиразніше це виявилось в експресіоністській “драмі провіщення” з її мовою, “сповненою релігійних символів, мотивів, образів”» [73, с. 43]. Об'єктом було зображення зубожілої емоційності та релігійності. У ліриці месіанського експресіонізму відчувається прагнення до спасіння через створення нового світу й забуття старого. Катастрофа Першої світової війни спричинила намір стати новими людьми в новому світі. До ліриків месіанського експресіонізму Г-Г. Кемпер зараховує вірші Якоба ван Годдіса «Кінець світу», Курта Пінтуса «Сутінки людства», Йоганнеса Р. Бехера «Острів розпачу», Франца Верфеля «Духовна пісня». До цього напряму також належать Теодор Дойблер, Ернст Штадлер, Ельзе Ляскер-Шюлер, Альфред Вольфенштайн, Альберт Еренштайн, Вальтер Газенклевер, Курт Гайніке – вірші цих поетів потрібно вважати зразками збереження віри в добро та майбутнє.

Вивчення українського експресіонізму в контексті європейського модернізму здійснено в частині праці А. Білої «Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки» (2006). У четвертій

частині «Розтрачений дух експресіонізму» дослідниця розкриває епістолярну творчість В. Стефаника в колі предтеч експресіонізму, аналізує характер психологічних конфліктів у його житті, а саме постійно депресивний стан письменника, який спрямовується на пошук «правди в собі», що призводить до неврівноваженості, навіть створює образ божевільного митця. А. Біла проводить паралелі між характером творчості й характером самого В. Стефаника з експресіонізмом та експресіоністським типом митця. Наприклад, нелюбов В. Стефаника до великого міста, за твердженням науковця, перегукується з концепцією Г. Зиммеля й ніцшевським неприйняттям мегаполісу. А також зацікавлення В. Стефаника темою самогубства та смерті, життя, сповнене горем та стражданнями, збігаються з експресіоністськими настроями: «Концепція страждання як очищення від зайвих нашарувань корелює з ідеєю Стефаника писати “голу правду”, пізнати і виявити сутність мужицького життя» [28, с. 269].

На думку А. Білої, В. Стефаник – це митець, який удаło зображував «голу душу» людини, що було основою експресіоністського світогляду, умів віднаходити «правду в собі» та писати про цю голу правду (так він пізнавав і виявляв сутність мужицького життя), використовував відомий експресіоністський прийом деформації для етичного очищення. Тематика творів також чисто експресіоністська: війна, голод, смерть, жорстокість, трагічне світовідчуття, урбаніка, зображення соціального дна, родові відносини і ін. Дослідниця постійно наголошує, що експресіонізм присутній не лише в його творчості, але й у житті самого письменника. За складом своєї душі, за характером та психологічним типом В. Стефаник був справжнім експресіоністом, це можна простежити в його листуванні: «Так мене жите розбиває та так опоясує горем, що ледве тримаюсь. Я не годен ступити, аби не вчути страшної мелодії смерті, та й в моїй моці не є, аби смерть прогнати, а жите наново привернути» [28, с. 263]. Постійна нервозність у листуванні викликана різними потрясіннями в житті митця. Завжди присутні теми смерті та хвороби: «Шумить коло голови моєї рій чорних мотилів <...> І я рвуся, пручаюся і, відай, утоплюся в чорних хмарах» [28, с. 263].

Також А. Біла зіставляє фрагменти епістолярію В. Стефаника, Ван Гога, Стріндберга з експресіоністською маніфестографією, знаходить глибоку внутрішню подібність духовних пошуків цих митців.

У своїй праці дослідниця також вивчає естетичну концепцію Леся Курбаса, яка заклала фундамент українського експресіоністського театру. Він був засновником театру «Березоль» у 1920-х рр., його режисером, актором, перекладачем та організатором перетворень класичного, традиційного українського театру. На його думку, старе мистецтво вже не могло існувати в нових умовах, потрібні були зміни, які він удаło ввів. На думку А. Білої, Лесь Курбас бере приклад із досягнень німецьких експресіоністів у галузі театру, зокрема ідеї незалежності актора від драматичного твору, самостійної акторської креації, стилізації. Режисер шукає підвалини нового мистецтва, працює над концепцією експресіоністського аналітичного театру. У розумінні сучасного мистецтва він близький до німецьких лівих експресіоністів групи «Action». Лесь Курбас ставив п'єси Г. Кайзера «Газ» і «Корал», М. Куліша «97», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Патетична соната», «Зона», «Маклена Граса», «Комуна в степах» та ін. Саме він диференціював театральне мистецтво й драматургію.

Ідеться також про застосування терміна Леся Курбаса «експресивний реалізм» до драматичних творів М. Куліша. Лесь Курбас уважав М. Куліша провідним українським драматургом і неодноразово говорив про це у виступах, дискусіях, статтях. Лесь Курбас був також одним із найретельніших аналітиків творчості М. Куліша. Його п'єси позначені впливом естетики експресіонізму, що виявляється в «нервовій» емоційності та ірраціональності дії, використанні символіки, гіперболи, гротеску, підкресленого контрасту барв і мотивів. Найбільш відзначеною увагою критики потрібно вважати драму «Патетична соната», яка за побудовою є ліричною експресіоністською драмою. Загалом стильова палітра творів М. Куліша, стверджує А. Біла, сягає від експресіоністичної, необарокової драми до п'єс екзистенційного змісту.

Підсумовуючи, А. Біла відзначає: «Крізь призму курбасівського “експресивного реалізму” драматургія Куліша могла розглядатися тільки як геніальна видозміна реалізму – ускладненого гротеском і монументальністю соціального патосу» [28, с. 291]. Праця А. Білої вирізняється ще й тим, що експресіонізм вона досліджує як явище авангардизму.

Великий внесок у вивчення українського експресіонізму зробила Г. Яструбецька, яка у своїй праці «Динаміка українського літературного експресіонізму» (2013) детально розглянула історико-теоретичні засади та модифікації українського експресіонізму. Вона виявила причини блокування українського експресіонізму, здійснила порівняльний аналіз явищ імпресіонізму й експресіонізму, наголошуючи на розбіжності та подібності цих течій. Дослідниця визначає філософську базу імпресіонізму, яку становить релятивізм, філософський позитивізм та емпіризм, указує, що велику роль в експресіонізмі відіграє дух. Виходячи з того, що експресіонізм характеризується позачасовістю, науковець його пов'язала з функціонуванням архетипів: «архетипна структурність як властивість експресіоністського твору» пов'язана з моральним станом експресіоніста. Розглянула стиль експресіонізму в контекстах Добра й Зла, онтології смерті («онтологізація смерті <...> зумовлює культ страждань, абсолютизує біль <...> навіть якщо це – мука народження нового слова, нової людини, нового світу» [188, с. 20, с. 21]. Саме слово експресіоніста існує в ролі скальпеля хірурга. Тому біль стає центральною силою в процесі творчості експресіоніста. Дослідниця відзначила провидницький характер творчості експресіоністів, те, що їхні твори схожі на біблійні, а концепція тяжіє до християнства. Щодо концепції експресіоністського героя, то вона визначається як «антропософська», а «езотеричність» вважається типовою ознакою експресіоністського тексту. Науковець звертає увагу на те, що «в експресіонізмі ідеальне, гармонійне – кінцевий результат, те, що має настати» [188, с. 24]. Підсумовуючи своє дослідження, Г. Яструбецька стверджує, що «експресіонізм в українській літературі став “особливою” формою імпресіонізму, <...> “мозком душі” імпресіонізму. Саме тому

експресіонізм не розминувся з українською літературою <...> він проіснував певний час інкогніто <...>» [188, с. 28].

Наступним кроком дослідниці стало питання кореляції експресіонізму з авангардизмом і модернізмом. Г. Яструбецька доходить висновку: «Експресіонізм – принципово не авангардизм <...>, хоч формувався в надрах авангардизму, але, маючи інші художні інтереси, дрейфував до модернізму, виявляючи і з ним істотні відмінності» [188, с. 40].

Г. Яструбецька вивчає експресіоністську ейдологію та стверджує, що «експресіонізм переростає літературу і стає основою світобачення» [188, с. 40]. Велику роль відіграє архетип – структурна експресіоністська одиниця, що проявляється через сновидіння й змінює свідомість. Визначальною парою, або архетипним вузлом експресіонізму, є Життя-Смерть. Г. Яструбецька в теоретично-методологічний експресіоністський контекст уводить категорію містичного: «Можна провести знак рівності між експресіоністом і містиком, експресіонізмом і містицизмом, в якому вбачають особливий спосіб наближення до Істини <...>, який використовує інтуїцію і емоційні здібності» [188, с. 44]. Науковець зауважує, що, інтерпретуючи експресіоністські твори, потрібно самому стати експресіоністом, тобто емоційно та психологічно налаштуватися, або, власне, на певний час перетворитися на експресіоніста. Експресіоністські універсалиї – це категорія містичного, архетип й естетично-змістові похідні від них – це «образні орієнтири» [188, с. 46]. Письменники-експресіоністи володіють даром передбачення, а інформативні шляхи пролягають через сни, саме сни – це зв'язок між реальним і надреальним світами. Мова та стилістика експресіонізму також містичні: «динамічність» фрази – ознака експресіоністського тексту, що також споріднює його з містичними ритуалами <...>» [188, с. 50], тому твори містять потужну енергетику, що переходить у містику. Вони важкі для сприйняття через надмір болю й містики.

Г. Яструбецька проаналізувала багато творів української літератури крізь призму теорії експресіонізму. Розглянула поему «Похорон» І. Франка, у якій автор надав слову експресіоністської форми та статусу. Та й сам І. Франко сформував раніше визнаних попередників

деякі принципи експресіонізму (а саме: деформація, біль, експресія). Дослідниця віднайшла ознаки експресіоністського стилю у творчості О. Кобилянської, а саме в новелі «Битва», що характеризується експресіоністською колористикою. На прикладі драматичної поеми Лесі Українки «Одержима» Г. Яструбецька довела, що перші ознаки експресіонізму в драматургії проявили себе у творчості Лесі Українки. Детально досліджуючи роман В. Дрозда «Листя землі», дослідниця вказала, що він епічний за масштабом, але пройнятий експресіоністським ліризмом. Змальовуючи найвищу драму любові Бога й людини, письменник являє собою публічну сповідь і драму експресіоністського виміру. Володимир Дрозд навіть сформулював один із прийомів експресіонізму: «одна із засад нового мистецтва дивитися на світ босими очима» [188, с. 281]. Також дослідниця проаналізувала збірку поезій Ігоря Римарука «Бермудський трикутник» і засвідчила, що експресіонізм в українській літературі залучив найталановитіших митців, одним із яких був І. Римарук. Його збірка віршів – це експресіоністський зразок трагізму та іронії, вона має багато спільного з творчістю Ф. Кафки.

Також Г. Яструбецька дослідила експресіонізм у стилі таких українських письменників, як А. Тесленко, В. Стефаник, А. Головка, М. Хвильовий, Т. Осьмачка, В. Стус; зробила висновки щодо характеристики українського літературного експресіонізму, який тяжіє до концепцій С. К'єркегора та А. Камю, виявляє схожість з ученнями про архетипи К.-Г. Юнга й З. Фрейда; указала, що архетип і категорія містичного сформували ейдологічний комплекс українського літературного експресіонізму, який представляє всі відомі внутрішньостильові модифікації; визначила, що експресіонізм в українській літературі починає себе проявляти з 80-х років XIX ст., тобто в часі він збігається з європейським. Характеризується семантикою, динамікою та тяглістю.

Спираючись на дослідження, які здійснили зазначені науковці, можна з упевненістю сказати, що експресіонізм посів чільне місце в українській літературі XX ст. Він привабив найкращих і найталановитіших письменників української літератури. Водночас можна

стверджувати, що дослідження експресіонізму зайняло чільне місце в сучасній українській науці. Естетика й поетика експресіонізму розроблена широко та глибоко, на численних переконливих прикладах.

І все ж питання щодо того, які саме автори й твори представляють український літературний експресіонізм, і надалі лишається відкритим. Окрім В. Стефаника, М. Куліша (відповідно й Л. Курбаса), О. Турянського, немає низки імен, на яких би зійшлося більшість українських дослідників модернізму. Якщо в кожного науковця – свій власний (на сьогодні вже досить чималий) ряд експресіоністів, то це означає, що узгодження та подальшого опрацювання потребує й сама теорія експресіонізму, незважаючи на її видиму повноту. Особливо це актуально для ідентифікації експресіоністського стилю у творчості конкретних авторів.

1.2. «Поетика вогню» Г. Башляра як методологічний критерій

Гастон Башляр, французький філософ, культуролог, літературознавець, народився в 1884 р. на півдні Франції, у місті Бар-сюр-Об. У 1920-ті роки викладав фізику й хімію, у 1927 р. захистив докторську дисертацію під назвою «Досвід наближеного знання».

У 1934 р. опублікована його праця «Новий науковий дух», де Башляр закладає основи теорії нового раціоналізму, яку він успішно продовжує розвивати упродовж своєї творчості. У 1940 р. надруковано книга «Філософія “не”», протягом 1947–1953 рр. з'явилися праці «Формування наукового духу», «Прикладний раціоналізм», «Про природу раціоналізму», «Раціональний матеріалізм», у яких Башляр представив грандіозну панораму історії сучасної науки. Теорія нового раціоналізму не продовжує засади позитивістсько-матеріалістичного світогляду чи французького екзистенціалізму, як указує назва, а значною мірою протистоїть цим процесам. Концепція Башляра найбільше перегукується з філософією життя А. Бергсона, оскільки обидві концепції сформувалися на межі між класичною філософією й психологією. Суттєвий додаток аналітичної психології дав підставу Г. Башляру залучити в панораму розвитку культури безліч культур-

них феноменів. Зокрема, у працях «Поетика простору», «Психоаналіз вогню», «Літературний образ», «Поетика Мріяння», «Повітря і мрії», збірка «Право мріяти», «Психоаналіз на воду» Г. Башляр аналізує величезний матеріал у галузі мистецтва, особливо літератури. Постійний фаховий інтерес до історії літератури допоміг Г. Башляру стати важливою постаттю в літературознавстві другої половини ХХ ст. він широко відомий також як літературний критик.

На основі гусерліанської ідеї про ізольованість свідомості Г. Башляр створює свою модель уявної реальності, а саме поетичної. При дослідженні цієї художньої реальності, згідно з власною феноменологією художньої творчості, Г. Башляр застосовує деякі методи психоаналізу. У психоаналізі поетичної творчості він використовує концепції З. Фрейда й К. Г. Юнга, насамперед концепцію «аналітичної психології», учення К. Г. Юнга про структурні елементи колективного несвідомого, а саме архетипи. Згідно з Юнгом, людська психіка включає найрізноманітніші архетипи, або ж міфообрази, символи, що проявляються в міфах і сновидіннях та переносяться у витвори мистецтва за допомогою уяви. Продовжуючи вчення Юнга, Г. Башляр вичленовує в поетичній творчості активну уяву, у зв'язку з чим визначає свій психоаналіз як активний. На відміну від психологів, котрі вивчають лише сни, Г. Башляр досліджує мрії, а саме творче мріяння, описане в праці «Психоаналіз вогню», де розглянуто образи, навіяні спогляданням вогню. Мрія, згідно з Г. Башляром, відрізняється від сновидінь наявністю в ній свідомого моменту, присутністю волі. «Той, хто мріє, знає, що він мріє, він не пасивний, а може направляти свою мрію» [71, с. 4–5]. Під час цього мрійливого стану відбувається зосередження на об'єкті творчості.

Також у цій праці філософ виділяє специфічні психологічні комплекси, виявивши які, можна досягти глибшого розуміння поетичних творів. Поняття вогню розглянуто в контексті з рушійною силою психіки, із бажанням оволодіння, приборкання вогню та домашнім теплом. Усі ці стани Г. Башляр пов'язує з творчим поривом, змальовує образ самотнього письменника, зануреного у свої роздуми перед полум'ям свічки. У цей момент у поетичній творчості

проявляється активна уява (звідси й впливає башлярівський активний психоаналіз) і виникають образи, навіяні спогляданням вогню, тобто певні архетипи. Уявлення про комплекси в Г. Башляра пов'язані з поняттям творчого потенціалу людини, тому філософ уводить поняття «комплекс Прометея», маючи на увазі сукупність прагнень людини, яка бажає не лише зрівнятися знаннями зі своїми батьками, але й перевершити їх.

Загалом у своїх численних творах із поетики Г. Башляр досліджує різні елементи процесу творчості та техніки, що беруть участь у створенні художнього образу, вивчає художні методи. У його концепції особливе місце посідає матеріальна символіка, нерозривно пов'язана з матеріальною уявою. Джерелом і початком є різні стихії та їхні символи: вогонь, вода, метал, повітря, земля, явища природи (буря, гроза), предмети неживої природи (камінь, мідь і ін.). Згідно з Г. Башляром, матеріальна уява архетипно властива людині, а архетипи проявляються у поетичній реальності як джерела поетичних образів. Наприклад, науковець розглядає архетип маски, яка пов'язана із соціальною діяльністю людини в суспільстві, розкриває психічну реальність маски як феномен культури. Уважає, що кожен літературний герой є маскою, а людина, читаючи художній твір, перевтілюється в цих героїв. Залежно від ролі, яку відіграє людина в суспільстві, змінюються і її маски, що й відбивається на виразі обличчя. Отже, розвиваючи феноменологію образу та художньої творчості, Г. Башляр розкриває феноменологію поетичної реальності.

Праця Г. Башляра «Фрагменти Поетики Вогню» – це останній твір філософа, що залишився не завершеним. Ми маємо можливість ознайомитися з його фрагментами, які зібрала в єдине ціле та опублікувала посмертно дочка. Автора твір складається з передмови, яку написала Сюзанна Башляр, вступу й трьох розділів: «Фенікс, феномен мови», «Прометей», «Емпедокл».

Г. Башляр – передусім філософ і психолог, тому його твір сповнений глибокими філософськими роздумами, психоаналітичними міркуваннями, але все це, покладене на ґрунт теорії літератури, стало основою його літературних поглядів і рефлексій. Філософські тези

ілюстровано художніми прикладами, тому логічно використати його ідею для дослідження інших зразків красного письменства, де з'являються образи вогню. Особливо доцільно простежити архетипні образи вогню в контексті експресіонізму, оскільки ця асоціація виникає першою. Термін «поетика вогню», який Г. Башляр використав як означення тієї частини літератури, яку структурує архетип вогню, надається для образного позначення саме експресіоністського стилю.

Філософ розглядає у своєму творі психологію пережитого вогню. Автор зазначає, що вогонь живе всередині кожного з нас, з'являється несподівано й навіть коли трішки згасає, усе одно містить у собі жар. Людина й сама в будь-яку мить спроможна перетворитися на живий вогонь. Висновок із психології пережитого вогню – це «відкритість до суто інтенсивної психології, психології напруженого, насиченого життя людини» [25, с. 6]. Пережитий вогонь (так спочатку Г. Башляр називав «поетику вогню») ніколи не припиняє свого існування. Автор зіставляє вогонь та шал, розрізняє вогонь у діалектиці зв'язку анімусу й аніми як два протилежні полюси уяви, коли можна побачити вогонь в образі то любові, то гніву. Також філософ ставить проблему поетичної сублімації, що міститься в стражданні, тобто в образі, що викликає спогади. Наприклад, поет, пригадуючи своє минуле, страждає й виливає свої страждання в поему, робить із нього публічний твір. Так відбувається сублімація, після якої поет страждає більш витончено та глибоко, оскільки спогади обпікають, «поема перетворює їх на живий опік <...> тепер, коли він згадуватиме про своє страждання, він також згадуватиме про свою поему» [25, с. 12]. Оскільки цей вогонь страждань поети зображають у своїх віршах, то інші люди, читаючи їх, згадують та порівнюють із ними своє минуле, давно пережите, але все ж болюче: «минуле обпікає. Воно ще страждає під попелом. <...> Знищити всередині себе колишній біль – це тривале страждання. Любов, що померла, поміщає душу в чистилище» [25, с. 12]. Філософ стверджує, що самі вірші є поетичними образами, оскільки є витворами уяви та створюють комунікаційне поле, а поезія має окрему мову. Із поетичної уяви народжуються образи, які містять у собі тісний зв'язок та контакт між двома

спорідненими душами, поета й читача. Поетичне вираження знаходить своє втілення в емоційному мовленні, навіяному образами вогню. Літературні образи народжуються з образної мови та впливають на значення, «літературний образ – справжня прикраса мовлення, підкореного змістом» [25, с. 30]. Емоційні слова – це поетичні образи, що палають надмірністю й неупокореністю, створюють «палку мову» та прагнуть стати надбуттям.

Окремо потрібно розглянути проблему експресивної комунікації, яка становить основу «Поетики Вогню», оскільки всі свої почуття, емоції, експресивні думки людина виражає за допомогою мови, а отже, слів, які вона спроможна перенести на папір, утілити в життя за допомогою творчості. Ґ. Башляр велику увагу приділяє роздумам про «палку мову», величезне вогнище неупокорених слів. Він відзначає вплив уяви на наше мовлення, досліджує злети творчої уяви, що спонукають творити. Література для французького філософа стала сферою активної уяви, а вірші, будучи поетичними образами, – це для нього не лише психічне явище, а й витвір уяви, комунікаційний процес. Учений вважає уяву психологічним поняттям, оскільки вона поєднує фантазію читача з поетом, творцем емоційного джерела. Ґ. Башляр стверджує, що «поетична уява не має минулого. <...> Поетичний образ є безпосереднім моментом висловлювання» [25, с. 25]. Намагаючись систематизувати явища уяви, які народжуються в мові та завдяки їй, філософ розробив план дослідження, розділив його на дві частини: одна – із вивчення концепту, інша – із вивчення образу.

У процесі свого дослідження Ґ. Башляр доводить, що поезія створює самостійну мову, має свою естетику, проблема якої полягає у вивченні літературної уяви, що стає естетичним об'єктом: «Поетичний образ – це зв'язок між двома серцями, контакт двох споріднених душ, що задовольняються можливістю спілкуватися за постійного оновлення мови та появи нових слів» [25, с. 29]. Літературний образ, змінюючи мову, прикрашає її. Коли ми читаємо поезію, то настільки нею переймаємося, що стаємо щасливими від самого процесу творення краси мови. Через розгляд емоційного мовлення, у якому

висловлювання завжди випереджає думку, Г. Башляр виходить на психологію надмірності, що концентрується в поетичному образі, який палає надмірністю життя та слів. Тому динамізм емоційних слів – це поетичні образи, складники сталого мовлення, що перетворилися на «палку мову», літературні образи, які є прикрасою мови, але також основою емоційної, експресивної комунікації.

У процесі пошуку втілених образів архетипу вогню, Г. Башляр виокремлює кілька. Найперше це образ Фенікса – вогняного птаха, який один раз у декілька сотень років злітає високо в небо аж до самого сонця й згорає, але знову відроджується з власного попелу. Образ Фенікса уособлює життя, долю людини та наші спогади, які постійно живуть із нами, скільки б людина не намагалася їх знищити, тобто спалити («ми вмираємо, спалюючи спогади» [25, с. 14]), вони все одно живуть із нами та воскресають у нашій пам'яті. Філософ звертається до цього образу, щоб подивитися на нього по-новому, із позиції поетичної уяви. Перевершуючи міф, з'являється новий, поетичний Фенікс. У «Поетиці Фенікса» символічно зображено долю людини, її дитинство й смерть. Роздуми людини про близьку смерть – це феніксійські думки: «Фенікс – «дивне поєднання великих образів гнізда і вогнища, птах-гермофродит, який у великій останній мрії примиряє анімус та аніму» [25, с. 14]. Образ Фенікса уособлює буття поетичної мови й загалом характеризує поезику вогню. За твердженням Г. Башляра, у поетиці вогню наявна велика кількість Феніксів. Щоправда, нові Фенікси сучасних поетів часто «не несуть у собі колишнього блиску символів. Вони не ілюструють давніх ідей. Це суто літературні образи, наповнені життям» [25, с. 48]. «Образ Фенікса – це насамперед образ, який став Словом, той образ, який потребує розмаїтості метафор. <...> Фенікс поетів вибухає палаючими словами та словами, які запалюють. Він існує посеред безкрайнього поля метафор. Саме такий образ не залишає уяву байдужою. Він постійно відроджується у сталих виразах <...>» [25, с. 50]. Філософ називає Фенікса вогняним птахом «миттевості Всесвіту», тобто це образ дуже швидкоплинний, він раптово з'являється та швидко зникає, його можна порівняти з миттєвістю світла, спосіб «поши-

рення поетики вогню». Цей птах дуже самотній і неповторний, здобуває свій тріумф шляхом смерті, а оскільки Фенікс є небесним птахом, то його життя та смерть мають сонячне походження «Через свою яскраву смерть Фенікс і стає небесним вогнем» [25, с. 60]. За легендою, птах згорає на вогнищі з духмяних трав, тобто в процесі згорання він подвійно оживає у вигляді ароматів, які, звичайно, пізніше теж зникнуть, але таким чином «Фенікс готує своє духмяне небуття. Він є існуванням ладану, який існує лише настільки, наскільки може згоріти» [25, с. 61]. Г. Башляр стверджує, що запахи мають свій вогонь, який при певній концентрації теж здатний вибухнути.

Фенікс, «природний» образ поетики вогню, символ відродження Всесвіту, розглянуто Г. Башляром на прикладі творів різних письменників. Фенікс Вольтера зображено іронічно – це журналіст і засіб для «переносу місця дії»; Фенікс Сірано де Бержерака – це «чарівний птах», поетично змальований син Сонця; Фенікс Джона Коупера Пауіса – «вільний» образ, який набуває позитивної психологічної функції, що вигадав поет-психолог.

Г. Башляр зазначає, що сучасні поети вже не переказують міфи, а шукають у них нові важливі та актуальні деталі, а тому: «У вільному польоті птах є центром поетичного простору. Якщо вогонь сяє на його крилах, то він належить до Поетики Вогню. Ще одна фантазія – і птах набуває вогняної долі» [25, с. 69]. Логічно, зазначає далі автор, що в літературі існує безліч образів, які можна назвати «прихованими Феніксами», ці образи не мають відповідної назви, не промовляються. Це так звані Фенікси «в масці».

Ще один термін у розділі стосовно поетики вогню вивів філософ «По той бік відмінностей між прихованими Феніксами та Феніксами явними». Відмінність у тому, що Фенікс був гермафродитом, тому в ньому закладено чоловіче та жіноче начала, запал чоловіка й ніжність жінки, він має два джерела тепла: «<...> тепло, яке йде від гнізда, та тепло сонця <...> Фенікс – створіння великого протиставлення життя і смерті, тонко відчуває всю красу суперечностей» [25, с. 85]. Г. Башляр доводить, що Фенікс – це архетип на всі часи, пережитий вогонь людського серця.

Образ Прометея Г. Башляр називає поетикою людяності. Це ім'я часто згадують у різних контекстах, але не завжди розуміють глибинні витoki образу, який утілюється в численних сюжетах. Первинний образ прометеїзму – герой, який викрав небесний вогонь для людей. Саме це дає підстави говорити про «поетику людяності».

Творчий процес Г. Башляр називає «комплексом Прометея». Уявлення науковця про комплекси пов'язане з творчим потенціалом людини, із бажанням розумової діяльності, тому «комплекс Прометея» полягає в бажанні Прометея знати більше та інтелектуально перевершити свого вчителя й батька. Звідси – бажання непокори щодо батьків. Згідно з міфом, батько не хотів навчати свого сина, оскільки не довіряв малому бешкетнику. Цікавість і небажання слідувати волі батька, не чіпати вогонь штовхають хлопця до крадіжки. Ось чому Прометей став символом непокори: «Історія розвитку чоловіків – це низка прометеївських діянь» [25, с. 103]. Специфіка психоаналітичного підходу Г. Башляра відображається в його уявленнях про комплекси, які пов'язані з інтелектуалізацією духовної субстанції. Наприклад, у творі «Психоаналіз вогню» вогонь асоціюється із силою, що рухає бажанням людини оволодіти «прирученим» вогнем, який зігріває домівку, робить її затишною. Саме таке поняття вогню Г. Башляр пов'язує з творчим поривом письменника, який усамітнено творить біля запаленої свічки.

Щоб досліджувати «психологію комплексів» [25, с. 106] у легенді про Прометея, потрібно володіти трьома мовами: «мовою користі» (ідеться про користь вогню в приготуванні їжі та його переваги), «інфра-мовою» (полягає в цінності емоційного життя, в усвідомленні того, що вогонь – це добро, що міститься й видобувається з людського тіла), «над-мова» (вогонь – це не тільки матеріальний дарунок, але й людська свідомість).

Філософ зауважує, що Прометей здобув для людей не просто тепло та світло, а приніс їм світло розуму, тобто свідомість, яку він викрав у богів, порушивши божественні закони. Карою за цю зухвалу імпульсивну крадіжку може бути лише вічне приниження «у центрі свого інстинктивного життя» та вічні страждання від болю, які

спричиняє птах, не просто пожираючи його печінку, а забираючи вогонь живої плоті Прометея. І хоча більшість вважають Прометея безбожником, автор називає ці страждання подвійними: з одного боку, його нестерпні муки, а з іншого – у них звучить туга богів, які усвідомлюють приреченість своєї влади й існування. Почуття страждання споріднюють світи богів і людей, штовхають до примирення.

Г. Башляр проводить паралелі між шляхом здобуття знань та вмінь і силою Прометея, який ліпить із глини людей та, дмухаючи на них, оживлює своїм подихом. Подих – це внутрішнє тепло тіла, яке теж містить вогонь: «<...> Коли створюють живу істоту, їй надають сили вогню. <...> Життя – це полум'я, а полум'я – це життя. У полум'ї народжується життя» [25, с. 92–93]. Прометея можна назвати творцем вогню й форм. Дослідник намагається знайти зв'язок між Прометеєм, котрий дарує людям вогонь, і Прометеєм, який вдихає життя в глину. Як наслідок, виникає зв'язок між здобутим та пережитим вогнем, яким є Прометей, тобто він містить у собі обидва вогні. Указуючи на способи здобуття вогню (лагідним тертям чи різким ударом), філософ визначає типи жіночого та чоловічого вогню.

Г. Башляр досліджує глибшу мотивацію вчинку Прометея, оскільки він на перший погляд немотивований – це ніби ляпас Зевсу. Учений порівнює цей вчинок із випадком на вулиці, коли один перехожий дає ляпаса іншому, їх можна теж назвати Прометеєм та Зевсом, і це можна назвати спонтанним вчинком. Але Прометей дуже мудрий, тому всі його дії перебувають під контролем: «Людина, яка запалює вогонь, підтримує його і тим часом опановує та контролює сили природи» [25, с. 90]. Інший бік – це добре продумана дія боротьби проти богів, проти Батька-Зевса.

Потрібно звернутися до причини конфлікту й суперництва сина з батьком, учителя з учнем або ж зіткнення «надлюдини» з «антилюдиною». Коли ми отримуємо знання з книжок, але здебільшого від інших людей, тобто наших учителів, ми перетворюємо ці знання вже на «глибоко наші». Вони починають виховувати людину, згодом вона намагається себе вдосконалити, навіть перевищити самого себе. Тому Г. Башляр приєднує прометеїзм до процесу здобування знань. Кожну

людину, яка працює над собою, удосконалюючи своє «я» та бажаючи перевищити не лише себе, а насамперед свого вчителя, можна назвати Прометеєм. Звідси – перша причина суперництва Прометея з його вчителем і батьком. Прометей – не просто людина, а «надлюдина», здатна створювати людей та вогонь, тому його суперником може стати тільки «антилюдина», тобто бог Зевс – це друга причина зіткнення. Ще одну причину аналізує філософ, порівнюючи Прометея із собою й із кожним митцем. Він зауважує, що Прометей відокремився від богів, створив людей і населив ними землю. Це дуже не подобалося не лише Зевсу, а й усім іншим богам, оскільки вони були втиснуті між титанами та людьми. Процес відокремлення від богів і створення людей Г. Башляр порівнює з життям та творчістю кожного митця. Лише відокремившись від світу, не розраховуючи ні на кого, а лише на свої сили й талант, який є даром, що належить тільки власнику, можна створити шедевр: «Прометей – це людина, яка силою та енергією своєї думки створює себе сама. Кожен день будь Прометеєм свого духовного запалу» [25, с. 98], – закликає Г. Башляр.

«Хитрість Прометея» – одна з ключових рис в образі Прометея. Згідно з легендою, у Прометея був брат-близнюк Епіметей. Різниця між ними полягала в тому, що Прометей мав природжений розум та обережність, а Епіметей був божевільним. Оскільки вони близнюки, то являють нерозривну єдність доповнюють один одного, два образи уособлюють у собі людство: «Хитрість та дурість, доповнюючи одна одну, характеризують людство. Без прометеївської хитрості та епіметеєвої дурості немає людства» [25, с. 101]. Г. Башляр указує, що дурість є еквівалентом хитрості або ж хитрість – це теж дурість, тому вона не може бути проявом розуму. Прометей хитрістю заволодів вогнем, укравши його й обдуривши Зевса.

Образ Емпедокла на Етні теж належить до поетики вогню, визначає її розвиток та протиставляється образу Прометея. Це яскравий і величний образ, символ смерті людини й світу, повного небуття. Роздуми людини про життя та смерть, міркування про повну віддачу себе у владу вогню та перетворення на вогонь, а отже, перетворення

на ніщо: «Емпедокл – один з найповажніших образів Поетики знищення» [25, с. 112], а це визначає очищення й відродження філософа Емпедокла, його мрії та надії.

Згідно з Г. Башляром, у світі поетики вогню ідеї можуть мріяти, він їх називає емпедоклівськими мріями: «Вони передують дії, але не перетворюються на саму дію, тонко поєднуючи напругу та страх. Кожен великий мрійник полум'я колись стикається з ними» [25, с. 113], а мрії Емпедокла – це смерть у вогні, що уособлює драматичну долю людини, або ж «долю образу», а Емпедокл – це філософ, який «занурюється» в смерть. Г. Башляр стверджує, що і народження, і смерть – це велич Миттевості, лише народження відбувається зовні, а Емпедокл занурився в смерть. «Вчинок Емпедокла – це Мить на Вершині Вогняної Гори» [25, с. 113], і ця людська драма наштовхує на роздуми про психологію причин цього вчинку. Суть у тому, що Емпедокла приваблює вулкан Етна, він манить та кличе його, як хижак свою жертву. Смерть Емпедокла настає під час виверження вулкана. «Етна та Емпедокл являють собою справжні вершини людства та всього світу» [25, с. 115]. Вершина Етни – це вершина над рівнем моря, що ізолює людину від світу, на цій точці філософ може досягнути оком весь простір навколо себе, усю панораму й красу світу, перейнятися роздумами про сутність буття. І саме тут, на цій точці, або вершині над прірвою, наближаються буття та небуття: «Тут Ніщо – неосяжне, а море – безкрає» [25, с. 116], тут сходяться життя й смерть, полум'я та дим, вогонь і попіл.

Г. Башляр доводить важливість опозиції буття та небуття. На різних прикладах він розглядає причини потягу поетів до самознищення або ж до комплексів, що реалізуються в садизмі й мазохізмі (метелик, що летить на полум'я). Так, філософ збирає приклади емпедоклівських образів, оскільки існує страх прийняття рішень, то велике значення в реалізації дії до самознищення має рішучість героя та повне усвідомлення самотності. Тому постає питання про поетику героїзму, навіть немотивованого героїзму, а отже, про потяг до свободи, навіть якщо вона в смерті: «Смерть Емпедокла – крайня точка, де людина скидає з себе своє минуле життя <...>. Це маленьке

життя людини прагне постати величезним вогнищем. <...> Жертва Емпедокла допомагає очищенню світу, <...> створюючи надлюдину, яка очистилась завдяки розмірковуванню, нечистий вогонь землі зможе стати небесним, ефірним вогнем» [25, с. 122]. Отже, Емпедокл постає героєм із вічним ефірним буттям, його смерть – це повернення до небесної батьківщини, до небесного батька, тобто простежено ще й жертву сина, що символізує перехід від вогню до ефіру: «Ефір – це холодний вогонь, який світить сам по собі та освітлює дух, розум. <...> Ефір може бути над-елементом самого вогню» [25, с. 124], він містить те, що ховається по той бік вогню.

Емпедокл інтуїтивно відчував свою смерть у лаві Етни, бо й сам був частиною вогню, його життя позначене образом вогню, воно було яскраве: «Треба бути полум'ям, щоб щоб жити в пеклі, треба стати полум'ям, щоб кинутись у надра Етни. Емпедокл належав вулканові навіть ще до того, як він туди кинувся» [25, с. 27]. Емпедокл вірить у своє відродження після смерті, а помираючи, спокутує свої помилки й невдалі вчинки. Філософ ставить питання: чи докори сумління штовхають Емпедокла в Етну, чи бажання врятувати жінку Корін, яка помирає разом із ним? Емпедоклівський вчинок – це перехід від звичайного споглядання вогню до дії, тобто вчинку, стрибка у вогонь, що й набуває поетичного значення. У цьому вчинку присутня спокуса смертю та запаморочення від споглядання лави, тобто запаморочення від процесу читання. Що ж до безпосередньої дії читача, то він уявно підштовхує й кидає Емпедокла в кратер.

Відштовхуючись від названих аспектів образу Емпедокла, Г. Башляр пише про процес вагання перед створенням художнього твору. Автор постійно сумнівається, перекреслюючи та переписуючи рядки, а коли твір написаний і надрукований, інколи припиняє продаж або не включає в повне зібрання творів, тобто постійно сумнівається в цінності чи довершеності свого твору. Таким чином він коливається між щастям від процесу творчості й жалем від написаного, між успіхом і провалом.

Комплекс Емпедокла – це комплекс самотності та обраної смерті в космосі, що втілюється в драматизмі фантазій із вогнем, у надмір-

ності мрій. Урок Емпедокла – це союз любові й ненависті: «Емпедокл вписав любов та ненависть до механізму устрою Всесвіту» [25, с. 35]. Людина не лише містить у собі вогонь, вона і сама є живим вогнем. Мрія Емпедокла згоріти та стати вогнем означає певним чином допомогти вогню, тобто своїм тілом розпалити ще більше полум'я. Емпедокл прагне пізнати життя вогню, а отже, бути знищеним і водночас очищеним згоранням. У кожної людини є своє таємне вогнище, що міститься в її пекучих спогадах про минуле. Це вогнище годується гнівом та болем, певної миті ніби відбувається виверження вулкана, вивільнення вогню та потоку нестримної лави, що породжує ще більший вогонь.

Про енергетичну (отже вогненну) природу творчості писав А. Бергсон у праці «Творча еволюція» (1907). Філософ загалом на основі даних природничих наук, відомих на той час, простежив еволюцію живої матерії до рівня свідомості. Він неодноразово вказує, що процес життя є енергетичним: «Таким чином, усе життя загалом, як тваринне, так і рослинне, постає як зусилля, скероване на те, щоб накопичити енергію, а потім пустити її гнучкими, звивистими каналами, на кінці яких вона має виконати найрізноманітніші завдання. Саме цього й хотів одразу досягти *життєвий порив*, який пробивався крізь матерію» [27, с. 198]. На цю енергетику ми часто натрапляємо в мистецьких творах. Поети періоду модернізму охоче змальовували власний процес творчості, намагалися зазирнути якомога глибше в таємничий світ ірраціонального. Досить часто ми натрапляємо в цих творах на образ вогню. Оскільки і Г. Башляр, і А. Бергсон пов'язують процес творчості з вогнем, то варто звернути увагу на цей прошарок літератури модернізму. Так ми можемо отримати підтвердження того, що «поетику вогню» варто залучати як методологію аналізу літератури.

Вірш Грицька Чупринки «Цар-огонь»: «Блиском, блиском / Миготінням / Тріском, тріском / Лупотінням / Розгулявся Цар-Огонь. / То жахає гоготінням / То віщує лопотінням: / «Я огонь, огонь, огонь!...» / <...> Творить акти одживання / Для нового будування – / Діє творчості процес» [10, с. 50]. У цьому прикладі можна знайти «Поетику

Фенікса»: вогонь, запал, згоряння та відродження, в якому митець творить свої поезії, «діє творчості процес». Огонь мінливий, всепроникний, легкий, летючий, схожий на вогняного птаха. Поет у

Чупринки часто асоціюється з Феніксом, який своїм згоранням подає іншим приклад, стверджує, що творчість не марна, що його зерно в майбутньому проросте, а в теперішньому розбудить душі та серця байдужих. Наприклад, у вірші «Метеор»: «Никнуть, бліднуть ночі тіні / Полотніє темний фльор – / В величезному падінні / Весь в огні, в самогорінні / Ріже небо метеор. / То таємний дух творіння / Провозвісник вищих сил / Палом власного горіння / Жахом вільного падіння / Будить сонний небосхил» [10, с. 52]. Тут Фенікс – це метеор, уособлення духу творіння, мистецтва. Чупринка показує велику силу слова, поет – творець слова – може вражати й спонукати до дій інших людей. У вірші «Звуки небесні» ритм і рима – це «огненні звуки», які сиплються з неба на землю. Поезія Чупринки – приклад на підтвердження тези Г. Башляра про палку (вогненну) мову поетів. Хоча серед модерністських стилів Чупринка більше тяжіє до символізму й імпресіонізму, вірші з образом вогню вирізняються особливо динамічним ритмом, напругою й сильними емоціями. Вогненний процес творчості – виток його активного, соціально орієнтованого романтизму.

У вірші В. Бобинського «Майбутній метеор» творчий порив теж асоціюється з метеором: «У глибину мою спадають метеори <...> / Мов стріли вогняні, шалено мчаться вниз, / пронизують, січуть незміряні простори. / Мов струни золоті дзвінких космічних лір, <...>» [10, с. 246]. Вогняні метеори творіння пронизують свідомість і єство поета, він прагне донести істину творчого процесу та істину людського буття до інших. Гіперболізм у формі космічної панорами надає процесу творчості урочистості й ритуальності. Творення світу пов'язане з вогнем і процес творчості так само містить його. Ця ж думка звучить у вірші «Смерть Франка»: «І він почув, як сил прибоєм диким, / його рвонуло вверх, і він росте, / росте титаном, обром огнеликим. / А того полум'ямечі черлені / прорізують, рубають тьму / й у тьмі вирубують вогнисте слово «геній» [Цит. за: 53]. Поет,

відчуваючи в собі процес вогняного творіння, росте, подібно полум'ю, яке прагне поширюватися, підніматися все вище, захоплювати все на своєму шляху. Чим більше людей захопить цей вогонь, тим упевненіше можна вважати поета генієм.

Важке покликання поета, наділеного талантом, – не просто творити, а палати вогнем; жертвуючи собою, віддаючи всі сили, доносити до людей істину. Є. Маланюк зазначав в «Біографії»: «Все чути. Всім палать. Єдиним болем бути, / Тим криком, що горить в кривавім стиску уст, / І знать, що випало – загаснути забудим, / І спомином кінця – кісток народних хруст» [95, с. 194]. Творчість такого поета можна назвати нервом людського суспільства, криком про найбільші проблеми. До переліку ознак експресіонізму Маланюка варто також додати «вогненний» колорит зображення. Усі поезії про процес творчості містять образи вогню.

Ще один яскравий експресіоніст української поезії – М. Бажан. Важким тягарем лягає на долю поета палаюче бажання творити. «Будівлі»: «Немов кістляві й люті пута, / На серце ляже слів важкий узор. / Залізом, полум'ям, елеєм, кров'ю куто / Зловіщу повість про собор» [11, с. 333]. Поет – ніби господар вогню, володар могутньої рушійної сили, котра спроможна вести за собою маси, а палаюча поезія прославляється у віках. На думку Н. Костенко, «ідею «Будівель» йому, можливо, підказала урбаністична поезія Е. Верхарна, яка, за визначенням поета, справила на нього великий, «страшний» вплив» [78, с. 52]. У поемі М. Бажана образи світла й вогню – це не лише буквальні атрибути повсякденного життя, але й вогонь натхнення.

В українській поезії модернізму яскравим прикладом «поетики вогню» – вірші В. Свідзинського. Про згорання у вогні як майбутню власну смерть він писав багато разів і напрозорив – справді був спалений у 1941 р. енкаведистами разом з іншими арештантами під час відступу від німців.

«Смерть у В. Свідзинського, – пише М. Моклиця, – найчастіше асоціюється зі згоранням. «В полум'ї був спервовіку / І в полум'я знову вернуся». «Настане день мій сумний – / Одлечу, одімкнусь од багаття живого». «Десь і сам, як зоря, я згорю». «Бачу я, бачу сам, /

Що зникаю вогні». Згорання – традиційний символ високої смерті, котра утверджує значущість життя. Він характерний для поезії символістів. Скажімо, можна знайти прямі збіги опису смерті-згорання у Свідзинського і М. Гумільова. <...> У Свідзинського не тільки смерть асоціюється зі згоранням, але й життя – це горіння» [107, с. 114–115]. Погоджуючись із цими думками, хочемо провести паралель також з «поетикою вогню», зокрема з образом Емпедокла з праці Г. Башляра. Емпедокл бажав пізнати життя вогню, а отже, бути знищеним і водночас очищеним у процесі згорання. Творець палаючого слова теж шукає порятунку сам від себе, не в змозі приборкати свій вогонь, адже це неможливо. Вогонь – це його єство, суть, душа, серце, яке може згоріти разом із ним, але загасити чи зменшити його не можна. Сила, яка на мить вгамовує вогонь, з часом вибухає нестримним вулканом.

Зв'язок вогню з творчим паланням відзначає В. Симоненко у вірші «Про поезію»: «Бо не запалить серце точна рима, / яку хтось вимучив за місяць чи за ніч. / Ні, інша сила, буйна, незборима, / Вогнем і пристрастю напоює ту річ. <...> / Без неї рими точні й милозвучні, / Не варті навіть драного гроша – / Слова звучать примусить сильно й гучно / Лише одна постова душа» [152, с. 113–114]. В. Симоненко був дуже експресивним і запальним поетом, його поезія часто насичена палкою лірикою про кохання, але не тільки. Поет переконаний, що проста рима або тиха Муза не спроможна запалити людські серця, наповнити їх вогнем пристрасті, любові, патріотизму. Лише коли сам поет як особистість наділений вогнем експресії, він спроможний передати та наповнити ним свою поезію: «Душа горить. Палає лютий розум. І ненависть регоче на вітрах» («Пророцтво 17 року») [152, с. 72]. Поезію В. Симоненка за домінуючою стилістикою радше можна визначити як неоромантичну, але тяжіння до експресіонізму в нього відчутне в багатьох віршах, а образ вогню якраз і засвідчує цю інтенцію.

Те, що вогонь є в культурі архаїчним образом, у якому протягом тисячоліть фіксувалося складне сприйняття явища й відбувалася кореляція з процесами в житті людини та соціуму, засвідчують праці

багатьох інших науковців ХХ ст. Зокрема, Мірча Еліаде в праці «Мефістофель і Андрогін» відзначав: «Сили богів, які ще більше зросли завдяки гніву, проявились у вигляді полум'я. Тепло і вогонь у містичній фізіології свідчать про пробудження магічно-релігійної могутності» [59, с. 233]; «надмір могутності, магічно-релігійна сила, відчувається як дуже великий жар» [59, с. 234]; «шаман, перш ніж стати мудрим, повинен пізнати “безумство” і спуститися в пільму, чому творчість завжди пов'язана з певним “божевіллям” чи оргією, які близькі символізму смерті й темряви» [59, с. 299]. «Отже, смерть вважається найвищою ініціацією, початком нового, духовного буття. Більше того, народження, смерть, “друге народження” розумілися як три моменти того самого таїнства <...> Не можна зупинитися в жодному з цих трьох моментів <...> Рух, відновлення тривають до нескінченності <...> На наш погляд, все це доводить, що давнє бачення смерті як вищого засобу духовного відродження лежить в основі ініціаційного сценарію, який продовжується у великих релігіях Світу і який використало також і християнство <...> Людина проживає, так би мовити, початок безсмертя, все більше наближається до безсмертя <...> Тому не-смерть, безсмертя повинно сприйматися як останній, ідеальний стан, до якого людина прагне <...> вмираючи і воскресаючи безкінечно» [59, с. 299–301]. У цих думках М. Еліаде відчутні перегуки з «Поетикою Вогню», той самий акцент на зв'язку вогню з творчими силами, з ініціацією, із процесом пошуку й темою безсмертя / відродження.

Окрім міфів і народної творчості, важливе значення вогню простежено в Біблії, на що вказує український герменевтик З. Лановик: «Принцип полісемії символу можна спостерігати на символіці вогню: вогонь освітлює, очищає, обпалює, обновляє, знищує; вогонь може означати пристрасть, а може символізувати Святий Дух» [89, с. 485]. У Біблії також наявні численні приклади образів вогню, які увійшли в культуру як наскрізні мотиви.

Відомий біблієзнавець Нортроп Фрай відрізняє літературний архетип від антропологічного та психологічного начал, зокрема вважає, що «наші категорії можна ідентифікувати з вогнем або трактувати як

такі, що горять <...> Образ палаючої птиці з'являється у легендарному феніксі» [161, с. 121]. «У божественному світі центральним процесом чи рухом є смерть і відродження або зникнення і повернення, або уособлення і знецілення бога. Божественна діяльність, звичайно, ідентифікується або пов'язується з одним або кількома циклічними процесами природи» [161, с. 130]. У праці «Великий код: Біблія і література» Н. Фрай подав дві таблиці, які узагальнюють архетипні образи Біблії, це апокаліптичні й демонічні образи [161, с. 244]. У першій з них міститься образ вогненних духів (серафимів) і вогонь як прояв божественного духу; у другій вогненні духи супроводжують також Сатану. Це важливий момент для розуміння архетипу, божественна та демонічна семантика вогню уможлиблює вміщення в цьому образі матеріального світу практично безкінечної палітри значень.

Український дослідник міфогенної й архетипної традицій у літературі І. Зварич також чимало уваги приділяє архетипним образам стихій світу. «Небо, Вогонь, Земля, Вода стали в багатьох релігійних вченнях обоженуватись, їм поклонялись і приносили жертви». «Неважко помітити, що воді протиставляється вогонь. Але це протиставлення викликане не тільки тим, що вода і вогонь є природними антагоністами. Вони протиставляються, перш за все, різною природою породжуваних ними феноменів» [172, с. 140; 141–142]. Чотири головні стихії часто утворюють бінарні пари, які змагаються, але не перемагають. Кожен архетип породжує численні розгалуження, які, зрештою, охоплюють усю культуру людства.

На думку К.-Г. Юнга, «архетип сам по собі не є ані добрим, ні поганим. Він – це морально індіферентний “нумен”, що тільки через зіткнення зі свідомістю стає одним або іншим чи якоюсь суперечливою двоїстістю» [185, с. 106]. Суперечлива двоїстість, яка збирається інколи в одному образі, а частіше – у процесі розгортання мотиву чи сюжету, – це важлива характеристика архетипу, спосіб вилучення його з-поміж різних образів вогню, пов'язаних між собою тематично. Вогонь життєдайний і тому містить безліч позитивних маркерів; вогонь нищівний, а тому може збирати всілякі негативи. Якщо автор

у літературному творі подає нам таку суперечливу двоїстість, то він так виходить на архаїчне значення образу.

Висновки до 1 розділу

Спираючись на концепцію Г. Башляра та інших дослідників, визначаємо вогонь як один зі стійких архетипних образів культури. Не випадково він став образним зображенням творчого процесу епохи модернізму, того процесу, що асоціюється з внутрішнім творчим горінням, кипінням емоцій та думок, які поети втілюють у твори, з експресивним бажанням вплинути на читача, докричатися до нього, змусити вболівати за загальнолюдські проблеми. Це сталося саме тоді, коли мистецтво, культура в цілому відчули потребу вироблення «палкої мови» для вираження нового світовідчуття, яке відбиває трагізм цивілізаційного розвитку.

Найперший об'єкт застосування концепції Г. Башляра – психологія процесу творчості. Творча особистість перебуває в центрі зацікавлень психології й філософії ХХ ст. Починаючи з романтиків, які ще в першій половині ХІХ ст. загострили питання, пов'язані з глибинними джерелами поетичної творчості, стали писати про ірраціональну сферу внутрішнього життя, про натхнення, творчий екстаз та візії, зацікавлення творчою особистістю зростає, допоки не досягне апогею в етапних працях ХХ ст.: «Творча еволюція» А. Бергсона, концепція сублімації З. Фрейда, концепція візійної творчості К.-Г. Юнга тощо. Тема природи творчості набула особливої актуальності у творчості модерністів, адже модернізм – це епоха автороцентризму, коли сам митець, його внутрішній світ стають головним естетичним об'єктом. Посилення рефлексії в процесі творчості, самоусвідомлення митців, більша свобода самовираження привели до глибшого пізнання внутрішніх механізмів творчості. Образ вогню з прадавніх часів позначає емоції людини, що засвідчує мова в назвах психічних станів (палати вогнем, горіти бажанням, горить душа, спалахнути пристрастю тощо). Але у творах модерністів образ вогню допомагає автору краще усвідомити власний внутрішній світ і вияснити своє поетичне призначення.

У творах, у яких наявні образи вогню, виділяємо спільні акценти:

- 1) вогонь позначає процес творчості, в якому домінують емоції;
- 2) горіння як процес творчості прирівнюється до місії поета в суспільстві;
- 2) вогонь позначає жертву поета заради ідеалу, суспільного блага, кохання тощо;
- 3) вогонь утілює і життя, і смерть; саме тут він виявляє свою амбівалентність та архетипне значення;
- 4) тексти з образом вогню як процесу творчості наближені до поетики експресіонізму.

Тези філософсько-психологічної праці Г. Башляра важливі саме для розуміння естетики експресіонізму, починаючи від процесу творчості. Отже, «поетику вогню» Г. Башляра можна застосовувати як ефективний метод аналізу літературних текстів.

РОЗДІЛ 2

ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА ПОЕТИКА ФРАНЦУЗЬКОЇ ПРОЗИ ПРО ПЕРШУ СВІТОВУ ВІЙНУ

Дослідження поетики стилю – одне з актуальних завдань сучасного літературознавства. Хоча про стилі модернізму написано протягом століття дуже багато наукових праць, зокрема й в українському літературознавстві, поетика стилю – це проблема, яка концептуально ще не розв’язана. Та й саме поняття «поетика» достатньо дискусійне. О. Червінська зазначає з цього приводу: «Лапідарно і гранично конкретно понятійну тавтологічну пару “Поетика” і “поетика” як термінологічну антиномію (яка є за своєю суттю, оперуючи термінами філософії, абстракцією актуальної нескінченності) диференціює С. С. Аверинцев. У його тлумаченні одна “Поетика” – це “наукова теорія словесної художньої творчості або хоча б система методично розроблених для неї рекомендацій”, а інша “поетика” становить “систему робочих принципів якого-небудь автора, або літературної школи, або цілої літературної епохи” [172, с. 64]. Тут ідеться про працю С. Аверинцева «Поетика ранньовізантійської літератури». В інших своїх працях філософ також досить часто звертається до проблем поетики й стилю, розглядаючи їх під різними кутами зору. Зокрема, заслуговує на увагу його термін «світоглядний стиль», який учений використовує в праці про іншого видатного російського філософа, О. Лосєва. Відштовхуючись від думки О. Лосєва про пов’язаність світогляду та стилю, С. Аверинцев зауважує характерну рису праць Лосєва (зокрема, ідеться про «Діалектику міфу»): «Різкі стилістичні перепади відповідні чомусь дуже важливому в рухові самої лосєвської думки» [2, с. 312]. Хоча світогляд і стиль здаються термінами різних понятійних рядів («світогляд» – предмет історії філософії, ширше, історії думки – але «думки як такої». «Стиль» – предмет дисципліни, котру Шпенглер назвав морфологією культури») [2, с. 311], але вони творять бінарність, суголосну парі «зміст» і «форма», частіше вживаній у літературознавчих працях. Поетика є

«системою робочих принципів» проникнення в природу твору, зокрема, передусім, у царину взаємодії змісту й форми. У творчості експресіоністів більше, ніж в інших стилях, виявляється зв'язок світогляду та стилю, чіткіше проступає на поверхню їх взаємозалежність. Загалом епоха Модернізму, насамперед авангардні рухи, загострила питання стилю як мовлення. Можна сказати, що мова в багатьох творах модерністів, особливо поетів, актуалізована й інтенсифікована. Це виявили й переконливо показали російські формалісти. Сучасні дослідники відзначають у цьому плані роль праць Р. Якобсона про творчість В. Хлебнікова: «Якобсон здійснює лінгвістичний аналіз поетичних творінь Хлебнікова. Ним заторкнуто аспекти: 1) синтаксису; 2) тропіки; 3) новотворів; 4) фоніки; 5) семантики; 6) ритміки» [158, с. 55]. Пригадаємо також хрестоматійну працю формалістів – «Воскресіння слова» В. Шкловського, де відстоюється теза про творчість як процес оновлення мови, воскресіння «зношених» слів, які втратили свою поетичність через тривале використання, відновлення забутих чи загублених слів. Тези В. Шкловського переважно стосуються експериментів футуристів, але багато моментів можна застосувати також до експресіоністського стилю, оскільки у творах експресіоністів ми простежуємо не лише палку мову емоцій, а й безліч експериментів із перетворення арсеналу мовних засобів, звернення до мови, яка на всіх рівнях змінюється, протистоїть нормативному літературному мовленню, адже «в умовах авангарду прогресивно зменшується число років, які відділяють значні стилістичні інновації» [94, с. 94]. Як слушно зазначила М. Лановик у праці «Теорія відносності художнього перекладу» (Тернопіль, 2006), «форма не може розглядатись як другорядна характеристика по відношенню до його змісту, оскільки вона є способом репрезентації змісту. Тому будь-яка зміна форми є водночас і зміною змісту, тим більше, коли мова йде про поетичний твір, форма якого характеризується багатьма показниками: особливостями версифікації, ритмікою, метрикою та ін.» [90, с. 49]. До цієї думки варто додати, що такі ознаки поетичного твору характерні для багатьох прозових епічних творів перших десятиліть ХХ ст. Особливо багато засобів поезії, починаючи з ритміки й

синтаксису і завершуючи образним мовленням, увібрав у себе експресіоністський стиль. Отже, дослідження поетики цього стилю ґрунтуватиметься на виявленні характеру взаємодії змісту й форми (світогляду та стилю) на мовно-образному рівні, адже «ми сприймаємо дійсність в категоріях і поняттях, наданих нам нашою мовою» [181, с. 121]. Мовний рівень передбачає різні аспекти аналізу – від ритміки й фонетики до образного слова.

На нашу думку, найбільш яскравий зразок експресіоністського стилю, виявлений у змісті та формі, у французькій літературі – проза про Першу світову війну загалом і роман А. Барбюса «Вогонь» зокрема.

2.1. Реценція роману А. Барбюса «Вогонь»

З огляду на те, що радянська критика розглядала творчість А. Барбюса лише в політичному аспекті, непросто визначити справжнє місце цього автора в розвитку французького модернізму. У СРСР модернізм тривалий час тлумачили як «буржуазне явище», ознаку занепаду, кризи культури тощо, унаслідок цього велику кількість творів цього періоду тлумачили упереджено, на ідеологічних засадах. Це стосується й творчості французького письменника Анрі Барбюса, яку відносили до соціалістичного реалізму, бачили в нього лише соціальні проблеми та класову боротьбу. Очевидні впливи модернізму на творчість Барбюса радянські критики трактували як негативні моменти ранніх творів, недоліки, яких автор із часом позбувся. Наприклад, поетична збірка «Жалібниці» («Les Pleureuses») – «про самотність, на яку фатально приречена людина, про неминучість втрати тих, кого любиш, про всесвітню скорботу <...> якою охоплена душа поета <...> – усе це мотиви, досить характерні для поезії французького символізму. Але від більшості символістів молодий Барбюс відрізнявся тим, що справді любив людей, вболівав за них <...> , і ця щира людяність <...> – найкраща риса молодого поета» [3, с. 6]. Або роман А. Барбюса «Благальники» («Les Suppliants»), написаний у ліричній формі, але його персонажі виступають як несамодостатні люди. Акценти на прогресивному світогляді переважають будь-які інші аспекти творчості (роман «Пекло» («L'enfer») – «енциклопедія

людських страждань», він пройнятий щирим гуманізмом та болем за людину [177, с. 68]. В. Ніколаєв: «У Франції саме Барбюс вперше свідомо і відкрито звернувся зі своїми книжками до широких мас народу, його твори були тією новою літературою, яка адресувалась мільонам <...> Це була революційна народна література» [124, с. 38]. На думку В. Ніколаєва, цінність роману полягає не лише в правдивості зображення війни, але й у тому, як відкриваються очі людей на несправедливість. «Барбюс одним із перших серед зарубіжних письменників створив нового героя, який прозріває під впливом значних уроків історії, людину, котрій стає зрозумілим зміст сьогоденних подій» [124, с. 68]. Подібних тез дотримувались і ті не дуже численні українські науковці, котрі писали про роман А. Барбюса. Про творчість та біографію письменника писали радянські літератури, критики, літературознавці: І. Анісімов, Л. Муссінак, С. Тері, Б. Песіс, Н. Рикова, Є. Стасова, Ф. Бельмас, А. Брустов, А. Відаль, С. Динамов, В. Дмитрієвський, А. Ісбах, П. Коган, А. Луначарський, А. Наумова, А. Тарараєв, В. Вишневський, А. Дейч, М. Живов, В. Жирмунський, Б. Іллєш, Н. Козюра, А. Курела, Є. Кучборська, А. Лейтес, Є. Полонський, С. Присель, В. Фриче, Т. Хмельницька, А. Чайковський, Н. Четунова, А. Карпинський, Л. Нікулін та ін. І цей перелік далеко не повний. Не кожен радянський класик міг похвалитися таким списком дослідників. До ювілейних дат видавали бібліографічні довідники, які нараховували навіть не сотні – тисячі праць про творчість А. Барбюса. Хоча більшість із них – це короткі пафосні статті газетного формату, масштаб використання імені письменника вражає. За твердженням багатьох, цей роман був неоцінним шедевром. М. Горький відзначав: «Ця книжка проста, сповнена пророчим гнівом, це – перша книга, у якій розповідається про війну просто, суворо, спокійно та з непереможною силою правди <...> Похмура книга страшна своєю нещадною правдою, але всюди в мороці його картин мерехтять вогники нової свідомості, які скоро розгорнуться у всесвітнє полум'я очищення землі від бруду, крові, брехні й лицемірства <...>» [17, с. 6–7].

Чимало й французьких критиків і письменників вивчали та захоплювалися творчістю Анрі Барбюса: Р. Ролан, Р. Жюль, Л. Арагон,

Г. Ман, В. Брет, Ж. Марценак, П. Параф, П. Сімон, Е. Дабіт, Ж. Ернест-Шарль, Ж. Тусель, Ж. Версу, М. Кашен, Ж. Фревіль, П. Десанж, Ж. Дюкло, А. Фаж, М. Жірап, Ж. Ларнак, Ф. Лефевр, М. Торез, Е. Терсен та багато інших.

В оцінках роману «Вогонь» критиками звернено увагу на змісті (гуманізм, пацифізм). А. Барбюса найчастіше відносили до реалістів. Наприклад, Поль Дезанж сказав про «Вогонь» так: «Це мистецтво більш правдиве, ніж саме життя. Нарешті в літературі Заходу почувся тверезий голос реаліста» [цит. за: 50, с. 114–115]. Наведено оцінки роману «Вогонь» видатними діячами: «Ось нарешті справжня людяна книжка», – сказав про цей роман Анатоль Франс (розтиражована оцінка). Ромен Ролан: «Глибоко вражений, що такий сміливий твір міг з'явитися в Парижі без будь-яких скорочень <...> Це – важливий документ про французького солдата в умовах окопної війни <...> Ось нещадне дзеркало війни» [цит. за: 170, с. 31]. Схвальні відгуки про роман давали й багато інших французьких письменників. На думку Леона Муссінака, це «шедевр <...>, незабутній і безсмертний документ епохи, який лишається кращою книгою з усіх написаних про війну 1914–1918 років». П'єр Гаскар: «Вогонь» відбився на умах і збуджував у багатьох французів громадську свідомість»; Анрі Дювернуа: «Вогонь» поширюється тріумфальною ходою». Едмон Ростан, П'єр Лоті, брати Поль і Віктор Маргеріти, Ж. Роні-старший та багато інших називали «Вогонь» «найпрекраснішою з усіх книг про війну» [цит. за: 136, с. 3]. Підтвердженням популярності роману слугує той факт, що в 1918 р. загальна кількість примірників «Вогню» перевищила 200 тисяч.

У французькій традиції усталилася така оцінка роману: «Анрі Барбюс, даючи свої свідчення та ставлення до загального виміру епохи, описує сцени повсякденного окопного життя солдатів і показує абсурдність війни, застосовуючи реалістичний опис без прикрас, пройнятий сильними емоціями» [206, Corpus 3, р. 338]. Французька критика характеризує А. Барбюса як пацифіста, хоча дещо сумнівно, чомусь прихильного до комуністів: «Це пацифіст, який хотів перш за все розказати різку правду про війну, використовуючи при цьому

жорсткі слова <...> його пацифізм зорієнтований політично <...> він не був справжнім пацифістом, тому що боровся проти капіталізму. Про нього кажуть, що його засаднича ненависть до багатіїв привела його в траншеї, у місце, де тримають солдатів-фронтовиків, як жалюгідну худобу, котра зіштовхується тут із пихатими буржуа. Це скандальна карикатура на тих пацифістів, які не були антимілітаристами або ж соціалістами» [191, р. 441]. Незважаючи на прихильність А. Барбюса до комуністів, з огляду на теперішній час та на реальні події сьогодення, А. Барбюса слід уважати справжнім пацифістом. Він постійно виступав і боровся проти війни як явища. У цьому – його заслуга. Нині висловлювання Анрі Барбюса про війну можна розібрати на цитати. Усі вони правдиві й повністю лягають на наше сьогодення.

Загалом впродовж усього життя А. Барбюс виступав проти воєн у цілому світі, нещадно викривав причини війни, потрібної багатіям для ще більшого збагачення, закликав зупинити війни, робити все, щоб їх не допустити. А. Барбюс був експресивною людиною, яка кричала на весь світ про несправедливість, закликала не запліщувати очі, а боротись і докладати всіх зусиль для припинення воєн. У «Заклику до колишніх учасників війни в усіх країнах» А. Барбюс говорить: «Злигодні й бойня, в якій ми не загинули випадково, покалічили, змучили, знедолили нас; але зате ці злигодні багато чого нас навчили <...> Тепер ми бачимо, що війна – випробуваний засіб, за допомогою якого жорстока й ненажерлива міжнародна кліка привласнює собі багатства й навіть славу, здобуту руками мільйонів бідняків, приречених на смерть. Ми знаємо, що доти, поки цій касті дозволено влаштовувати свої справи, оплачуючи їх ціною життя безлічі людей, війни породжуватимуть одна одну, прирікаючи нас на повне розорення, на загальну різню, на смертне мовчання» [14, с. 9]. Усі ці думки прямою мовою оповідача звучать і в художніх творах А. Барбюса.

Окремо потрібно згадати думки дослідників про новаторство форми й стилю роману А. Барбюса. Як уже йшлося, його переважно визначали як реаліста із додатком натуралізму. Тема та пафос роману легко піддавалися також для його посування в бік соціалістичного

реалізму. Головне, що наголошено всіма дослідниками як аргумент на користь реалізму, – це неприкрита, неприкрашена, «гола» правда про війну. Роман має документально-біографічні витoki, А. Барбюс усе пережив особисто, мав відповідний світогляд (соціалістичний чи гуманістичний), це все разом і становить реалізм. При цьому критики час від часу ніби виправдовують письменника, особливо численні натуралістичні картини в зображенні. Часто одні характеристики заперечують інші. Роман називають ліричним (отже, у центрі оповіді має бути ліричне «я») й одночасно стверджують, що головний герой роману – збірний образ солдатів. При побіжному зіставленні роману «Вогонь» із визнаною класикою реалізму, творів про війну привертає увагу багато відмінностей. А. Барбюс не дає історичної панорами (відсутні також історичні особи), не розглядає соціальних обставин конкретного часу; у романі зображено простий народ, але немає соціальної піраміди, як в інших реалістів; відсутні переконливі, тобто наділені індивідуальністю й психологією, герої, немає багато інших прийомів і засобів, які складають мистецтво реалістичного зображення.

І все ж із характеристик окремих формальних ознак роману можна скласти цікаву й показову картину: нібито підтверджуючи реалізм роману, критики часто вказують на риси, притаманні експресіоністському стилю. Академік О. Білецький зазначає: «Надзвичайно яскраво змальовані окремі картини людських страждань зливаються в єдине ціле – в колективний протест проти війни, яку плямує кожен такий уривок, у заклик кінчати війну <...> коли він робить висновок із змальнованої ним картини; тоді він розповідає гарячково, похапливо, інколи переходячи від прози майже до вірша в прозі» [18, с. 5]. Одна така цитата здатна перекреслити цілі стоси пафосних висловлювань про правдивість і реалізм твору.

Інший приклад. І. Гуро та Л. Фоменко: «Вогонь» – ланцюжок точних, яскравих, загострених новел і разом із тим героїчна епопея <...> Епопея прозріння <...> Із загальної маси виходить «ліричний герой» скорботної та величної книги, немолодий солдат Анрі Барбюс. Це і є «активний, людський характер, що розвивається», який шукали й не

побачили в книзі деякі дослідники <...>». «Негарно, неестетично, натуралізм? Як міг Барбюс-естет, Барбюс-художник до йти до подібних крайнощів?» «Те, що називали натуралізмом, золяїзмом, поетизацією жахів, було фронтовою правдою» [50, с. 114–115]. Як так звана поетизація жахів перетворюється на реалізм, авторки не пояснюють.

Стверджували, що А. Барбюс детально, навіть натуралістично описує жахіття війни, але, на відміну від французьких натуралістів, які мають науковий підхід і байдужі до самої людини, А. Барбюс співчуває людям та розділяє їхні радощі й горе, зображує жахіття війни в глибоко соціальному розумінні. Критик А. Чайковський указував, що в романі відсутні сюжет, інтрига, а зібрано лише факти. Він подає характеристики, що часто використовуються в описах експресіонізму: «Книга Барбюса похмура <...> події відбуваються у якомусь страшному підземеллі, у гнилому, задушливому склепі серед заживо похованих людей. Ці люди живуть, розмовляють, діють у якомусь жахливому сні. Вони уподібнені звірам <...>» [170, с. 30]. Але все це тлумачиться як ознаки реалізму з елементами натуралізму. П. Вербицький згадує про елементи імпресіоністської манери, що спокусило деяких критиків зіставляти композицію й загалом поетику роману з воєнними романами Дюамеля або Жюлья Ромена. «Дехто в критиці пробував навіть пояснювати поетику «Вогню» свідомим чи несвідомим наслідуванням творчій практиці названих письменників» [33, с. 43], але рішуче відкидає цю думку, пояснюючи, що роман А. Барбюса був написаний раніше, ніж твори вищевказаних авторів. Тобто критик «захищає» А. Барбюса від будь-яких спроб знайти у творі найменші ознаки модернізму.

Не лише роман «Вогонь», але й новели та оповідання А. Барбюса, на думку І. Анісімова, – це правдиві розповіді, що викривають злочини «жахливої сучасної цивілізації», «століття крові», це «шматки життя, вихоплені із самої її серцевини» [6, с. 3]. Новелізм оповіді А. Барбюса – окрема велика тема в дослідженні його творчості. А. Барбюс використовував новелу як один із найбільш ефективних жанрів для відображення сучасної дійсності, багато розділів роману «Вогонь» сприймаються, як новели. «Барбюс мріяв, щоб у макси-

мально стиснутій, сконцентрованій формі передати головне в житті сучасної людини» [121, с. 10]. «Саме новела й стала тим жанром, що якнайкраще відповідала особливостям яскравого й самобутнього таланту Анрі Барбюса» [114, с. 6]. Здебільшого дослідники відзначають фрагментарність зображення подій, притаманну всім експресіоністам, але намагаються якось прив'язати цю жанрову та композиційну особливість роману до реалізму.

Цікавий аналіз роману «Вогонь» зробив Дмитро Наливайко в передмові до україномовного видання 1974 р. Його інтерпретацію можна взяти за основу й нашого дослідження, уважати аргументом на користь твердження, що романові властива поетика експресіонізму. Учений змушений так само, як інші радянські критики, указувати на реалізм, згадувати навіть соціалістичний реалізм, цитувати В. І. Леніна тощо, але аналіз поетики роману засвідчує точність і глибину оцінок.

Аналізуючи діяльність Анрі Барбюса, учений указував, що у всіх своїх творах письменник уболівав за людину, «приречену на муки й марну смерть у дегуманізованому світі». Особливо в ранніх творах А. Барбюса (це збірка віршів «Жалібниці», романи «Благальники» та «Пекло», збірник новел «Ми») чітко простежено філософські шукання, гіркоту, біль за людину й «безсилля перед лицем зашкарублої дійсності, що вело до посилення настроїв смутку й без надії». «Роман “Вогонь” – це розповідь про народну війну. Як виявилось, ця війна була несправедлива й зовсім не потрібна народові. Тому закономірно, що цю книжку могла написати лише та людина, яка воювала разом із цим народом, пережила всі страхіття фронту, стала жертвою обману та пізнала радість прозріння. Такою людиною був Анрі Барбюс, який воював простим солдатом діючої армії, хоча ні за станом здоров'я, ні за віком він не підлягав призову, та й воювати міг у лавах офіцерів, а не солдатів. Але щоб побачити реальну картину жорстокої війни, Барбюс, навмисне зголосився бути рядовим. Будучи на війні та переживаючи всі її жахіття, він прозрів та зрозумів те, що відбувалося, а саме «самовбивство однієї величезної армії людства» [114, с. 9]. Процес прозріння був складним і болісним, як для солдатів, так і для самого А. Барбюса. В автора природно виникає потреба поділитися

правдою про війну. Тому основою роману стали листи з фронту, які він писав своїй дружині. Пізніше вони послужили фундаментом для написання роману, що має підзаголовок: «Щоденник одної роти». Розповідь ведеться від імені ліричного героя.

Головний герой роману – солдатський колектив, який складають прості люди різного віку та різних професій: шахтар, фермер, візник, посильний, робочий. Кожен із них має свій соціально визначений характер й індивідуальність, але водночас автор роману прагнув створити колективного героя, до складу якого входять образи окремих солдатів взводу. Звідси – особливість стилю роману (часте вживання безособових займенників). Д. Наливайко порівнює роман із горорізьбою, фігури якої не є індивідуально завершеними, а виступають складниками цілого. Науковець указує, що завдяки наявності в романі активного ліричного героя, котрий відчуває себе часткою колективу, ділиться своїми думками, настроями, мріями та стражданнями, роман відзначається яскравою художньою самобутністю. Своєю появою він започаткував новітній етап, світової літератури. Новаторство роману – те, що ліричний герой розчинений у масі подібних персонажів, читач не дізнається нічого про його особисте життя. Основний зміст роману складає переживання ліричним героєм й іншими солдатами подій війни та зміни, які відбуваються в їхній свідомості. Науковець відзначає, що ліризм роману з легкістю переростає в публіцистику, «сповнену пристрасті й ораторського пафосу» [114, с. 16]. Сила цієї книги – це вистраждана самим автором правда про війну, яка зображена в романі без прикрас, без фальші. А. Барбюс показує, що «війна огидна морально й фізично», бо вона «не тільки гвалтує здоровий глузд, баналізує великі ідеї, штовхає на всякі злочини, а ще й збуджує всі погані інстинкти без винятку: жорстокість, що межує з садизмом, егоїзм, що переростає у лютість, нестямну жадобу насолоди» [114, с. 35]. Це підкреслює основну тему роману та висновок, який робить автор: війна може вбити людину в людині.

Щодо виразності мови Д. Наливайко вважав, що «роман був сміливим новаторським твором також і за його мовою – виразною, барвистою й експресивною» [114, с. 17]. Оскільки А. Барбюс увів до

роману солдатське арго, то мова його персонажів насичена діалектами й розмовною лексикою. Письменник використав це не лише як засіб відтворення колоритності мови фронтовиків, він показав багатство живої народної мови.

Заідеологізована (як радянська, так і французька, хоча з іншого боку, на інших засадах) критика, численна та розмаїта, у цілому створила досить упереджену думку про роман А. Барбюса. Можна навіть говорити про феномен спотворення істини науковими засобами. Виділяючи окремі якості твору й захоплюючись новаторством автора, дослідники непомітно ухилялися від остаточно концептуального пояснення художніх особливостей твору. Найяскравішу рису твору – посилений суб'єктивізм у зображенні подій війни – при-тлумлювали розмовами про колективістську свідомість, відбиту в романі. На кожному кроці трапляється опис особливостей твору, які чітко суперечать поетиці реалізму, але дослідники відволікаються на безсумнівну правдивість (ніби реалізм – єдине правдиве мистецтво) і біографічну основу (це при тому, що автобіографізм модерністських творів більш поширений та глибокий, ніж біографії реалістів) і таким чином ніби аргументують приналежність роману до реалізму.

2.2. Поетика роману А. Барбюса «Вогонь»

Вогонь як домінантний образ-архетип роману. Наше наступне завдання полягає в тому, щоб за допомогою концепції Г. Башляра «поетика вогню» (оскільки її закладено в назві роману та образі війни), осмислити роман, показати, що вогонь є не лише назвою твору, але і його домінантним образом-архетипом. Підтвердження цієї думки – слова самого А. Барбюса, який, зазначав про назву роману: «Я вважаю, що потрібно залишити назву “Вогонь”, якщо замінити її іншим заголовком, то можна добровільно втратити усі переваги ефекту, який створювався до цього часу. До того ж, ця назва мені дуже подобається. Вона вказує на важливість лиха, яке на сьогоднішній день пригнічує світ, а отже, вогонь існує у світі» [цит. за: 193, с. 142]. Вогонь – це образ війни, це біль, кров, страждання, утрати, сльози, прокльони, відчай, тобто все те, що людство переживає під

час глобальних катастроф, під час війни. Людина, котра пережила війну, до останнього свого подиху зберігатиме в собі цей вогонь, вогонь пережитого болю та страждання. Відрізок її життя, пов'язаний із війною, завжди житиме у її вогняних спогадах і снах, їх неможливо забути чи стерти. Розповідаючи про війну, автор роману не лише знову переживає вогонь почуттів, а й передає його. Разом з оповідачем читач переноситься на місце подій, бачить вогняні картини війни, перетілюється в героїв роману.

«Герої експресіонізму – це земля, хтонічний початок та вогонь» [155, с. 119]. У романі вогонь – це образ, що втілюється ще й у червоному, вогняному, інколи помаранчевому палаючому кольорі.

Прикладів «поетики вогню» в творі безліч: «Чорна вогненна буря не вщухає ніколи, ніколи» [13, с. 27]¹. Лінія вогню перетворюється на живу істоту або прірву, що затягує людей. Солдати розуміють, що в цій величезній машині під назвою війна їхній полк – лише маленьке коліщатко, яке повинне підсилювати ефект, дію величезного механізму, а отже, підсичувати багаттям величезне вогнище. «<...> кожний вибух <...> здіймає враз вогнений стовп у ніч на спаді і димний стовп там, де світає» [13, с. 26]²; «В нашій різномастій громаді, в цій родині без родини, біля вогнища без вогнища» [13, с. 34]³. Анрі Барбюс використовує образ вогню не лише в переносному значенні, але й у прямому, щоб підкреслити значимість і повсюдність вогню: «<...> але з усім багатством усюди, де нам довелося побувати, найбільше не вистачало вогню» [13, с. 45]⁴; «– На кухні в нього завжди був огонь <...> а в нашого завжди був огонь» [13, с. 45]⁵. Вогонь – це не лише кров, страждання, смерть, любов, але й проста потреба джерела

¹ «Le sombre et flamboyant orage ne cesse jamais, jamais» [191, p. 26].

² «<...> chaque explosion montre à la fois, <...> une colonne de feu dans le reste de la nuit et une colonne de nuée dans ce qu'il y a déjà de jour» [191, p. 25].

³ «Dans notre groupe disparatre, dans cette famille sans famille, dans ce foyer sans foyer» [191, p. 38].

⁴ «<...> mais au milieu de tout ça, comme ici et comme partout où c'qu'on passe, ce qu'on avait le moins, c'était le feu» [191, p. 41].

⁵ «– Toujours du feu dans sa cuistance. Toujours <...> lui, il avait du feu» [191, p. 42].

тепла, спосіб приготування їжі. Найбільш поширене переносне значення поняття «вогонь» – війна, бій. «Решта пішла в огонь» [13, с. 46]⁶, тобто в бій.

Типово по-експресіоністськи Анрі Барбюс створює в романі образ міста-вокзалу. Тут його можна порівняти з Ернестом Людвігом Кірхнером («Найпослідовніший провідник ідей експресіонізму, засновник і теоретик “Мосту” <...>, для якого символом неспокійного, хаотичного світу, ворожого до “природної” людини, було сучасне місто. Саме місто, як уособлення зла, стало однією з провідних тем у творчості цього митця та його однодумців: нічне місто <...>» [105, с. 2]. «Експресіоніст – це людина, яка шукає природні основи буття і послідовно змагається не лише з раціоналізмом, як романтик, а й з технічною цивілізацією та містом як її уособленням» [108, с. 286]. Нічне місто-вокзал Анрі Барбюса населене примарними розгубленими істотами, залите штучним світлом і тьманими кольорами, похмурі провалля вулиць і провулків ніби ведуть у небуття: «Ми були загублені тут, як у величезному місті. Безконечні ешелони, потяги з сорока, шістдесяти вагонів стояли, немов ряди темних, низьких, стеменисінько однакових будинків, відокремлених вуличками. Перед нами, вздовж рухомих домів, тяглася головна лінія – довга-предовга вулиця <...> На першому поверсі будови, що підносилася серед двірця, ніби мерія, пролунало переривчасте вицокування телеграфу й дзвінки телефону впереміж із перекотом голосів <...> залізні гратчасті стовпи з дротами, що чорніли, як аркуші паперу, диски семафорів, і над усім цим пласким і похмурим містом – два парові вантажні крани, заввишки з дзвіницю. <...> Ціла хмара, вкриваючи деренчання коліс і тупіт кінських копит, наближалась, більшала на вокзальній вулиці, між рядами споруд. <...> Гудіння і шум здіймалися над цим океаном живих істот і машин <...>» [13, с. 92–93]⁷. «I

⁶ «Le reste, au feu» [191, p. 42].

⁷ «On était perdus dans une espèce de ville. Des rames de wagons interminables, des trains de quarante à soixante voitures, formaient comme des rangées de maisons aux façades sombres, basses et identiques, séparées par des ruelles. Devant nous, longeant l'agglomération des maisons roulantes, la grande ligne, la rue sans bornes <...> Au rez-de-chaussée du bâtiment qui s'élevait au centre de la gare, comme une mairie, le grelot

ось двірець набирає надприродного вигляду. <...> Вимальовується якесь громаддя – величезне, як руїни міста» [13, с. 94]⁸. У зображенні міста домінують темні, похмурі та чорні барви, перетворені ледь помітним штучним освітленням. Звучать провідні мотиви експресіонізму – самотність, приреченість людини, її блукання в лабіринтах буття, песимізм, відчай, туга, згубність цивілізації, апокаліптичне передчуття. Місто – уособлення зла, величезна руйнівна машина, що має свій непохитний механізм. А люди – це мізерні мурахи, або гноми-раби, які не в змозі протистояти цивілізації, законам міста, а отже, держави, тому покійно виконують накази залізного диктатора.

Окрім того, що в романі постійно присутній образ вогню, лексеми вогонь одна з найбільш уживаних, є й інші образи з «поетики вогню». Вогняний образ птаха Фенікса найперше уособлює закохана дівчина. Зненацька з'являючись, а потім раптово зникаючи в невідомому напрямку, вона схожа на привид, тінь, падаючу зірку, птаха Фенікса, така ж прекрасна, недосяжна та незрозуміла. Дівчина навіть здається божевільною. «Раптом на узліссі, в півтіні, з'являється жіноча постать. Гра проміння обвела її світлом. <...> Її голова сяє світлом білявих кіс; на блідому обличчі вирізняються величезні нічні очі. Ця осяйна істота дивиться на нас, тремтячи, раптом вона зникає. Наче смолоскип погас. Ця поява і зникнення так уразила Вольпата <...>» [13, с. 66]⁹. Гра світла й тіні; яскраве, біле світло волосся та темні

précipité du télégraphe et du téléphone roulait, ponctué d'éclats de voix. <...> les pylônes de fer à claire-voie dont les fils réglaient le ciel comme du papier à musique; par-ci par-là, les disques, et, surmontant dans la nue cette cité sombre et plate, deux grues à vapeur semblables à des clochers. <...> Un nuage, qui couvrait un tremblement bruyant de roues et un roulement de sabots de chevaux, approchait grossissant dans l'avenue de la gare qu'on embrassait par l'enfilée des constructions. <...> Un vaste murmure de voix et de bruits divers sortait de cet océan d'êtres et de voitures <...> » [191, p. 110–112].

⁸ «La gare prend alors un aspect fantastique. Des amoncellements s'ébauchent, vastes comme les ruines d'une ville» [191, p. 113].

⁹ «A la corne du bois, soudaine une forme de femme surgit à contre-jour. Le jeu des rayons la délimitait de lumière. <...> la tête tout allumée de blondeur; et on voyait, dans sa face pâle, les taches nocturnes de deux yeux immenses. Cette créature éclatante nous dévisageait en tremblant sur ses jambes, puis brusquement elle s'enfonça dans le sous-bois

нічні очі; поява й зникнення; горіння та згасання: ці незвичайні асоціації перетворюють дівчину на привид чи неземне створіння. Але асоціація з птахом виникає найчастіше. Дівчина настільки прекрасна, що чимало солдатів у неї закохані. Вони мріють про зустрічі з нею, знайомство, тобто мріють спіймати цю невловиму птаху: «– Витівниця! – каже Фуяд. – На місці не постоїть <...> Впізнаєш її по розкудовчених білявих косах. Бачиш її тут. І раптом – фіть! – немає її. <...> Чудійка! – Глянь, ось вона знов! <...> Тієї хвилі сильветка, окреслена світлими лініями, оздобила вже інший край узлісся. <...> Вона маячила там, ліворуч, у зелених нетрях. <...> її нічні очі блищали; бліде обличчя, яскраво освітлене з одного боку, сяяло, як півмісяць. Вона всміхалась. <...> Потім вона зникла серед листя, несучи з собою й цю зустрічну усмішку» [13, с. 67–68]¹⁰. Автор створює образ жінки-Фенікса сяючими барвами. На основі цього образу в романі розгортається мотив нерозділеного кохання, навіть своєрідного любовного трикутника. У дивну дівчину закоханий неповороткий, грубий, потворний зовні солдат Ламюз. Вродлива, гнучка, тендітна, ні на кого не схожа дивакувата дівчина закохана в іншого, такого ж, як вона, тонкого та стрункого солдата Фарфаде. Це й зрозуміло, оскільки він відрізнявся від інших вояків і загалом був дівчині до пари. «Нараз між двома будинками, в якійсь вуличці, мені постає видиво, і в півтімі промайнула жінка. – Це Едоксі! Едоксі, жінка-лань <...> Вона й освітила, ніби раптове сяйво, цю вуличку. Але раптом зникла за рогом стіни, і все знову поринуло в півтіму <...>»

comme une torche. Cette apparition et cette disparition impressionnèrent Volpatte <...>» [191, p. 72].

¹⁰ «Elle est drolle, dit Fouillade. A tient pas en place. Tu la vois ici, là, avec ses cheveux blonds en haut d'elle. Pis, partez! Plus personne n'y est. <...> Elle est drolle. – Tiens, la r'voilà, c't'apparition ! <...> La silhouette, dessinée en lignes de clarté, embellissait en cette minute l'autre bout de la lisière. <...> Elle surgissait à demi, là-bas, à gauche, de l'ombre verte du sous-bois. <...> elle présentait ses yeux de nuit et sa face pâle qui, vivement éclairée par tout un côté, semblait porter un croissant de lune. Je vis qu'elle souriait. <...> Puis elle se déroba dans l'ombre des feuillages, emportant visiblement ce double sourire <...> » [191, p. 72–74].

[13, с. 73]¹¹. Завжди появу дівчини супроводжує образ раптового світла, що зникає, як Фенікс, порівняння зі світлом, вогнем, падаючою зіркою, яскравою барвою. Нещасний закоханий Ламюз поривається до дівчини, але вона втікає від нього, як «блудний вогник» («unfeufollet»). «Чоловік-бугай» («L'homme-boeuf») зізнається своєму другові, що він дуже хоче цю жінку, навіть ладен з нею одружитися. Коли Ламюз дізнався, що дівчину звати Едоксі Дюмай, його бажання стало ще сильнішим. Хоча солдат розуміє, що красуня й страховисько – не пара, та все-таки сподівається, що саме його вона шукає. І ось відбувається їхня зустріч: «Вінчана золотом, ця жінка зблизька справді спокуслива. Місячна білість її шкіри манить і вражає. Очі іскряться, зуби блищать у свіжому розрізі її розтуленого рота, червоного, як серце. <...> Яскраві коси розсипалися і майорять, наче полум'я» [13, с. 85]¹². Оповідач знову підкреслює схожість дівчини з вогняним птахом, за допомогою червоного кольору, місячного сяйва, розмаяного волосся. Червоний колір – це не лише кров та війна, але також пристрасть, ревності, біль нерозділеного кохання, дивовижна краса Едоксі, сильний потяг, колір самого серця.

«Демонічний еротичний зв'язок стає сильною деструктивною пристрастю, яка діє супроти вірності і руйнує того, хто нею володіє. Звичайно, таку пристрасть символізує повія, відьма, сирена або інша спокуслива жінка, що стає об'єктом бажань і яку прагнуть мати як власність, і саме тому нею ніколи не можна насправді заволодіти», – вважає Н. Фрай [161, с. 123]. Його думка служить підтвердженням архетипного наповнення образу Едоксі.

¹¹ «A un moment, entre deux maisons, dans une ruelle, j'ai une vision brève : une femme a traversé le trou d'ombre <...> C'est Eudoxie ! Eudoxie, la femme-biche <...> C'est elle que je viens d'entrevoir, comme un coup de soleil, dans cette ruelle. Puis elle s'est éclipsée derrière le pan de mur ; l'endroit est retombé dans l'ombre <...> » [191, p. 82–83].

¹² «Si proche, elle est vraiment tentante dans le soleil, cette femme couronnée d'or. La blancheur lunaire de sa peau appelle et étonne le regard. Ses yeux scintillent; ses dents, aussi, étincellent dans la vive blessure de sa bouche entrouverte, rouge comme le coeur. <...> Ses cheveux d'une intense blondeur se défont, et remuent comme des flammes» [191, p. 98–99].

Одного разу Едоксі несподівано з'являється, і Ламюз каже їй, що вона йому дуже подобається, намагається поцілувати, проте дівчина бридливо сахається, просить, щоб чоловік дав їй спокій. «Він опустил руки, роззявив рота і стоїть там, де стояла вона, з мукою в тілі, отямившись від своєї мрії і не сміючи більше бламати» [13, с. 85]¹³. В описі психологічного стану закоханого автор звертається до міфології: «В немилосердному сяйві вічної весни він скидається на бідолашного циклопа, що блукав колись на стародавніх берегах Сицилії, осміяний і підкорений осяйною дівчиною-дитиною – якоюсь потворною забавкою первісних віків» [13, с. 85]¹⁴. Пізніше друзі дізнаються, що Едоксі та Фарфаде зустрічаються, обоє дуже щасливі.

Отже, у романі «Вогонь» численні приклади «поетики вогню». Твір Анрі Барбюса написано під впливом модернізму, на основі емоційного процесу творчості, з домінантним мотивом і слово-образом вогню. Атинонімічне маркування, ускладненість та рухливість цього образу, а також зв'язок із міфологією свідчать про вихід за межі простого поетичного символізму чи лейтмотивності. Глибокий психологізм і бінарність свідчать про архетипне наповнення образу вогню. Роман «Вогонь» – це яскраво втілена «Поетика Вогню».

Особливості мови роману. На мову роману «Вогонь» звертають увагу всі без винятку дослідники, та це й не дивно: саме завдяки їй А. Барбюс і привернув увагу перших читачів, саме в мові зосереджено численні прийоми зображення, яскраве новаторство твору. «Експресіоністський стиль ґрунтується на домінанті вираження над зображенням, на різноманітних контрастах, гіперболах, згущеннях, активно використовує алегорію для об'єктивації максимальних почуттів, калейдоскопізм, схематизацію образів-персонажів та інші засоби, які підпорядковуються меті виразити посилену експресію і максимально

¹³ «<...> il reste les bras ballants, béant devant la place où elle était, martyrisé dans sa chair, réveillé d'elle et ne sachant plus de prière» [191, p. 99].

¹⁴ «Dans la clarté impitoyable de l'éternel printemps, il est pareil au pauvre cyclope, qui rôdait sur les antiques rivages de Sicile, bafoué et dompté par la force lumineuse d'une enfant, tel un jouet monstrueux, au commencement des âges» [191, p. 99].

узагальнити її» [106, с. 286–287]. Усі ці особливості знаходимо в романі А. Барбюса.

Цікаве дослідження жаргонів у творі зробила І. Юдіна: «Слід звернути увагу на скорочення слів – прийом, не характерний для літературної мови. Це скорочення відбувається у результаті упущення одного чи декількох звуків або складів на початку, або в кінці слова. Наприклад: *perme* замість *permission*, *convalo* замість *convalescence*, *colon* замість *colonel bâton*, замість *bataillon* й ін. Скорочення типу: *boche* замість *alboche*, *coute-les* замість *écoute-les*, *finition-* *fin*, *dégoûtation-dégoût*, *têtère-tête* і т. д. У деяких випадках відбувається об'єднання двох слів в одне: зі слів *scandale* і *escandandre* слово *escandale*, або об'єднання в одне слово декількох слів *teinturiotte* замість *teinture d'iode*, та наявність численних неправильних зв'язувань (*fausse liaison*): *vingt hommes -vinz om* на основі цього явища утворилося нове дієслово *zyeuter-regarder* щось середнє між *quatre-z-yeux*» [184, с. 17]. Ці особливості мовлення, помічені дослідницею, можна розглядати також в аспекті посилення експресії. Згідно з І. Юдіною, особлива емоційність жаргону підсилюється за допомогою префіксів **re** і **dé**: **renfortifier**, **décesser**, **rentrer** у значенні **entrer** і ін. До цього явища можна віднести утворення слів, що мають за основу порівняння або так звані «метафоричні» слова: *magasin* (магазин) – *estomac* (шлунок), *gueule* (паща) – *visage* (лице), *zéro* (нуль) (*zéro bois*, *charbon-pasdebois*, *pasdecharbon*) (не мати в наявності дерев'яного вугілля).

Сюди можна віднести використання пари синонімів, які виражають одне й те саме поняття: *dormir* (спати) et *faire schloff* (спати), *fou* (божевільний) et *loufoque* (божевільний). Серед префіксів простежуємо заміну заперечного префікса **in** на **mal**, до цього ж прислівник заміняє префікс (ставиться перед дієсловом), у цій же функції виступає заперечна частка **pas**. У деяких словах відбувається заміна **l** на **n**: *caneson* замість *caleçon* (кальсони), *panetot* замість *paletot* (пальто), або **qu** на **t** *cinitième* замість *cinquième* (п'ятий). Велику кількість скорочень оформлено за допомогою додавання «о» в кінці слова: *samago* замість *samarade* (товариш), *mésapo* замість *mécanicien* (механік), *populo* замість *population* (населення). Таке використання мовних засобів не виходить за межі норм літературної мови, але

ефективно посилює експресію. Мовні перетворення й мовні деформації в романі не можна пояснити, не згадуючи при цьому про подібні процеси в сучасній А. Барбюсу модерністській літературі. У більшості експресіоністських творів відбувається деформація традиційного мовлення та поповнення словника за рахунок новоутворень. У романі А. Барбюса – безліч новоутворених слів, у його словнику поєднуються сучасна мова, жаргон, провінційні діалекти, професійна мова й інше. Часто відбувається деформація мови як рубка слів, коли в слові зникають закінчення, голосні звуки, склади, а натомість додається інше, теж обрізане, слово, утворюючи неологізм, який стає яскравим експресіоністським засобом. «Чисто експресіоністська деформація: якщо текст виражає потік емоцій, сильний афект, то у ньому ніби діє внутрішній натиск змісту, який створює тиск на форму – і форма ламається», – акцентує дослідник експресіонізму С. Хоружий [169, с. 495]. У романі «Вогонь» саме так ламається форма слів: *c'temps-la, r'pouss'ront, d'raison, aut'chose, eunnpeu, pauv'vieux, t'changer, tuf'rais, r'garde-toi, v'là, seul'ment, l'pognon, i'dansait, i'savait, f'sait, s'fichent, c'pauv', quèq'jours, ç'ui-ciet ç'ui-là, cer'tit, i'vaut* і т. д.

Одним із провідних жанрів експресіонізму стала публіцистична драма, або «драма крику» із її «вселенськими конфліктами», абстрагованим образом людини, уривчастою «телеграфною» мовою, різкою пластикою. У романі можна знайти приклади телеграфної мови: «– Набридло, – каже Вольпат. – Нічого, тримаємося! – бурмоче Барк. – Доводиться, – каже Параді. – А навіщо? – питає ще не переконаний Мартро. – Так треба. – Треба, – повторює Ламюз. – Ні, причина є, – каже Кокон. – Певніше <...> кілька причин » [13, с. 43]¹⁵;

«Пах! Пах! Торох! Дззз! Дззз!» [13, с. 47]¹⁶; «Еге! Ого! Ага!» [13, с. 52]¹⁷.

¹⁵ «– On s'embête, dit Volpatte. – On tient! Ronchonne Barque. – Faut bien, dit Paradis. – Pourquoi? Interroge Marthereau, sans conviction. – Y a pas besoin d'raison, pis qu'il le faut. – Y a pas d'raison, affirme Lamuse. – Si, y en a, dit Cocon. C'est <...> Y en a plusieurs, plutôt » [191, p. 38–39].

¹⁶ «Pan! pan! Zim, zim <...>» [191, p. 44].

¹⁷ «– Eh... Oh!... Ah!...» [191, p. 52].

Особливе місце в стилістиці роману посідають мовні образи: алегорії, епітети, порівняння, метафори, іронія, поетизми та інші, якими густо рясніє мова роману. Саме через насичення тропами оповідь часто переходить не просто в лірику, а перетворює прозу на вірш. Читачеві дуже легко уявити картину війни, яка руйнує не лише міста й села, а й душі та серця героїв роману: завдяки образній мові відбувається миттєвий емоційний вплив. Оскільки експресивний стиль має відмінну від інших течій модернізму рису, а саме гіперболізм зображення, усі стилістичні засоби роману певною мірою гіперболізовані. Наприклад: «Ця зашклена тераса, на другому поверсі шпиталю-палацу, з балконом різьбленого дерева, відмежувалась у просторі й звисає над світом» [13, с. 23]¹⁸. Метафорично, коротко та виразно відображена самотність і відірваність від світу поранених, нікому не потрібних солдатів, а гіперболізм, закладений у метафорі, містить попередження про війну, яка нависає та загрожує цілому світові. Загроза втілюється в образі тераси, що звисає над світом, а не над конкретним (невеличким) місцем. «На розкладених кріслах панує тиша» [13, с. 23]¹⁹. «Тиша тут є закон» [13, с. 23]²⁰. Тиша сповнена передчуттям зловісної звістки про війну. Далі з'являється ворона, що б'ється об шибки вікна й хоче залетіти всередину, ніби хоче сповістити про війну ще голосніше та лиховісніше: «На балюстраді лопоче крильми зухвала ворона, що відбилась від зграй, розсипаних разками чорних перлів у прозорому безмежжі» [13, с. 23]²¹.

«Будинки випатрані, які люди, і міста – як будинки; села здаються якимись білими крихтами, що впали з неба на землю; моторошні купи мертвих і поранених змінюють вигляд рівнин» [13, с. 25]²².

¹⁸ «Au premier étage de l'hôpital-palais, cette terrasse à balcon de bois découpé, que garantit une véranda, est isolée dans l'espace, et surplombe le monde» [191, p. 21].

¹⁹ Le silence règne sur les chaises» [191, p. 21].

²⁰ «Le silence est la loi» [191, p. 21].

²¹ «<...> sur la balustrade, le tumulte d'éventail d'une corneille hardie échappée aux bandes qui font, dans l'immensité transparente, des chapelets de perles noires » [191, p. 21].

²² «<...> des maisons sont éventrées comme des hommes, et des villes comme des maisons, des villages apparaissent en blancheurs émietées, comme s'ils étaient tombés du

Кожна панорама, навіть звичайний краєвид, набуває в зображенні несподіваної експресії, усе неживе олюднене й сповнене болем і страждання, як і людське серце. «Безмежна тиша втамовує відгомін ненависті та страждання чорного всесвітнього кишіння» [13, с. 25]²³ – складна метафора та гіпербола, ужиті автором, дають змогу осягнути всю сутність і масштаб негативно й експресивно зображеної війни. «Спокійні простори долини, облямовані рожевими, наче троянди, селами та оксамитовими пасовищами, величні плями гір, чорне мереживо ялин і біле мереживо вічних снігів – усе сповнюється людським рухом» [13, с. 25]²⁴. Гіперболу закладено в порівнянні: спокійні простори й величні гори сповнені вічним людським рухом, тобто все стало та вічне, навіть те, що перебуває, на наш погляд, у стані спокою, також змінюється й має свій рух і розвиток. Так акцентовано антитезу між величчю природи й суєтою людського життя. «І от, серед зловісних виблисків бурі, чорних розпатланих хмар, важко навислих над землею, наче злі духи <...> постають привиди <...> ніби потворні утопленики. І їм здається, що це солдати» [13, с. 25]²⁵. Гіперболізовані метафори й епітети, особливо велика кількість епітетів на позначення чорного кольору (вони найперше вказують на експресіоністський стиль письменника) створюють гнітюче враження. Спотворені морально та фізично війною солдати вже не схожі на людей, а лише на привидів й утоплеників. Насичені страхіттями війни картини можна знайти в таких прикладах: «Кожен народ, жертий звідусіль різаниною, безупинно вириває зі свого лона

ciel sur la terre, des chargements de morts et de blessés épouvantables changent la forme des plaines» [191, p. 24].

²³ «Le silence infini efface la rumeur de haine et de souffrance du noir grouillement universel» [191, p. 23].

²⁴ «Les étendues calmes du vallon orné de villages roses comme des roses et de pâturages veloutés, les taches magnifiques des montagnes, la dentelle **noire** des sapins et la dentelle blanche des neiges éternelles, se peuplent d'un remuement humain» [191, p. 22].

²⁵ «voilà que dans les lueurs sinistres de l'orage, au dessous des nuages **noirs** échevelés, étirés et déployés sur la terre comme de mauvais anges <...> se cramponnent à la surface du sol, aveuglées et écrasées de fange, comme des naufragés monstrueux. Et il leur semble que ce sont des soldats» [191, p. 24].

нових солдатів, повних сили й крові. В річку смерті вливаються живі притоки [13, с. 24]²⁶. Автор роману використовує тут гіперболізовані образи, порівнюючи народ із матір'ю, яка народжує дітей, але проти своєї волі та бажання змушена не просто віддати їх у руки війни, а вирвати зі свого лона. У кожному слові відчутно, як важко здійснити цю жертву, знаючи про неминучу смерть дітей: суцільна надмірна експресія. Безнадійність і розпуку можна відчутти в перифразі: «Б'ються дві армії: це накладає на себе руки єдина велика армія» [13, с. 25]²⁷. У метафорі «армія накладає на себе руки» автор здійснює персоніфікацію абстракції, підсилює емоційну складову частину розуміння, що на війні брат воює з братом, що народи в цій ворожнечі не можуть розібратись, із якою метою й навіщо вони ворогують, адже це не їхнє бажання та воля, а примус. Водночас підкреслено грандіозну силу збірного образу армії: «<...> Але тридцять мільйонів рабів, злочинно кинутих одне проти одного у війну, в цю багнюку, підводять голови, і на їхніх людських обличчях нарешті зроджується воля. Майбутнє в руках цих рабів, і ясно – старий світ оновиться тільки спілкою, що її колись укладуть ті, чиї лави й муки безмежні» [13, с. 25]²⁸. А. Барбюс бачить вихід із цього становища, безпідставно вірить у покращення. Таке парадоксальне поєднання апокаліптичних картин з утопією характерне для багатьох письменників-експресіоністів.

Навіть іронію автор використовує, щоб підсилити емоційне сприйняття війни: «– Сподіваюсь, Німеччину переможуть, – каже німець» [13, с. 23]²⁹. Можна зробити висновок, що роман А. Барбюса експресивний за стилем, усі без винятку засоби підпорядковані єдиній меті –

²⁶ «Chaque nation, rongée de massacres sur les bords, qui s'arrache sans cesse du cœur de nouveaux soldats pleins de force et pleins de sang; on suit des yeux ces affluents vivants d'un fleuve de mort» [191, p. 22].

²⁷ «Deux armées aux prises, c'est une grande armée qui se suicide» [191, p. 23].

²⁸ «Mais les trente millions d'esclaves jetés les uns sur les autres par le crime et l'erreur, dans la guerre de la boue, lèvent leurs faces humaines où germe enfin une volonté. L'avenir est dans les mains des esclaves, et on voit bien que le vieux monde sera changé par l'alliance que bâtiront un jour entre eux ceux dont le nombre et la misère sont infinis» [191, p. 24].

²⁹ «– J'espère que l'Allemagne sera vaincue, dit l'Allemand» [191, p. 24].

посилити емоційність, перебільшити негативізм кожного окремого елемента до світових масштабів. Оскільки роман містить також глибоку соціальну проблематику, яка прагне до всесвітнього глобалізму, то можна з певністю стверджувати, що стиль роману цілком відповідає його змістові, а твір у цілому є послідовним і яскравим прикладом експресіонізму.

Оскільки гротеск – це одна з невід’ємних складових частин експресіоністського стилю, доцільно проаналізувати експресивну функцію гротеску в романі «Вогонь». Гротеск – спосіб спотворення реалій і будь-якого зображення, тому ще від часів Середньовіччя гротеск ефективно використовується із сатиричною метою. Щоб будь-який предмет, людина, явище відштовхували, викликали відразу, сатирики залюбки залучали прийом гротеску. «Гротескний образ утворюється внаслідок порушення пропорцій між частинами предмета. Коли в зображенні людини збільшити удвічі проти нормальних пропорцій голову, людина стане карикатурно смішною. Якщо ми порушуємо пропорції з метою незлобиво посміятись, у нас вийде шарж, карикатура. Якщо ж ми хочемо висміяти сердито, щоб викрити, осудити, зображення буде гротескним» [106, с. 50].

Підпорядковуючись меті, що повинна виражати посилене негативне ставлення до зображуваних подій, Анрі Барбюс у романі «Вогонь» активно використовує гротеск, який насамперед втілюється в непропорційність форм і потворність персонажів. За допомогою викривлення форм виникає ефект деформованої дійсності. Указуючи на фізичні недоліки людей, письменник акцентує увагу на певних моральних дефектах: «Деформація реальних життєвих форм характерна для експресіоністського мистецтва» [30, с. 79]. «Ось у цього, що дигає в шерезі, плечі похилі, шийка – як у пляшки; він вузькогрудий, з худими ногами і все-таки пузатий» [13, с. 55]³⁰ – автор використовує літоту, яка викликає жаль та співчуття до цього пляшкоподібного чоловіка: «На червоній та брижастій шиї росте щось схоже на брудну

³⁰ «Celui-ci, qui arrive dans la file, a des épaules tombantes de bouteille, il est extrêmement mince du thorax et maigre des jambes. et, néanmoins, il est ventru» [191, p. 56].

овечу вовну. Коліна зігнуті, тіло нахилене вперед, спина колесо; <...> чоловік-гармонія» [13, с. 55]³¹. Це гротескне зображення викликає скоріше огиду, ніж сміх, попри вжиту іронію. «Показуються запалі груди останнього старигана, і скоро зникає його згорблена спина» [13, с. 58]³² «Він виступає посеред вулиці; коливаючи пишним животом, чвалаючи на кривих, як дві дужки, ногах, він рясно запльовує землю» [13, с. 89]³³. Цей гротеск нагадує популярне зображення багатія як людини з великим животом, що викриває його вдавану значимість і багатство, що випирає. У романі ж показано вояка, який добре прилаштувався при штабі та чудово себе почуває під час війни, має певні привілеї та вигоду. Він викликає своєю зовнішністю й пихатою поведінкою огиду та відразу. Зовнішність підказує читачеві, що ця людина насправді глибоко аморальна.

«У переблисках світла видно цілу юрбу гномів, вони приносять якесь чудне справилля і зникають» [13, с. 95]³⁴ – так описано прожекторну команду взводу. Анрі Барбюс створює низку образів-персонажів, уже й не схожих на людей. Це, радше, химерні істоти, схожі на гидких, знівечених звірів, духовно та фізично скалічені люди. Можна сказати, що Анрі Барбюс своєю гротескною й перебільшеною манерою створив низку сатиричних портретів. Як відомо, щоб зобразити негативні явища, майстри сатири широко використовують гротеск «Для гротеску притаманне використання оксиморона, сполучення реального плану з фантастичним, серйозного із смішним при свідомому порушенні правдоподібності. Він є вищим ступенем комічного, деколи – ефективним засобом сатири, іноді – трагедії» [77, с. 244]. За допомогою гротеску Анрі Барбюс указує на винуватців війни,

³¹ «Sur sa nuque rouge et rugueuse végète une espèce de laine sale de mouton. Les genoux pliés, le corps en avant et le dos voûté, <...> homme-accordéon» [191, p. 56].

³² «La poitrine creuse du dernier traînard apparaît, puis son dos déformé disparaît» [191, p. 57].

³³ «<...> au milieu de la rue, il balance le ventre florissant dont il est propriétaire, et déambulant sur ses jambes arquées comme deux anses, crache tout autour de lui, abondamment, richement» [191, p. 105].

³⁴ «On voit dans des échappées de lumière une bande de lutins, poindre et disparître emportant de bizarres instruments» [191, p. 114].

показує, що людину зведено на ніщо, до предмета, механізму, тварини, наголошує, що війна калічить морально та фізично. Автор змальовує людей, котрі мають гротескно zdeформовані риси обличчя – це знівечені люди-страдники, не здатні до спілкування. «У Барка безкровне обличчя, <...> руда цапина борідка і чубчик на чолі на кшталт коми <...>» [13, с. 43]³⁵. Тут гротеск викликає ледь помітну посмішку й співчуття, поєднуючи гіперболу з літотою. Зовнішність людини знецінюється до знака пунктуації. «Засмагли, загрубілі, проїдені пилом обличчя мовчки згоджуються» [13, с. 44]³⁶ – цей гротескний образ підсилює враження, що люди здичавіли, позбавлені спілкування. «Відсвіт утраченого раю займається в очах і, здається, обарвлює посинілі з холоду обличчя» [13, с. 45]³⁷: усе-таки спогади про минуле дають надію на майбутнє. «Вольпатове лице значиться жовтаво-чорною прямою; голова, закутана полотняними шматками, зав'язаними на маківці в великий вузол, здається купою брудної білизни» [13, с. 63]³⁸: гротескне зображення солдата кольорами й описом одягу натякає на його близьку смерть. Ще в одного солдата «обидва вуха висять, наче ганчірки», але солдат, поранений у вуха, задоволений, уважає, що йому пощастило, це вигідна рана, оскільки його евакуюють і пошлють у тил. Солдат мріє про тепло, чисту постіль, привітних лікарів, які його пошкодують та нагодують. Рана – це везіння, а смерть – узагалі звільнення від страждань. Із наведених прикладів зрозуміло: усупереч тим, хто бачить основу гротеску в гумористичному чи грубо комічному, тут гротеск здебільшого набирає трагічної форми: «Коли не відповідність – контраст-протилежність між ідейним змістом явищ і його конкретним життєвим уособленням знаходить себе як конфлікт, як нерозв'язане протиріччя, – це викликає у людини біль, співчуття, гіркоту. Цю нерозв'язаність, неможливість утілення

³⁵ «Le pauvre Barque face anémique <...> un bouc de poils roux, et que ponctue, comme une apostrophe, sa mèche de cheveux <...>» [191, p. 38].

³⁶ «Les faces cuites, tannées, incrustées de poussière, opinent, se taisent» [191, p. 40].

³⁷ «Un reflet de paradis perdu illumine les yeux et, semble-t-il, les trognes déjà attisées par le froid» [191, p. 40].

³⁸ «La tête de Volpatte, enveloppée de toiles, avec un gros noeud au sommet, et qui présente la tache jaunâtre et noirâtre de la figure, semble un ballot de linge sale» [191, p. 68].

прагнення, ідеї чи великого почуття у відповідну йому форму ми відчуваємо як трагічне <...>. Така діалектика переходу від комічного до трагічного» [61, с. 239–240]. Саме такий трагічний гротеск здебільшого застосовує А. Барбюс, усі перебільшення, деформації та викривлення форм викликають експресивно сумні, трагічні, гіркі почуття. Деформація тіла поширюється на психіку людей, які стають і внутрішньо потворними. Хаотичні, нервові, контрастні лінії, що деформують зображення, є основним художнім прийомом: «<...> пика Ламюза, схожа на рило рудого вепра» [13, с. 67]³⁹: гротескне порівняння має відчутний негативний маркер, хоча огида ніби й не стосується людини як такої, адже вона не винна, доведена до тваринного стану. «І ось ми одягнені в світло-сіре покривало; на обличчях білясті машини зі згустками на бровах, вусах, бороді та в зморшках. Коли ми кам'яніємо на зупинці, то здаємось рядами статуй, крізь гіпс де-не-де прозирають брудні рештки людської подоби» [13, с. 71]⁴⁰: через постійний бруд, антисанітарію, утому, голод, безнадію залишається так мало схожого з людьми. Порівняння з неживими гіпсовими статуями викликає асоціацію зі смертю, люди-статуї – це мерці. Трапляються навіть паперові люди: «Вона худа й пласка. Кофта висить на ній, як на вішаку. У неї невиразне, застигле, наче картонове обличчя. <...> картонова жінка» [13, с. 75]⁴¹. Знову звучить тема смерті; гротескне зображення худої, виснаженої жінки, яка тяж напівжива від страждань, голоду та жахів війни, посилює відчуття постійного вмирання всього живого.

У романі трапляється низка гротескних порівнянь зовнішності людей із продуктами харчування: «<...> худий, наче заяча лапа. На сонці сяє рожеве, як шинка, обличчя Параді» [13, с. 86]⁴². Гротеск

³⁹ «1e museau de Lamuse comme un sanglier roux» [191, p. 73].

⁴⁰ «Nous voici habillés d'un voile gris clair et sur nos figures se sont posés des masques blafards, plus épais qux sourcils, aux moustaches, à la barbe et dans les stries des rides. Lorsque la halte nous immobilise, on croirait voir des files et de statues de plâtre au travers desquelles transparaissent, en sale, des restes d'humanité» [191, p. 79].

⁴¹ «Elle est maigre et sans relief. Son caraco pend sur ses épaules comme sur un portemanteau. Elle a une tête inexpressive, figée, cartonnière» [191, p. 84].

⁴² «<...> maigre comme la patte d'un lièvre. Paradis présente dans le soleil sa face rose comme le jambon» [191, p. 101].

посилюється через порівнювання худого й товстого солдатів, один нагадує лякливу невеличку тварину з боязким характером, інший, схожий на шматок шинки, проявляє характер упевненої та пихатої людини. Простежено гротескний контраст зменшення й збільшення. «Лице в нього жовте, пласке, наче сир камамбер, рідкий чуб обернувся на курні волокна. Він такий худий, що його ноги бовтаються в штанах, ніби поприв'язувані до тулуба мотузками» [13, с. 85]⁴³. Гротескне порівняння із жовтим сиром посилює мотив смерті.

У романі порушено проблему абсурдності світу, самої війни, самотності та приреченості людини. «— Тепер ти бачиш, як мало ми важимо в усьому цьому <...>» [13, с. 43]⁴⁴. Люди не розуміють, за що йдуть на смерть, усвідомлюють, що ні вони самі, ні їх загибель нічого не варті. Їх пускають у м'ясорубку війни просто, як м'ясо. «— Розсудливо мислити – це терпіти; як є, то й нехай! Ще б пак! Інакше звар'юєш. Ми й так почманіли! <...>» [13, с. 44]⁴⁵. Порятунку нема ніде, залишається лише терпіти та намагатися не збожеволіти.

Різко звучить гостра самоіронія, у якій закладено відчай і песимізм. «Ми з ними справимось, як тільки захочемо, не знімаючи рушниці з плеча. Якщо ми й почекаємо ще кілька днів, то тільки тому, що нам неохота зректися окопного життя: бо ж в окопах так гарно, там є вода, газ, душі на всіх поверхах! Єдина незручність – узимку там надто спекотно» [13, с. 50]⁴⁶. Життєві суперечності, які спричиняють страждання та біль, викликають гнів, обурення, протест. Серед різних форм протесту людина звертається до висміювання ворога. Це «викривальний сміх, свідомо направлений на підкреслення, викриття, виявлення

⁴³ «<...> avec sa face jaune et plate comme le camembert, ses rares cheveux légers, effilochés en flocons de poussière, si maigre dans son pantalon flottant qu'on dirait que ses pieds sor. rattachés à son torse par des ficelles» [191, p. 100].

⁴⁴ «— Dans tout ça, tu vois ce qu'on est, nous autres <...>» [191, p. 38].

⁴⁵ «— Y a qu'une façon de les prendre : comme elles viennent ! — Pardi ! Autrement tu deviendrais fou. On est déjà assez dingo comme ça, <...>» [191, p. 39–40].

⁴⁶ «On les aura quand on voudra, l'arme à la bretelle. Si on attend quèq'jours encore, c'est que nous n'avons pas envie d'quitter l'existence des tranchées ; on y est si bien, avec l'eau, le gaz, les douche à tous les étages. Le seul inconvénient, c'est qu'il y fait un peu trop chaud l'hiver» [191, p. 49].

<...>» [61, с. 241], а отже, гротеск. «Самі нужденні, вони глузують з інших, ще нужденніших» [13, с. 56]⁴⁷. «<...> глядачі, ці похмурі троглодити, що наполовину висунулись із своїх брудних печер, проводжають їх глумливими, сливе ворожими поглядами»» [13, с. 57]⁴⁸. Психологічний стан солдатів критичний, фізичний ще гірший, знаючи про це, вони ще й потішаються з інших, таких самих убогих і скалічених людей. Це їм приносить задоволення й потіху. У цьому виявляється людяність і незнищенне життєлюбство. «О, щасливий, хто вмер! Позаздриш!» [13, с. 83]⁴⁹.

Оскільки експресіоністи вважали абсурдною та негармонійною дійсність, то людей описували непропорційними, незграбними, жалюгідними, що, зі свого боку, викликає активні почуття. «Саме експресіоністи та їх попередник Е. Мунк піднесли деформацію образів до рангу одного з провідних образотворчих прийомів модернізму» [105, с. 3]. Роман насичений саме такими описами героїв: «Кокон, <...> з лицем, зжертим випарами великих міст» [13, с. 34]⁵⁰, «<...> Ламюза, <...> в котрого щоки й потилиця наче ростбіф» [13, с. 34]⁵¹.

Використовуючи гротеск, оповідач протягом усього твору порівнює людей з тваринами, що показує їх жахливий моральний занепад: «Ламюз чухається, наче горила, а Євдор – наче мавпа» [13, с. 33]⁵²; «<...> Пепена, який, наче гієна, сновигає туди й сюди» [13, с. 38]⁵³. Про довгі дні очікування в траншеях наступних наказів: «–тупцюєш на місці, наче худоба в загороді» [13, с. 42]⁵⁴. Здичавіння страшне й потворне, воно постійно присутнє в зображенні.

⁴⁷ «Misérables, ils raillent plus misérables qu'eux» [191, p. 56].

⁴⁸ «<...> au milieu des faces: sarcastiques et quasi malveillantes de ces troglodytes sinistres émergeant à moitié de leurs cavernes de boue» [191, p. 57].

⁴⁹ «Ah ! ceux qui sont morts sont bien heureux. Mais des fois seulement, pas toujours <...>» [191, p. 97].

⁵⁰ «Cocon, <...> au teint chimiquement corrodé par les miasmes des grandes villes» [191, p. 38].

⁵¹ «<...> Lamuse, <...> aux joues et à la nuque de rostbif» [191, p. 38].

⁵² «Lamuse se gratte comme un gorille et Eudore comme un ouistiti» [191, p. 37].

⁵³ «Pépin qui va et vient, tel une hyène» [191, p. 44].

⁵⁴ «on change de place sur place, comme un bétail parqué» [191, p. 37].

У розмовах про війну солдати часто вдаються до порівнянь із тваринами: « – от кажуть, німці паскуди. А я не знаю, так це чи ні, і тут нас морочать: можливо, їхні солдати такі самі люди, як і ми. <...> – зате вже німецькі офіцери! Ну це вже не люди, а якісь потвори. Це така погань, кажу тобі, соколику. Можна сказати: – це мікроби війни» [13, с. 47]⁵⁵. Ідеться не лише про німецьких офіцерів, а й про своїх, бо солдати на власні очі не раз бачили, що свої офіцери – трутні, які нічого не роблять, тільки відсиджуються в штабі, їдять, грають у карти, а в бою жоден із них не брав участі. Лише прості солдати й воюють. Офіцери навіть бояться своїх солдатів, відчують, що від них іде загроза, як від диких тварин: «Він підходить до нас боязко, наче до хижих звірів у зоологічному саду, і подає руку ближчому солдатові, але доволі незграбно, як протягують шматок хліба слонові» [13, с. 49]⁵⁶. Страх та гидливість до своїх солдатів важать більше, ніж така потрібна на війні взаємодопомога: «Вся ця юрба простує, <...> і під високим склепінням ночі задихаєшся від запаху, схожого на запах левів у клітці. <...> Цього разу велика людська отара йде на спочинок» [13, с. 69]⁵⁷; «<...> це старий дідок з довгою шиєю, полускано вузлуватою, рожевою, як у хворої облізлої курки. В нього і профіль курячий: підборіддя нема, ніс довгий; на впалих щоках куйовдиться брудно-сіра борода, і великі, круглі й тверді повіки, наче покришки, підіймаються й опускаються над матовим шклом його очей» [13, с. 81]⁵⁸. Автор змальовує старість, метаморфози,

⁵⁵ «<...> on parle de la sale race boche. Les hommes de troupe, j'sais pas si c'est vrai ou si on nous monte le coup là-dessus aussi, ey si, au fond, ce ne sont pas des hommes à peu près comme nous. <...> mais les officiers allemands, non, non, non : pas des hommes, des monstres. Mon vieix, c'est vraiment une sale vermine spéciale. Tu peux dire que c'est les microbes de la guerre» [191, p. 45].

⁵⁶ «Il s'approche un peu de notre groupe, un peu timidement, comme au Jardin d'Acclimatation, et tend la main à celui qui est le plus près de lui, non sans gaucherie, comme on présente un bout de pain à l'éléphant» [191, p. 48].

⁵⁷ «Et c'est une masse telle qui piétine <...> malgré le dôme infini de la nuit, on nage dans une odeur de cage aux lions. <...> C'est dans un nouveau cantonnement que le grand troupeau régulier va, cette fois, au repos» [191, p. 75–76].

⁵⁸ «un vieux bonhomme, muni d'un long cou pelé, raboteux et rose qui fait penser au cou d'une volaille déplumée par la maladie. Il a également un profil de poule : pas de

які відбуваються з людиною, котра старіє, створює гротескне зображення, яке викликає жах, показує перехід до трагічного та неминучого.

Постійно порівнюючи солдатів із тваринами, Анрі Барбюс показує нещасних людей, знівечених фізично та духовно, вони вже не здатні повноцінно спілкуватися: «<...> вилазять тіні, рухаються величезними безформними брилами, наче якісь ведмеді топчуться й гарчать. Це ми» [13, с. 26]⁵⁹.

Цікаво порівнюється хлопчина Параді з незграбним пінгвіном, оскільки він ще беззахисна дитина, загублена в цьому мороці та жахитті війни: «Параді зникає, халяпаючи болотом, кустикаючи, як пінгвін серед потопу» [13, с. 27]⁶⁰.

Анрі Барбюс надто часто використовує прийом деформації: «<...> видно квадратове жовте, йодисте лице в чорних плямах; перебитий ніс, зизі хінські очі <...>» [13, с. 27]⁶¹. Описуючи зовнішність вояків, оповідач підкреслює zdeформовані постаті людей: «Вовна, брезент, ковдри обгорнули нас, чудернацько округлюють, стовбурчаться на всі боки» [13, с. 26]⁶².

Солдати в романі перетворюються на темні тіні: це все, що залишилося від людської подоби: «Він спіткнувся об якусь темну купу; вона виявилась чоловіком, що сидить на землі» [13, с. 27]⁶³. «Видно, як по кутках купчиться густа тінь, а потім ці людські хмари рухаються і дрібнішають» [13, с. 27]⁶⁴.

menton et un long nez; une plaque grise de barbe feutre sa joue rentrée, et on voit monter et descendre de grosses paupières rondes et cornées, comme des couvercles sur la verroterie dépolie de ses yeux» [191, p. 93].

⁵⁹ «<...> des ombres émerger <...> , masses énormes et difformes: des espèces d'ours qui pataugent et qui grognent. C'est nous» [191, p. 27].

⁶⁰ «Paradis s'éloigne, clapotant, cachin-cacha, comme un pingouin, dans le décor diluvien» [191, p. 27].

⁶¹ «<...> on découvre, <...> un carré de figure jaune, iodés, peinte de plaques noirâtres, le nez cassé, les yeux bridés» [191, p. 27].

⁶² «Lainages, couvertures, toiles à sac, nous empaquettent, nous surmontent, nous arrondissent étrangement» [191, p. 26].

⁶³ «Après avoir trébuché sur le tas obscur d'un bonhomme assis par terre» [191, p. 27].

⁶⁴ «Dans les coins, on voit de l'ombre dense se former, puis ces nuages humains se remuent, se fragmentent» [191, p. 28].

У романі трапляється велика кількість алегоричних прізвиськ людей – це прийом «матеріалізації ідеї, коли вона розчиняється у формі, тобто зведення сутності предмета цілковито до чуттєвого зображення» [61, с. 33]. Анрі Барбюс наділив своїх персонажів смішними прізвиськами згідно з родом їхньої діяльності та якостями: людина-сорока, людина-бик, чорний чоловік, людина-цифра, жінка-лань, картонова жінка, чоловік-бугай та ін. Більшість тропів гіперболізовані: капуста голова, мавпячий писок, людина-цифра й ін. Цей алегоризм у портретуванні персонажів має переважно гротескне забарвлення, служить сатиричному викриттю війни як антилюдського явища.

Солдати – це прості люди, яких ще більше спростили тут несамохіть, загострили їхні первісні інстинкти: інстинкт самозбереження, егоїзм, уперте намагання будь-що вижити, постійне бажання поїсти, випити та поспати. «Але інколи з мороку й тиші їхніх людських душ вихоплюються глибокі зітхання, крик муки» [13, с. 58]⁶⁵. Ця цитата яскраво показує стан людей і нагадує картину відомого представника експресіонізму Едварда Мунка «Крик». Це протест проти бездуховності, крик відчаю та муки, крик, якого ніхто не чує, крик зболеної душі, крик із закритим ротом. І все ж: «Під зашкарублюю корою починають битися серця» [13, с. 54]⁶⁶. Скільки б війна над людьми не знущалась, але спогади про рідних пробуджують у їхніх серцях щось світле. «Ці люди, які сидять в голих ямах здаються ще дикіші, ще примітивніші, але разом із тим людяніші, ніж у всякій іншій подобі» [13, с. 54]⁶⁷: це солдати пишуть листи рідним та виробляють для них різні прикраси. «Коли ці люди, наперекір усьому, щасливі, вийшовши з пекла, то саме тому, що вони звідти вийшли» [13, с. 62]⁶⁸. Світлі

⁶⁵ «Par intermittence, des cris d'humanité, des frissons profonds, sortent du noir et du silence de leurs grandes âmes humaines» [191, p. 59].

⁶⁶ «Sous l'écorce des formes grossières et obscurcies, d'autres coeurs laissent <...>» [191, p. 54].

⁶⁷ «Ces hommes <...> ont l'air encore plus sauvages, plus primitifs, et plus humains, que sous tout autre aspect» [191, p. 54].

⁶⁸ «Si ces hommes sont heureux, malgré tout, au sortir de l'enfer, c'est que, justement, ils en sortent» [191, p. 65].

моменти радості чи втіхи не змінюють картини війни на м'якшу, а навпаки – посилюють контраст, роблять загальне зображення максимально напруженим.

Відомо, що одним із поширених композиційних прийомів експресіонізму є фрагментарність, або калейдоскопізм зображення. Злам і деформація у зображенні фігур людей, принципова відмова від гармонійних форм – теж один із поширених прийомів експресіонізму (особливо в живописі), оскільки митці вважали абсурдною та негармонійною саму дійсність. Саме ці прийоми автор роману майстерно застосовує у своєму творі.

Потрібно зауважити: реалісти у своїх творах можуть використовувати різні кольори, інколи й досить контрастні, загалом різноманітні протиставлення, але застосування прийому зумисної деформації фактури для них неприпустиме.

Модерністи часто вказували на абсурдність світу, самотність і приреченість людини, які призводяться до небуття. У романі «Вогонь» безнадійність та розпач, викликані війною, можна простежити майже на кожній сторінці: «<...> з ранку до вечора і з вечора до ранку. Ми поховані в надра вічного поля бою» [13, с. 27]⁶⁹.

Війна порівнюється з драмою, яка триває дуже довго, солдатам здається, що минула ціла вічність із того часу, як вони покинули домівки: «<...> бо ж велика драма, що її ми розігруємо, тягнеться надто довго» [13, с. 33]⁷⁰. Вони повністю ізольовані від світу, життя солдатів проходить в окопах, у постійному чеканні: «Ми стали якимись машинами чекання» [13, с. 36]⁷¹. «Тут усі звіріють, ми-бо й живемо, як звірі» [13, с. 51]⁷². Одяг, схожий на лахміття, робить солдатів подібними один на одного учасниками лиховісної вистави. Вони ще живуть спогадами про своє життя до війни, коли кожен із них мав свою професію та родину, «<...> коли ми ще не закопали

⁶⁹ «<...> du matin au soir et du soir au matin. On est enterré au fond d'un éternel champ de bataille» [191, p. 26].

⁷⁰ «<...> il y a trop longtemps que dure le grand drame que nous jouons» [191, p. 34].

⁷¹ «On est devenu des machines à attendre» [191, p. 42].

⁷² «C'est-i' qu'on devient pareil à des bêtes, à force de leur ressembler?» [191, p. 52].

своєї долі в кротові нори» [13, с. 35]⁷³, ці спогади їх зігрівають, але прихід війни в спокійне життя вони називають повною катастрофою: «Це якась фатальна зараза» [13, с. 36]⁷⁴.

Герої роману із сумом констатують, що світ разом із людьми перебуває в стані занепаду, і вони не в змозі нічого змінити: «<...> всі ми тільки порошинки, що котяться по рівнині» [13, с. 36]⁷⁵.

Отже, у романі «Вогонь» велику роль відіграє гротеск, підпорядкований загальній меті посилення експресії. Сатиричний і трагічний аспекти гротескного зображення є також способом узагальнення явищ, адже завжди йдеться про масштаби цілого людства. Негативізм гротеску скерований не стільки на учасників війни, скільки на невидимих винуватців. Гротескні обличчя солдатів з'єднуються в одне страхітливе обличчя війни.

Вище йшлося про те, що на експресіонізм у цілому вплинули митці французького постімпресіонізму. Маються на увазі, передусім їхні експерименти з кольором, відкриття його емоційного впливу на реципієнта. На думку А. Лотта, Поль Гоген прагнув віднайти джерело справжньої експресії в первісному світі, «його чаруючий символізм, його зусилля були спрямовані на те, щоб віднайти цінності у примітивному. У плані техніки виділяється ірреальність кольору та майже повсюдне використання деформації» [221, с. 195]. Поль Гоген цікавився первісним мистецтвом і фольклором, вивчав модну на той час японську гравюру. Ці пошуки послужили першоджерелом для розвитку експресіонізму. Ван Гог, прагнучи відобразити на полотні прості емоції, вийшов на надчуттєву виразність форми та кольору, фактично передбачив появу експресіонізму: «Визнання його відчаю, виражене нерівністю графіки, неприборканість його відтінків – це картинка найяскравіших емоцій, які містяться в експресіонізмі» [221, с. 195]. Поль Сезан також намагався виразити свої емоції та пережи-

⁷³ «<...> avant de venir enfouir sa destinée dans des taupinières» [191, p. 39].

⁷⁴ «C'est une espèce de contagion fatale» [191, p. 40].

⁷⁵ «<...> nous ne sommes que des grains de la poussière qui roule dans la plaine» [191, p. 41].

вання, результатом чого стала розроблена ним унікальна система прямокутних мазків, що сходили по діагоналі картини й надавали полотну відчуття внутрішнього руху. Митець намагався передати глибинну суть зображуваного ним пейзажу чи портрета, відкидаючи деталі та охоплюючи картину цілком. Деякі його праці вплинули на формування експресіонізму. Анрі Матіс у ранньому періоді своєї творчості також використовував характерну для експресіонізму манеру – вільний вибір дуже яскравих кольорів і малюнок, який складався лише з декількох сильних ліній. У Тулуз-Лотрека простежено всі можливі експресивні лінії: «Свою енергію лінія запозичує у енергії свого автора і так спілкується з глядачем» [221, с. 195]. «Також очевидно, що деякі скульптори, такі як Ріш'ї та ГіакOMETI, і письменники Ежен Іонеско та Самюель Беккет мали експресіоністські акценти. Прихід Сутіна й Шагала відкрив Паризькій школі могутню силу інстинкту та серця. Сутін ідентифікується з об'єктом, що є основною манерою експресіоністів, а Шагала з його релігійним запалом оживлює пристрасне бажання веселощів, що призводять до нацистської манії, усе у кольорі, емоціях, експресії. Можна віднайти цю рису й у Модільяні, у його композиціях змієподібна лінія воскрешає венську школу XIV ст. Із Модільяні та Пікасо експресіонізм набув барокових відтінків» [221, с. 196–197]. Ці експерименти з кольором підхоплювалися не лише художниками, а й представниками інших видів мистецтва, а насамперед поетами.

Одне з наших завдань полягає в тому, щоб проаналізувати функції колористики в романі «Вогонь». Підпорядковуючись меті, що має виражати ненависть до війни, автор роману використовує один з улюблених прийомів експресіонізму, а саме сполучення контрастних і похмурих кольорів: чорного, жовтого, червоного й цеглястого. Колір відіграє важливу роль під час портретування персонажів: «<...> червонопикий Ламюз, його рот скидається на помідор, з радощів він аж плаче; цвіте й рожева півонія Потерло; тремтять з утіхи зморшки дядька Блера; він підвівся, витягнув шию й рухається всім коротким худим тільцем, яке ніби править за додаток до величезних, вислих вусів; ясніє навіть побрижений жалюгідний писок Коконовий» [13,

с. 40]⁷⁶. Це порівняння з рослинами розгортається яскравою експресивною метафорою за допомогою нагнітання дієслів (цвіте, ясніє, тремтять). Ці метафори показують, що на тлі всього гнітючого, чорного та песимістичного існують дуже позитивні, квітучі, цікаві нотки-барви. Відкривається картина утопізму – віра в щасливе майбутнє й оптимізм, у супереч усьому. Незважаючи на жахливий стан, люди все ж таки з радощів та втіхи плачуть, розквітають і набувають щасливого вигляду, стають схожі на квіти. Сполучення контрастних кольорів, темно-синього неба, зелено-жовтої землі, червоно-цеглистого кольору облич тощо справляють сильне враження, особливо коли в цілому переважають чорні та сірі барви. Письменник змальовує численні картини за допомогою вищевказаної палітри кольорів: «Просторе бліде небо сповнюють розкоти грому: кожний вибух, зриваючись рудою блискавкою <...>» [13, с. 26]⁷⁷. «Всюди мулисті мілини та ковбані; ніби безмежне сіре полотнище колишеться на морі. <...> бліде світло ніби тече» [13, с. 26]⁷⁸.

Досліджуючи роль кольору, можна переконатися, що роман насичений палітрою контрастних кольорів, які часто використовують експресіоністи, але найчастіше в романі трапляються чорний і червоний кольори. Чорний асоціюється з утраченою надією та призводить до небуття, а червоний – це колір війни, крові, страждань і вогню, який закладено в «поетиці вогню». Описуючи персонажів, автор часто використовує червоний колір, що вказує на страждання та сльози людей, і чорний – це бруд, жахливі й нелюдські умови, у яких живуть солдати. «Видно обличчя червоні або синюваті, в багнюці, наче в

⁷⁶ «<...> la tomate de Lamuse, dont la joie suinte en larmes, s'épanouir et se réépanouir la pivoine rose de Poterloo, se trémousser de liesse les rides du père Blaire, qui s'est levé, pointe la tête en avant et fait gesticuler le bref corps mince qui sert de manche à son énorme moustache tombante, et on aperçoit même s'éclairer le petit faciès plissé et pauvre de Cocon» [191, p. 34].

⁷⁷ «Le grand ciel pâle se peuple de coups de tonnerre: chaque explosion montre à la fois, tombant d'un éclair roux <...>» [191, p. 25].

⁷⁸ «Avec ses bancs de vase et ses flaques, on dirait une toile grise démesurée qui flotte sur la mer, <...> la lumière blafarde a l'air de couler» [191, p. 25].

шрамах <...>» [13, с. 26]⁷⁹. «З-під землі вилізає круглий дитячий писок, з припухлими повіками і такими червоними вилицями, ніби на них наклеєно ромби червоного паперу <...>» [13, с. 27]⁸⁰. «Над діркою беззубого рота стирчать грубим жовтуватим мотком вуса. Руки неймовірно чорні, <...> а долоні вкриті шкарубкою сірою корою» [13, с. 29]⁸¹. «Чорний чоловік ображений» [13, с. 29]⁸². «<...> він блідий, наче хлор» [13, с. 30]⁸³.

Змальовуючи одяг і взуття солдатів, автор за допомогою кольору показує, наскільки всі ці люди різні, і війна, яка загнала їх у глухий кут та зробила з них одну зграю жалюгідних жебраків, не може все-таки вбити особистість кожного солдата: «<...> гетри й гамаші, чорні й жовті, високі й низькі <...> биндя – темно-сині, блакитні, чорні, рудуваті, зеленаві, брунатні <...>» [13, с. 32]⁸⁴.

Письменник майстерно використовує емоційні якості кольору, зіткнення далеких одна від одної барв. Змішує, як художник фарби, переносючи якості рослин на людей і навпаки. Можна уявити горщик з квітами: червоний мак, рожева півонія, блідий півник, гортензії, герані й не тільки: «Серед цивільних сірих костюмів яскраві військові уніформи розквітають, наче герані та гортензії на темній клумбі» [13, с. 50]⁸⁵. На темному тлі військових буднів з'являється справжній парад квіткових кольорів. «<...> а пальці розчепіряться, наче китички фіалок» [13, с. 52]⁸⁶: солдат із задоволенням мріє про тепло, яке зігрі-

⁷⁹ «On perçoit des figures, rougeyantes ou livides, avec des salissures qui les balafrent <...>» [191, p. 26].

⁸⁰ «On perçoit des figures, rougeyantes ou livides, avec des salissures qui les balafrent». «Une face de poupard, aux paupières bouffies, aux pomettes si carminées qu'on dirait qu'on y a collé de petits losanges de papier rouge <...>» [191, p. 26].

⁸¹ «Au-dessus du trou de sa bouche édentée, sa moustache formait un gros paquet jaunâtre. Ses mains étaient sombres, <...> la paume plaquée d'une dure grisaille» [191, p. 29].

⁸² «L'homme noir s'en offusqua» [191, p. 31].

⁸³ «<...> sa mince tête, pâle comme le chlore» [191, p. 31].

⁸⁴ «guêtres, jambières noires et jaunes, hautes et basses, <...> bandes molletières bleu foncé, bleu clair, noir, réséda, kaki, beige <...>» [191, p. 35].

⁸⁵ «Le group, fait des teintes neutres des draps civils semées de teintes militaires vives – comme des géraniums et des hortensias parmi le sol sombre d'un parterre <...>» [191, p. 48].

⁸⁶ «<...> les arpions élargis en bouquets de violettes <...>» [191, p. 71].

ватиме його ноги під ковдрою. Порівняння пальців ніг із китичками фіалок, що мають п'ять пелюсток, як п'ять пальців, які розквітатимуть від тепла, несподіване і яскраве. «<...> І поки вуха будуть рости, наче салата, війна, друзі мої, дійде кінця <...>» [13, с. 66]⁸⁷: солдат надіється, що до кінця війни його поранені вуха вже загояться, тому порівнює їх із рослиною, яка швидко росте; він сподівається, що добрий догляд вплине на вуха, як догляд і вчасний полив забезпечує ріст салатів. Знову простежуємо оптимізм і віра в щасливе завершення страждань. «Вікна, що виходять на вулицю, розквітли строкатими бляшанками консервів, жмутами губки, всім, що змушений купувати солдат» [13, с. 83]⁸⁸; «<...> вся шинеля з безліччю кольористих латок» [13, с. 55]⁸⁹. З описів можна створити цілу квіткову клумбу, часто трапляються строкаті картини (посилені завдяки яскравим метафорам), які виринають несподівано, там, де всі кольори, здається, зникли або недоречні. Ці яскраві фрагменти показують, що, незважаючи ні на що, життя триває. Головна ж функція різнокольорових вкраплень – експресивна, адже це – постійне джерело контрастності. Перехід від строкатих барв у характеристиці персонажів до похмурого тла – ще одне джерело напруги. Роман загалом забарвлений чисто експресіоністським, песимістичним, брудним, чорним, як земля, кольором, але також грою яскравих, насичених барв.

Контрасти не лише різнобарвні, а й чорно-білі: «<...> темні постаті перемішано з кольоровими» [13, с. 48]⁹⁰; «За ним іде другий – окуляристий, чорнобородий, у білій краватці, в чорному пальті й чорному казанку» [13, с. 49]⁹¹; «Він лежав крижем на землі, чорний,

⁸⁷ «Et pendant c'temps-la qu'elles r'pouss'ront comme des salades, mes amis, la guerre, elle s'avancera <...>» [191, p. 71].

⁸⁸ «On voyait les fenêtres donnant sur la rue se fleurir de massifs multicolores de boîtes de conserve, de faisceaux de mèches d'amadou – de tout ce que le soldat est forcé d'acheter» [191, p. 96].

⁸⁹ «infiniment rapiécée, de tous les bleus» [191, p. 56].

⁹⁰ «<...> des formes sombres se mêlent à des formes colorées» [191, p. 46].

⁹¹ «Un autre le suit, en pardessus noir, celui-là, avec un melon noir, une barbe noir, une cravate blanche et un lorgnon» [191, p. 47].

<...> наче це була його тінь» [13, с. 57]⁹². У романі постійно домінують численні контрасти: темного та світлого, блідого й блискучого, доброго та поганого.

Ще одна експресіоністська барва переважає в романі – це жовтий колір смерті. Саме цим кольором автор хоче підкреслити жахливий вигляд солдатів, показати, що вони ще живі, але мають вигляд мерців із загостреними й zdeформованими рисами обличчя та душі: «Вони проходять. Брунатні, жовті, бурі обличчя, рідкі або густі кучеряві бороди, зелено-жовті шинелі; <...> Обличчя, приплюснуті або, навпаки, кантясті й загострені, блищать, немов нові мідяні монети, очі світять, наче кулі з слонівки й оніксу. Час від часу над лавою підноситься, погойдуючись, чорна, як вугілля, пика сенегальського стрільця. <...> Це чорні, брунатні, бронзові чорти» [13, с. 57]⁹³ – так описується армія африканців, яких вояки бояться та остерігаються, це шеренги жахливих потойбічних істот. «Зацілілі люди пожовкли від глею й пороху: їх ніби пофарбовано в колір хакі. <...> поли шинелі, наче дошки, хляпають по жовтій корі, що обтягує коліна» [13, с. 60]⁹⁴ – це солдати, які повернулися з бою, у пилюці, піску та глині, такі брудні, що не видно їхніх облич, нагадують живі трупи, які тільки й можуть, що механічно пересуватися.

Багатий роман на описи пейзажів, які межуються з людськими роздумами, з емоціями песимізму, відчаю: «Сіруватий світанок ледве відокремлюється від безформної чорноти. <...> ми стоїмо синюватими

⁹² «A le voir étendu sur le sol, noir et changé de forme, on aurait dit que c'était son ombre» [191, p. 64].

⁹³ «Ils défilent avec leurs faces bises, jaunes ou marron, leurs barbes rares, ou drues et frisées, leurs capotes vert-jaune, <...> Dans les figures épatées ou, au contraire, anguleuses et affûtées, luisantes comme des sous, on dirait que les yeux sont des billes d'ivoire et d'onyx. De temps en temps, sur la file, se balance, plus haut que les autres, le masque de houille d'un tirailleur sénégalais. <...> De ces diables de bois blond, de bronze et d'ébène» [191, p. 58].

⁹⁴ «Les uniformes de ces rescapés sont uniformément jaunis par la terre; on dirait qu'ils sont habillés de kaki. <...> les pans des capotes sont comme des bouts de planche qui ballottent sur l'écorce jaune recouvrant les genoux» [191, p. 62–63].

громадами або поодинокими привидами» [13, с. 59]⁹⁵: солдати схожі на темних привидів, що майже зливаються з темним світанковим пейзажем, світанок настає, а отже, життя триває, хоча смерть завжди поряд. Долі людей порівнюються з вечірнім небом, таким самим темним, безнадійним, як і ці вояки, майже поховані в окопах, котрі втрачають надію. «Над землею, над цим полем смерті, низько звисло скорботне небесне поле» [13, с. 42]⁹⁶.

Отже, колористика роману є типово експресіоністською, при чому дуже часто саме так використовують фарби експресіоністи-живописці. Змішування яскравих, насичених кольорів на чорно-сірому тлі, чорно-білі фрагменти, червоний колір крові й жовтий – смерті – усе це майстерно застосовані засоби для створення не лише максимально експресивної, а й надто суб'єктивної картини дійсності, далекої від реалізму.

2.3. Тотальний негативізм у зображенні подій війни: роман Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі»

Наступне завдання – проаналізувати стиль роману Луї-Фердінана Селіна «Подорож на край ночі» в аспекті «поетики вогню» та довести, що твір містить яскраві ознаки експресіонізму. Це авторська концепція, відмінна від традиційного бачення роману у вітчизняній і зарубіжній літературознавчій науці. Як уже зазначалося, у нашій країні модернізм тривалий час нехтувався і велику кількість творів цього періоду належно не досліджено або витлумачено упереджено, на ідеологічних засадах. Що стосується роману Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі», то зацікавлення цим ним радянської критики було результатом певного збігу обставин. Критики знайшли в романі те, що хотіли бачити в тогочасній зарубіжній літературі, і трактували його по-своєму, так, як їм було вигідно. Але після подорожі в СРСР у

⁹⁵ «le soir commence à griser le ciel et à noircir les choses ; il vient se mêler à la destinée aveugle, en même temps qu'à l'âme obscure et ignorante de la multitude qui est là, ensevelie» [191, p. 57].

⁹⁶ «Sur la terre, champ de mort, se juxtapose étroitement le champ de tristesse du ciel» [191, p. 37].

1936 р. Л.-Ф. Селін опублікував нарис «Моя провина», який сприйнято радянською критикою, як наклеп на країну, і віднесено до буржуазної літератури. У 2000 р. в Україні твір опубліковано з фундаментальною передмовою Дмитра Наливайка, розглянуто й проаналізовано у світлі сучасних концепцій і підходів, тобто в контексті модернізму.

Наше завдання полягає в тому, щоб увиразнити тези про модернізм у романі, сфокусувати увагу на проблемах стилю.

Д. Наливайко стверджує, що цей роман не є твором, написаним у традиціях реалістично-натуралістичного роману: «У романі реальне перебуває на грані ірреального, яке досягається інтуїтивно <...> легко зісковзує в кошмар і маячню» [118, с. 13]. Л.-Ф. Селін багато в чому перегукується з Барбюсом, оскільки експресіонізм існував саме в антивоєнній літературі, він збігається з Першою світовою війною. Експресіонізм і Перша світова війна пов'язані тематично, майже всі твори про цю війну тяжіють до експресіоністського стилю. Отже, контекст роману наштовхує на думку розглянути роман Селіна в аспекті експресіонізму.

Отже, у 1933 р. з'явився роман доти невідомого автора Луї-Фердінанна Селіна «Подорож на край ночі», вихід якого став справжньою літературною сенсацією. «Хто не захоплюється Селіном? Жоден письменник у свій час не зайняв кращого місця у французькій літературі. Із Селіном ми поринаємо в злидні та нещастя. Для нього людина є нічим іншим, як висяча гниль. А «Подорож на край ночі» це Кандід нашого століття», – писав Жак Бренер [195, р. 145]. Роман наскрізь пройнятий цинізмом, негативізмом, песимізмом, відвертими картинками низького життя, зневагою до усталених цінностей, жорстокою правдою, але висловленою дуже талановито. Хоча критика розділилася на два табори, прихильників й опонентів, заслуга Селіна в тому, що він створив новий стиль («селінівську романну структуру, якої він дотримувався і в наступних своїх творах. Це вільна наративна структура, що не рахується з тогочасними романними канонами <...> але орієнтована на певні архетипи оповідної прози» [118, с. 6]), який був охоче сприйнятий та підхоплений іншими.

«Подорож на край ночі» вважається найкращим твором Селіна. У ньому поєднуються елементи традиційного роману (хоча й відсутній

романний кістяк) з автобіографією та пригодами. У романі навіть проступають деякі риси крутійського роману, тобто описуються пригоди й злигодні головного героя, який є бідним інтелігентом, тому часто подібний на ізгоя чи злидаря. Як герой крутійського роману, персонаж Л.-Ф. Селіна виживає всіма засобами в скрутних обставинах і виявляє хитрість і кмітливість у вмінні викрутитися. Це також, як і крутійський роман, роман-подорож. Але, хоча герой переживає багато пригод, проте не заради них написано роман. Цими пригодами важко розважитися чи відволіктися від повсякденного життя. Уже контекст слова «подорож», загострений у назві, свідчить про цілком інше значення, ніж те, якого надавали мандррам романтики всіх часів. Подорож на край ночі розшифровується як подорож, що веде від життя до смерті. Подорож у ніщо, у порожнечу, аби лише відійти від нестерпного світу: «Істина цього світу – смерть. Треба тільки вибрати – вмирати чи брехати» [150, с. 156; 199, р. 226]⁹⁷. Бути підлим, не мати нічого святого, іти по трупах до своєї цілі – це й означає вміння ходити поночі в пошуках пригод: «Бо життя – це тільки промінець, що гасне серед ночі» [150 с. 253; 199, р. 386].

У французькій літературі місце, яке посідає творчість Селіна, відносять до того, що становить так зване літературне пекло. Традиційні й сучасні критики вважають її феноменальною, а самого Селіна – невловимим автором, котрий не підлягає жодній класифікації та не викликає асоціацій. Він є одним із тих рідкісних письменників, які стали відомими за життя, уведений у літературний пантеон, що встановлює колекцію Плеяди. Частина його творів відома, інша – у тіні. Його вважають великим революціонером мови та оповіді. Він являє собою двоїстий образ – шизофренічного письменника й хорошого лікаря. Мають рацію критики, такі як Леон Доде, котрі вважають Л.-Ф. Селіна великим гуманістом, памфлетним генієм, здатним різко висловити свою думку щодо цивілізації, її переваг і цінностей. Інші

⁹⁷ Із метою економії обсягу й завдяки доступності україномовного та франкомовного варіантів роману Л.-Ф. Селіна, у цьому підрозділі подано подвійне посилання (на український і французький текст).

називають його майстром стилю та експресії. Наприклад, змішування реєстрів мови, руйнування традиційного синтаксису, знаків пунктуації тощо – його визнане новаторство. Його твори вважають найбільш божевільними, неприборканими та найскандальнішими текстами нашого століття.

Філіпп Мюррей: «Яка пристрасть змушує нас бачити в Селіні двох різних людей: один Селін безгрішний, чистий, гігієнічний, виблискуюча лялька, що належить до ейфоричного параду авангардистів, інший Селін мерзотний, забруднений, остаточно похований у клоаці історії?» [205, р. 166]. Роман не розділений формально на окремі частини, але в тематичному плані він досить різномірний. Спочатку описується перша світова війна, ця частина сповнена антивоєнним пафосом; далі змальовується перебування в африканській колонії, у виразному антиколоніальному світлі; потім герой перебуває в США, де постає гротескний образ капіталістичних наддержав, нарешті – повернення на Батьківщину, медична практика в паризькому передмісті, що стане змістом завершальних частин. Тут домінують соціально-побутова, психологічна тематика та екзистенційна проблематика.

Герой роману Фердінан Бардамю так само, як Л.-Ф. Селін, іде добровольцем на фронт. Саме тут починається його ходіння колами пекла, оскільки кожен етап життя Бардамю – це ніби коло пекла. Спонтанне рішення головного героя піти на фронт свідчить, що він мав ілюзії й певний романтичний запал. Вулицями Парижа проходив полк солдатів з оркестром, експресивний Бардамю, охоплений завзяттям і героїзмом, підскочив та пристав до колони: «– Піду побачу на власні очі, як воно там!» [150, с. 21; 199, р. 7].

Протягом роману наголошено на абсурдності світу й людського буття, відчуваємо інтонацію крику та експресіоністську тему самотності й приреченості людей. Оскільки їх усе життя мучить страх перед смертю, страх перед самим життям, то вони бояться жити. У Л.-Ф. Селіна відсутній позитив у людських пошуках. Існують інші ворожі люди, відмінні від оповідача, яких він намагається зрозуміти, щоб у майбутньому захиститися від них. Тому людина самотня, а «бути самотнім означає прагнути смерті» [118, с. 12]. Якщо бідну

людину женуть звідусіль, якщо вона нікому не потрібна, але чекає на допомогу від інших, то, урешті-решт, таку людину починають остерігатися. Багаті не хочуть перейматися проблемами бідних – вони їх стороняться. «Саме тому вони ніколи не ходять на край ночі» [150, с. 170; 199, р. 248].

Люди у військовій формі (а саме вони повинні принести довгоочікуваний мир та забезпечити віру в майбутнє) викликають відразу в головного героя роману й асоціацію з гниллю: «Ще точилась війна, а вже можна було розпізнати зародки лихого миру. Мундири <...> теж були зародком сьогодення, пагоном, який росте й досі і стане купою гною тільки згодом, набагато пізніше» [150, с. 63; 199, р. 78]. Фердінан в усьому почувається ошуканим та скривдженим: жінками, грошима, ідеями («мене душив цілий світ» [150, с. 67; 199, р. 84]. Він розгублений і самотній, для нього життя – це дорога гниття, а він вважає себе митцем огидності. Постійно шукаючи порятунку від війни, оскільки після лікування його знову мали забрати до війська, Фердінан вирішує втікати до Америки. Аналізуючи себе та інших, він робить остаточний висновок, чому не може піти на війну. Відповідь проста: «<...> я не мав природженого дару вбивати. Мабуть, треба було поступово привчати мене до війни» [150, с. 78; 199, р. 101]. Але, перш ніж потрапити до Америки, Бардамю, утікаючи від війни, потрапляє до колоніальної Африки.

Там Бардамю зазнає багато лиха й страждань, хворіє на пропасницю, на яку хворіли майже всі. Іронічно описано конкурси з пропасниці, які щовечора влаштовували дрібні службовці. Міряючи температуру, кожен вихвалявся найвищою; переможці, трусячись та потіючи, тріумфували. Ці люди, покірні своїй долі, мали єдину втіху – хизуватися своїми хворобами.

У Л.-Ф. Селіна війну зображено як тотальний абсурд – «це жорстокий трагіфарс. <...> домінанта – саркастична іронія, поєднана з цинізмом і постійними емоційними вибухами обурення, зневаги, ненависті» [118, с. 9]. У романі відсутні описи окопного життя солдатів, жахів війни, змалювання смерті, притаманних роману А. Барбюса «Вогонь». Л.-Ф. Селін описує психологічну реакцію головного героя-

оповідача на події та факти війни, що емоційно виражаються в експресивних висловлюваннях героя. Наприклад, Бардамю жахають не так постріли куль, як героїзм солдат, які не бояться за своє життя, зневажають небезпеку, хизуються своїм героїзмом, незворушно стоять під шквалом пострілів. Бардамю боїться великої кількості таких героїв, його страх обертається на паніку та відразу, оскільки через їхню любов до небезпеки війна може стати безкінечною: «Чому вони не зупиняться? Гостріше, ніж тієї хвилини, я ще ніколи не відчував приреченості людства і світу» [150, с. 23; 199, р. 11]. Цей приклад є проявом експресіоністського світогляду автора роману, адже експресіоністи у своїх гаслах попереджали про катастрофу, що наближається, якщо не зупинити війну. Людина приречена, покинута, непотрібна, використана всесвітнім механізмом, який усе затягує коліщатами всесвітніх воєн. У Бардамю навіть розвивається «героїзмобія», настільки його вражають ці сміливці, його посів патологічний страх перед будь-яким словесним чи справжнім героїзмом та хоробрістю, він вважає, що повністю одужав від своїх минулих переконань. А опинившись у божевільні, проходячи безкінечні комісії з приводу постановки діагнозу, він робить висновок: «<...> щоб тебе вважали за розумного, треба мати тільки хоробрість. Коли ти хоробрий, цього досить, тобі дозволено все, абсолютно все, тебе підтримує більшість, а саме більшість визначає, хто божевільний, а хто ні» [150, с. 56; 199, р. 66].

Для Бардамю війна виявилася великим безумством, котре мусить якнайшвидше зупинитися: «Війна, зрештою, – це єдине, чого несила зрозуміти. Так далі не можна» [150, с. 22; 199, р. 10]. Він не згоден померти, віддати своє життя, кинути його в цю жорстоку, безглузду м'ясорубку. Як і всі експресіоністи, Бардамю почував себе нікчемним та загубленим у цьому світі під шквалом куль і нещадним сонцем. Йому здавалося, що він виставлений на глум усьому світові. Бардамю не розуміє, чому люди зробилися схожими на звірів, у нього виникає бажання чимдуж утікати від війни, бо це все видається йому наслідком величезної помилки. У героїчній душі прокидається тваринний страх, про наявність якого він раніше й не здогадувався: «Хіба можна

було передбачити, перш ніж потрапити на фронт, скільки бруду зачайлось у героїчній і ледачій душі? А тепер я беру участь у масовій гонитві, біжу до спільної смерти, стрибаю у вогонь» [150, с. 24; 199, р. 12]. Постійний страх оселився в душі героя, він перетворився на клубок страху, тваринний інстинкт самозахисту оволодів ним, і Бардамю його зовсім не соромиться, оскільки переконаний, що війна безглузда й люди не повинні гинути задарма. Пізніше цей страх спалює героя, доводячи його майже до божевілья: «ми крутимось в ідеалізованому безглузді, нас стережуть нездорові войовничі штампи, а ми, щури, вже задихаючись від диму, перейнявшись безумством, прагнемо покинути охоплений вогнем корабель <...> Приголомшені війною, побожеволіли: нас доконує страх. Страх – це друге обличчя війни, зворотній бік тієї ж медалі» [150, с. 58; 199, р. 69]. Саме тваринний страх доводить людей до божевілья. Багатьох таких людей Бардамю зустрічає в божевільні: молодих та старих, боягузів і хвальків, до болю саркастично й іронічно описує цих нещасних. Наприклад, капрал Преншар, колишній викладач ліцею, який теж самохіть пішов на фронт, а опинившись на війні, від страху збожеволів і став усюди, де бачив, красти консерви. «Затятий крадій консервів» у розмові з Бардамю завжди говорив про те саме: що він винайшов засіб не робити дітей своїй дружині. У сарказмі приховано сумнів щодо доцільності народжувати дітей у цей жахливий час. Удаване божевілья є рятівним: «Коли світ вивертається навиворіт (а бути божевільним означає запитувати, чому нас убивають), стає очевидним, що набути слави божевільного нічого не варто» [150, с. 58; 199, р. 69], тобто божевілья стає для багатьох вигідною втечею від війни. Наприклад, капрал Преншар у щирій розмові з Фердінаном зізнався, що вважає: одного нищого вчинка досить, щоб ганебно, проте живим утекти від війни. Але водночас проявом божевілья називають прості та логічні запитання людей, чому й за що їх убивають. Як відрізнити страх від божевілья? Автор роману ставить це запитання та дає на нього відповідь у діалозі Фердінана й Лоли, яка прийшла навідати його в божевільні. Вона запитує, чи справді він збожеволів, і хлопець спокійно погоджується, тоді Лола з надією в голосі цікавиться, чи

його вилікують, на що Фердінан відповідає, що страх не лікують: «— Невже ти так боїшся? — Ще й як! Страх — це коли згодом я помру власною смертю, а тут мене хочуть спалити! <...> Лоло, розумієш, коли тебе спалять на попіл, то це вже кінець, вороття не буде. Бо кістяк усе-таки бодай трохи скидається на людину, він швидше може воскреснути, ніж попіл. Коли попіл — це вже кінець» [150, с. 59; 199, р. 70].

В Африці Фердінан побачив багато зла й лиха, зневажливого ставлення білих людей до негрів. Користуючись їхньою наївністю, тубільців обдурювали, обкрадали, використовували для своїх сексуальних утіх, робили рабами. Проявлялася зажерливість білошкірих, вони видурювали та привласнювали компанії один в одного.

Та, незважаючи на постійні недуги (лихоманка, пронос, тремтіння, жар, марення, блювота), нестачу кепської їжі, брудної питної води, задуху, спеку й тощо, Фердінан, як і багато інших, хто втік сюди від війни, вважає, що тут краще, оскільки тут нема гармат і кулі не дзижчать. Тут є надія вижити й навіть розбагатіти.

Хворий та знесилений Бардамю зустрів Робінзона, «чоловіка, з яким ходив на край ночі, коли ми обидва шукали виходу, щоб утекти від війни» [150, с. 135; 199, р. 192]. Цей персонаж траплятиметься впродовж усього роману, для Фердінана він довгий час буде прикладом для наслідування, людиною-орієнтиром і єдиним другом. Він слідуватиме в ті самі місця, куди прямує Робінзон, значно пізніше настане розчарування в цій людині. Наслідуючи Робінзона, Бардамю підпалив свою африканську хижку й утік до Америки.

Америка постає зовсім іншою реальністю, дуже відмінною від Франції та Африки. Величезний мегаполіс, швидкий, механізований, гнітючий: «Я опинився на тій межі двох цивілізацій, коли починаєш борсатись у порожнечі» [150, с. 155; 199, р. 224]. Як і всіх експресіоністів, Селіна жахає місто з його скаженим метро та іншими атрибутами сучасної цивілізації: «Напханий дрижкою потовченою плоттю, поїзд з брязкотом шугав з кварталу в квартал примарного міста» [150, с. 155; 199, р. 224]. Описуючи місто, Селін алегоризує його й уподібнює до міфічного чудовиська: «Місто причаїлося, це страховище, полис-

куючи мокрим асфальтом, готувалося до нападу» [150, с. 170; 199, р. 248]. Місто не лише страшне, а й небезпечне, завжди готове знищити слабкодухого, нерішучого чи переляканого чоловіка.

Місто та люди дуже схожі, мовчазні й байдужі до всього: «Я не бачив, щоб хто розмовляв: і в ліжку, і на вулиці, статі, здається, не спілкувались між собою» [150, с. 155; 199, р. 224]. «Сумно дивитись на людей, які лягають спати, бо добре видно, що їм до всього байдуже, що все навколо них діється без їхньої волі і вони навіть не намагаються збагнути, чому це так. Їм однаково... це зачерствілі душі, байдуже, американці вони чи ні. Їх ніколи не мучило сумління» [150, с. 155; 199, р. 224]. Людські серця та душі зачерствіли, їх змеханізовано. Селіна хвилює цей невпинний процес загрубіння сердець, притаманний міському життю. Люди у великому місті стають, наче тварини, навіть любов у них перетворюється на чисто фізичний та буденний акт. «Люди скидались на великих покірних тварин, добре при звичаєних нудитись» [150, с. 155; 199, р. 224]. Відчуття покірності й приреченості зробило людей гвинтиками однієї величезної машини під назвою «мегаполіс».

Л.-Ф. Селін дуже експресивно описує завод, на який пішов працювати Фердінан. Він жахає гуркотом, масштабами, але основне – це люди, котрі стали роботами. Вони керуються наказами, при звичаєні не думати, а лише виконувати механічні рухи, як потрібно. Люди з уявою та розумом на заводі не потрібні. Фердінану радять ніколи не виявляти свій розум, оскільки за нього вже думають механізми. Така цивілізація дуже лякає Фердінана, бо нагадує війну: «Це катастрофа – безмежна сталева коробка і ми, що крутимосся у ній із машинами та землею. Всі вкупі! <...> Люди хиляться перед гуркотом так само, як схиляються перед війною. Покірно йдуть до машин, маючи лише кілька думок, які ще маячать за твердинею лоба. Це вже кінець» [150, с. 173–174; 199, р. 254–255]. Він не бачить майбутнього з таким устроєм життя. Люди, котрі не думають, а лише виконують рухи, не живі, а залізні.

Як і в Африці, в Америці всюди процвітають торгівля та комерція, Селін називає її «сифілісом світу, що всюди розхоплює отруйну

гниль рекламних обіцянок» [150, с. 158; 199, р. 230]. Це викликає в нього огиду й відчуття гнилі. Нью-Йорк – огидний поганенький ярмарок, у якому кожен прагне надурити іншого та будь-якою ціною досягти успіху.

Коли головного героя мучать страхи, розпач, гнів, його роздирає внутрішній крик, що прагне вирватися на волю. Фердінан, спостерігаючи за огидним життям людей великого мегаполіса, пробував кричати згори свого високого поверху. Нагорі, вночі, нічим не ризикуючи, певний, що його ніхто не почує, волав на все горло. «Ті люди і вдень, і вночі відпихають життя від себе. Вони ніколи його не бачили, життя тікає від них. Галасуючи самі, вони вже нічого не чують. Але їм начхати на те. І що більше місто, що вище знялися його поверхи, то безмірніша їхня байдужість» [150, с. 162; 199, р. 236]. Крик Бардамю не справив ніякого враження. Поспішаючи за ритмом життя великого міста, люди втрачають себе, стають байдужими до всього, наче запрограмовані механізми. Тут добре виражена експресіоністська психологія, «<...> типові тенденції для експресивного мовлення: – на фонетичному рівні збудження мовця виявляється у підкреслено голосному або здушеному, притишеному мовлені, крику, затинанні, на що вказують слова автора в тексті» [40, с. 169].

У цій частині роману простежено експресіоністське гасло розпачу та безсилля. Ніде брати сили для повсякденної метушні, для здійснення задумів, які все одно закінчуються нічим. Усе робиться лише для того, щоб пересвідчитись у неминучості долі: «<...> кожного вечора ти скочуєшся під мури, повнячись страху перед завтрашнім днем, щораз непевнішим і гидкішим <...> Набратись духу – ось що треба, аби завтра знайти роботу, а тим часом поринути в сонне небуття. Не думайте, ніби легко заснути, коли сумніваєшся в усьому, коли навколо так багато страху» [150, с. 156; 199, р. 225]. Знову відчувається страх: страх перед війною перетворився на страх перед завтрашнім непевним днем. Герой каже, що вже давно наклав би на себе руки, але ніколи не мав на це сили. Отож вихід один: щоб вижити у цьому страшному світі, потрібно просто працювати, заробляти на шматок хліба, якимось існувати до того моменту, коли настане смерть. Лише в смерті справжня істина цього світу.

Є, щоправда, один вихід, спосіб утечі від гнітючої реальності – це мрії. «Треба нахапатись мрій, аби мати силу для життя, <...> мати силу ще кілька днів терпіти жорстокість людей і світу. <...> Людині досить інтенсивного внутрішнього життя, щоб розтопити кригу <...>» [150, с. 157; 199, р. 226]. Коли мрієш, ніби відходиш від цього жорстокого світу, поринаєш в інший світ, більш вільний і яскравий, там немає страху, і це дає силу жити далі.

Незважаючи на віднайдені шляхи для порятунку, які виправдовували його існування, Фердінан все одно боявся опинитися на краю прірви. Життя все одно огидне. Він здавався собі нікчемним, інколи було відчуття, що він уже не існує. Фердінан ненавидить усіх щасливих і заможних людей, радить їх приспати, а тоді навіки позбутися щасливців та їхнього щастя: «Назавтра вже ніхто не торочитиме про своє щастя, кожен матиме волю бути нещасливим так, як йому заманеться: хіба тільки “добрі” нещасливі?» [150, с. 164; 199, р. 240]. Таке філософське питання ставить Бардамю. Добрі люди нещасні, а отже, злі щасливі?

«Важливими рисами експресіонізму є і його інтелектуальність, намагання філософськи осягнути дійсність – те, чого прагли мистецтво і література доби модернізму. Слід зауважити, що представники саме цієї течії з особливим болем і пристрастю зобразили тотальне відчуження людини самотньої і розгубленої, яка робить відчайдушні спроби вирватися з павутиння незрозумілих їй законів існування, можна б сказати, кафкіанські спроби» [179, с. 20].

В Америці Фердінан знову зустрів Робінзона, який наштовхнув на думку повертатися до Франції, оскільки війна скінчилась, уже не потрібно було від неї втікати. Закінчивши навчання на медичному факультеті, Фердінан отримав диплом лікаря й розпочав лікарську практику в передмісті Парижа. У цій частині роману знову переважають експресивні описи міста. Це бідні райони Парижа та його передмість: «Жалюгідні будинки чорним гноєм туляться до землі. Комини, малі і високі, здалеку скидаються на тички, що стирчать із намулу на морському узбережжі. А в тих будинках – ми» [150, с. 183; 199, р. 270]. Натуралістично описано життя бідних людей: «В кінці

трамвайного маршруту – липкий бруднющий міст, що проліг над Сеною, величезною стічною канавою, де плаває геть усе <...> Місто намагається сховати якомога більше брудноногих юрмищ у своїх електричних стічних канавах» [150, с. 183–184; 199, р. 270–271]. Тут місто постає старим, напівзруйнованим, наполовину спаленим, із запахом минулих війн та революцій.

Упродовж усього роману дає про себе знати ненависть оповідача до багатіїв. Їхній розкішний квартал Фердінан порівнює зі шматком торта, лише цю частину міста він вважає гарною, «все решта – тільки страждання і бруд» [150, с. 65; 199, р. 81]. Селін саркастично називає багатів добрягами та щирими патріотами Франції, які щовечора засинають над своїми мільйонами, заробленими, завдяки війні. Соціальна нерівність для Селіна – це люди, немов будинки, які ніколи не зближаться, одним можна все, а іншим – нічого. «Тим-то й прагнуть стати багатим – щоб мати забуття» [150, с. 249; 199, р. 236]. Багатим легко знайти розвагу, досить подивитися на себе в дзеркало: «чим можна милуватись у світі, нема милішого над багатіїв» [150, с. 249; 199, р. 382].

Фердінан живе дуже бідно, він ледве зводить кінці з кінцями, на всьому заощаджує, живе на позичках. У нього майже немає пацієнтів, бо люди в його кварталі дуже бідні й недовірливі, а ще він ніколи не вимагає грошей за свої послуги й цим користуються. Його навіть, як сказала одна жінка, не дуже поважають, ще й глузують із нього, оскільки він не бере грошей.

Простежуємо метаморфозу: боягуз, котрий ховався від війни, став доброю та співчутливою людиною. Але це перетворення потрібне не для того, щоб показати якусь еволюцію героя чи його ускладнену психологію, як це робили реалісти. Добрий Бардамю постійно страждає від нестачі грошей, перебуває на межі виснаження. Добра людина не може існувати у світі, де всі цинічні й корисливі. Бардамю ніби зумисне став гуманістом, аби ще раз пересвідчитися: світ тотально огидний. Людина лише постійно страждає: «Страждання – немов бридка жінка, з якою тобі судилося побратись. Може, краще бодай трохи її полюбити, ніж оженитись і гризтись з нею до скону? Вбити ж

її не можна» [150, с. 257; 199, р. 392]. Страждання наповнює все людське життя, із ним просто треба навчитися жити в певній гармонії. Іншого шляху немає.

Практикуючи лікарем, Бердамю помічає багато ницості, опускається на самісіньке соціальне дно, бачить гнилизну людського єства. Навколо нього все гидке: люди, будівлі, природа: «Здебільшого наш двір становив якусь безформну гидоту, надто влітку, повнився гарчанням погроз, відлунням ударів, падінь, невиразних прокльонів» [150, с. 204; 199, р. 195]. Ось ще одне типово експресіоністське бачення світу та людини: «<...> людина – велетенський зажерливий хробак <...> Ми тільки міхури з гарячими, напівзогнелими тельбухами, і через те в нас завжди негаразд із почуттями. Бути закоханим – дурниця, куди важче – берегтися від розпаду <...> Ось чому ми набагато нещадніші за лайно <...> Наше тіло, складене зі звичайних метушливих молекул, щомиті обурено повстає проти жорстокого фарсу – потреби існувати <...> наші найлютіші тортури: бути збіговиськом атомів, напханих у нашу шкіру й підперезаних пихою» [150, с. 251–252; 199, р. 382–383]. Ці описи асоціюються з картинами німецьких експресіоністів, що саме так анатомічно змальовували страждання людей, їх смерть, агонію та розпач.

Фердінан постійно намагається зрозуміти світ і людей. Спостерігаючи за ними, обмірковуючи їхню поведінку, доходить висновку, що люди, мов ті черви, пхаючись, лізуть звідусіль, прагнучи насолоди: «Всюди, яка мерзота! І байдуже, Наполеон ти чи ні! Одурений, а чи просто так! Головне – насолода!» [150, с. 262; 199, р. 395]. Ледве за людиною зачиняються двері її квартири, вона одразу засмерджується та загниває: «Якщо люди гниють, це добре <...> Гнилля тільки в кімнаті – смердить і прикрашається водночас» [150, с. 264; 199, р. 398]. Фердінан бачить у кожній сім'ї лише ілюзію сім'ї, насправді ж усе гниле, тільки не кожен виносить сміття на публіку, краще вдавати ідилію. Чоловіки створюють сім'ю задля власного самоствердження, щоб бачити себе поважним членом родини. «Сила і щастя батька, зрештою, в тому й полягають, що він володіє родиною, має свою хатню поезію, але не придивляється до неї» [150, с. 265; 199, р. 399].

Фердінан розчарований у родині, а отже, і в коханні, тому й не створює власної. Звучить різка оцінка кохання: «Адже кохання – це і є нужда, і воно, падлюче, завжди розквітає брехнею в нас на вустах – оце й усе» [150, с. 269; 199, р. 403].

У житті Фердінана знову з'являється Робінзон, який своєю появою віщує нові страждання. Розуміючи це, Бардамю всіляко уникає Робінзона, але той його переслідує, напрошується стати пацієнтом. Кислоти роз'їли йому шлунок та легені, він постійно кашляє та випльовує чорне харкотиння. Робінзон просить допомоги, оскільки відчуває, що може померти. Людина, яка тривалий час була прикладом для Фердінана, перетворюється на тягар.

Унаслідок невдалого злочину Робінзон утратив зір, а Фердінан змушений його лікувати та ще й приховувати від поліції. Доглядаючи за понівеченим Робінзоном, Фердінан уперше дізнався про його дитинство й молодість. Між ними почала зароджуватися справжня дружба, вони виявилися дуже схожими: шукачі кращої долі, обидва добре нею биті та самотні. Лише, на відміну від Робінзона, Фердінан чесно заробляв на свій шматок хліба, а той шукав легких грошей, тому й виявився нікчемнішим і жалюгіднішим, не вартим жодного наслідування: «Він теж дійшов до самого краю. Йому вже нічого не можна було сказати. Як доходиш краю того, що може з тобою статися, настає мить, коли виявляєшся цілковито самотнім. Ти прийшов на край світу» [150, с. 245; 199, р. 232]. Тепер вони багато спілкувалися. Своїми спогадами здебільшого ділився Робінзон. Він ухопився за Фердінана, як за соломинку, оскільки це була єдина людина у світі, котра дбала про нього й уміла його вислухати.

Згодом постійні злидні, борги, нестача грошей штовхають Бардамю на вчинок, який він називає подорожжю, що веде до край ночі. Отримавши внаслідок шахрайської оборудки гроші, Бардамю залишає лікарську практику та подається в актори. Йому настільки набридло бігати містом, заробляючи на прожиття, що гра на сцені в ролі паші без слів видається йому чудовою нагодою відпочити, заробити грошей, побути серед чудових англійських танцівниць і порозважатись із ними.

Але земля для нього порожня та мертва: «Нема нічого, крім хробачні, що нас точить, хробачні на гидкому велетенському трупі, хробачні, що весь час пожирає його нутрощі й живиться трутизною <...>. З нами нічого не вдієш. Ми гнилі від народження, авжеж!» [150, с. 279; 199, р. 415].

Саркастично описано зустріч Мадлон (наречена Робінзона) із Фердінаном. Знайомі кілька хвилин, Мадлон з Бардамю зайнялися коханням у печері з мощами двадцяти шести великих та малих мерців. Іронічно описано роботу бабці Анруй у печері, її ставлення до мерців, як до живих. Наприклад, вона змушувала їх працювати, плескала їх по черевах і грудях, торкала пальцями їхні очі та язика. Казала, що вони зовсім не огидні, і дозволяла туристам їх посмикати. Використовувала у своєму лексиконі такі вислови, як «вдоволені мерці», «тендітні мерці» та інші. Селін не втомлюється показувати, як низьколюдина падає, аби заробити гроші.

Після смерті бабусі Анруй (зімітувавши нещасний випадок, Робінзон зіпхнув стару з вузьких східців печери) Фердінан повернувся до Парижа та почав знову працювати лікарем у дуже престижній психіатричній клініці. Його справи покращилися (зарплатня невелика, але добре харчування й житло). Бардамю закликав усіх стати божевільними, оскільки тепер це модно. Просив молодь реагувати на нову психіатрію, котра веде у прірву. Провіщав повний занепад, казав, що незабаром усі потраплять у світ безумства. «<...> початком кінця геть в усьому стає брак міри! <...> І нехай увесь світ іде в небуття? <...> А проте ми не просто йдемо туди, а біжимо! <...> І чудовисько, Фердіане, пожере нас усіх, це ясно, це вже почалося! Чудовисько? Величезна голова, що мудрує як їй заманеться! Його війни і його трутизна звідусіль злітаються до нас! Ми вже серед потопу! Ні більш, ні менш! Ох, здається, всім набридло жити усвідомлено!» [150, с. 311; 199, р. 474] – знову експресіоністський крик у стилі Мунка жахає читача. Хоча вже немає війни, жити все одно страшно. Жахає сучасна наука, цивілізація, сучасна людина, світ. Під час війни люди втікали в божевільня, щоб урятуватися від смерті, але й після війни нічого не змінюється, потрібно втікати від жахливої дійсності.

Жахає майбутнє. «Раптова ущільненість довкілля – урбаністична фіксованість експресіонізму на великих метрополіях і просторово-часова революція породили страх непристосованої свідомості. Модерне прискорення викликало відчуття «вислизання землі з-під ніг», як через запаморочливе захоплення, так і через запаморочливий страх втратити відчуття реальності, цілісну картину світу» [42, с. 81].

Фердінан став асистентом лікаря Баритона, а згодом очолив клініку. Цікава гра долі – колишній пацієнт божевільні очолює лікарню.

Ревнива Мадлон застрелила Робінзона з револьвера, а сама втекла. Так завершалися пригода Робінзона, та, що називається життям, пригода, яка призвела смерті. Роман закінчується смертю Робінзона. Нікчемне життя, нікчемний фінал.

Крутієські пригоди набувають екзистенційного трагізму. Роман Л.-Ф. Селіна виявляє філософську глибину й стає своєрідною відповіддю на всі попередні ілюзії, які виношувала культура стосовно людини. «Тема нової людини і тема кризи “я” недостатньо розведені в часі, щоб між ними можна було простежити зв’язок наступництва. Це радше дві форми експресіоністичного обходження з однією проблемою: ідентичності людини. Частина експресіоністів прагла художнього осмислення кризи ідентичності, інша частина моделювала нову ідентичність людини або ж ідентичність нової людини. Перша форма з’явилася раніше, друга пізніше <...> Одна провіщала і накликала катастрофу <...> інша випереджала і супроводжувала спроби реалізації проектів нового суспільства / нової людини», – писав Т. Гаврилів [43, с. 135].

Отже, у романі простежено тотальний негативізм у зображенні подій війни та повоєнного часу; наголошено на абсурдності світу й людського буття; звучить інтонація крику, експресіоністський мотив самотності та приреченості людини. Тотальний гіперболізований негативізм у ставленні до світу й людини – змістова парадигма роману «Подорож на край ночі». Якщо в першій частині антивоєнний пафос домінує, то в наступних більш увиразнюється анти-цивілізаційна настанова. Цей зміст не можна розглядати в межах реалізму/натуралізму, хоча біографізм і навіть документальна основа твору, численні

натуралістичні описи можуть нашо́вхнути на таке сприйняття. Але різниця полягає в повному й однозначному несприйнятті соціуму. У Л.-Ф. Селіна немає жодних ілюзій щодо того, що світ можна перебудувати, влаштувати інакше, жодної віри в людину, він ніколи не розглядає її як жертву обставин. Світогляд Л.-Ф. Селіна можна було б назвати цинічним, якби не біль і страждання, які супроводжують життя його героя. Крізь них виражено біль, гнів, страх і зневіру самого автора. Тому в змістовому аспекті це, передусім суб'єктивне самовираження, дуже експресивне й болісне.

2.4. Поетика роману «Подорож на край ночі»

Як стверджують французькі критики, роман Л.-Ф. Селіна — послання, створене виключно задля стилю. «Подорож на край ночі» — це підсумок різних випробувань, який виражається в стилі своєю схожістю на крик, інколи непристойний, а інколи такий, що потрясає. Він виражає глибоке співчуття до слабких людей та жертв соціального життя. Ця чуттєвість майже болісна, містить інтонації повстання й відчаю» [218, р. 498]. «Складносурядність, фрагментарність, любов до відкритих і відкидання закритих структур, децентроване автономне життя окремих частин на противагу до надбудованого смислового центру стали основними рисами експресіоністичного стилю» [9, с. 13]: усі ці, неодноразово зафіксовані дослідниками, риси експресіонізму знаходимо в романі Л.-Ф. Селіна.

Розглядаючи творчість Л.-Ф. Селіна, французька критика відзначає, що в тридцяті роки із появою Л.-Ф. Селіна французький роман знайшов найбільш вибухову форму свого оновлення. «Подорож на край ночі» вони характеризують як романтичний та автобіографічний твір із похмурим баченням автора, який дуже близький до натуралізму, а «новизна стосується перш за всемогутнього коефіцієнта епічної деформації та водночас бурлеску, що накладається на цю матерію. Найбільше це стосується розмовної мови, котра проникає без концепцій: з арго, некоректністю, грубістю, із примітивним і незв'язним синтаксисом, із типовим пихтінням “маленької музики”, у якій Л.-Ф. Селін був дуже чуттєвий та для якої він створив дуже

свідомий вербальний потік прокльонів. Із їхньою допомогою він виплескував свій бунт проти абсурдного, нестерпного життя, сповненого різних випадковостей. Л.-Ф. Селін змушує читача повірити в популістську літературу, побачити політику (де анархізм повертає в бік божевільного антисемітизму) [194, р. 109]. На думку французької критики, творчість Л.-Ф. Селіна – це справжнє екзистенційне повстання.

Як зауважила О. Гаврилів, «мовленнєві акти, за допомогою яких мовець звільняється від своїх емоцій, називаються експресивними мовленнєвими актами. До агресивних мовленнєвих актів я зараховую відповідно мовленнєві акти, які служать для звільнення від негативних емоцій: “лайка”, “прокльон-вигук”, “прокльон-побажання”, “погроза” та “брутальний наказ”» [40, с. 167]. Роман Л.-Ф. Селіна – це справді суцільна лайка на адресу світу загалом і кожного його окремого елемента зокрема, генеральне звільнення негативних емоцій. Утім, навряд чи воно принесло авторові суттєве покращення стану.

Особливостями поетики експресіонізму в романі Луї-Фердінана Селіна «Подорож на край ночі» й головним підмурівком численних засобів експресії стала тотальна незгода зі світом. Насамперед це виражається у викривленні / спотворенні реалій. Показати дійсність як потворну, абсурдну, жахливу та водночас не перейти межу достовірності – така мета відчувається в оповіді про події.

Як уже зазначено на початку розділу, дослідники вбачають жанровий прототип твору в крутіїському романі, романі-подорожі. Але при цьому власне пригодницько-мандрівний аспект у творі тотально відсутній. Сюжет хаотичних мандрів стає типовим експресіоністським прийомом фрагментації зображення, способом нагнітання негативу. Європа, Африка й Америка ніби об'єктивно дуже різні світи, а в Селіна однаково непривабливі, навіть огидні.

У романі численні приклади деформації та одночасно примітивізації натури, які використовуються всіма експресіоністами. У Л.-Ф. Селіна при цьому додається ще й відчутний натуралістичний елемент: «<...> тільки вершник був тепер безголовий, шия кінчалась отвором, де, мов варення в каструлі, булькала кров. Полковникові вирвало

живіт, його обличчя скривилося» [150, с. 26; 199, р. 16]. Ефект посилюється ще й через те, що Бардамю не шкодує полковника, а навпаки – критикує: сам винен, якби він сховався, а не хизувався своїм героїзмом, коли пролітали кулі, то був би тепер живий. Є в романі герої, спотворені фізично та морально, наприклад капітан Ортолан, у якого потрощені всі ребра від постійних травм на кінських перегонах, він ніколи не ходив, м'язи його ніг атрофувались і «<...> він пересувався нервовим вистрибом, мов на дибах. Загорнувшись у широчезний плащ, скулившись під дощем, він скидався на круп бігового коня» [150, с. 36; 199, р. 33]. Людина схожа на бігового коня, бо вона, як дресирована тварина, живе та діє згідно з наказом, не розуміючи, куди й навіщо вона біжить, уже скалічена, а все ж біжить і виконує безглузді накази вбивати: «Всюди багнюка і страх, а нас катують і дурять орди мерзенних безумців, спроможні тільки вбивати й ставати жертвами, не розуміючи чому й навіщо» [150, с. 37; 199, р. 34]. Тут порушено питання свободи, людина не вільна робити те, що вона бажає, її перетворили на бездумного робота-вбивцю та виконавця. Брехливими закликами й гаслами людей заманювали в пастку, із якої вороття вже немає. Войовничими закликами з людей робили фанатиків. Солдати нібито героїчно йшли на смерть, а насправді їх бездумно вбивали. Експресіоністи наголошували на брехні, яка оточує людей, закликали почути голос розуму, інстинкт самозахисту, зупинитися та не вмирати дарма.

«Прагнення відкрити зворотній бік предмету, знайти красу у потворному, приховані безодні за гладенькою поверхнею благополуччя – це вираження характерної для експресіонізму потреби руйнувати загальноприйняті норми» [159, с. 114].

Л.-Ф. Селін чисто експресіоністською манерою описує зовнішність людей, надто часто порівнюючи їх із тваринами. Наприклад, старих мешканців притулку порівнює зі щурами: «Їхні пергаментні обличчя прилипали до вікон нашої їдальні. З очей текли слиз і гній, а самі вони скидались на старих пожадливих щурів» [150, с. 76; 199, р. 98]. Дрібний рабовласник порівнюється з кротом: його очі були пошкоджені від постійного перебування на палючому сонці, наймен-

ший промінчик їх випікав: «<...> його очі на масному обличчі боялися усякого світла, <...> немовби висохли й попеклись <...> Він скидався на великого коростявого крота» [150, с. 109; 199, р. 152]. Директор компанії у Фор-Гіно порівнюється з кабаном, якому вже підраховали, скільки місяців залишилося жити, оскільки він хворий-сифілітик і на нього згубно впливають тропіки, отож він недовго проживе в таких умовах, незабаром помре, а центральній бухгалтерії не потрібно буде виплачувати зароблені ним гроші. Старого та побитого негра оповідач порівнює з переляканою твариною й собакою: «<...> налиті кров'ю очі – очі старої нажаханої тварини, яку досі ніколи не били» [150, с. 123; 199, р. 174]. Тубілець розраховував на справедливий суд, який має звершити лейтенант, а натомість був наказ побити його самого, щоб більше не ходив і не шукав справедливості. Над нещасним та беззахисним старим жахливо знущаються, по-звірячому та по-садистськи б'ють, «<...> здавалось, ніби задля втіхи мучать велетенську таксу, яка от-от має ощенитися» [150, с. 123; 199, р. 174]. Лейтенанта дратувала необхідність думати й відповідати на запитання тубільців, простіше було влаштовувати екзекуції та цим віднаджувати людей від судочинства.

Твір багатий на іронію й самоіронію, але визначає стиль роману сарказм. Бардамю часто мріє про перебування у в'язниці із Сен-Жерменського передмістя, якої в дитинстві дуже боявся. Швидко настало розчарування у війні – і він ладен краще сидіти у в'язниці, ніж бути на фронті, бо з в'язниці виходять живими, а з війни – ні. Бардамю дивується, які разючі зміни відбулись у його свідомості, але пояснює це тим, що раніше він не знав людей, а тепер вже знає та ніколи їм не повірить, бо боятися потрібно лише людей і більше нікого.

Насичуючи роман саркастичною іронією, автор привертає увагу до безумства під назвою «війна», допомагає читачеві збагнути абсурд того, що відбувається: «<...> вслід мені летіли веселі кулі, заповзявшись убити мене серед тієї самотності. Навіщо? <...>» [150, с. 27; 199, р. 18]. Щочора, як тільки стемніє, генерал посилав солдатів у розвідку: Бардамю це іронічно називає систематичним походом на пошуки смерті й край світу.

Можна навести приклад, як оповідач висміює абсурдний, фальшивий, сміхотворний героїзм дівчини Лоли, котра приїхала з Америки, щоб допомогти врятувати Францію. Вона влаштувалася працювати сестрою-жалібницею, їй було доручено нагляд за пиріжками з яблуками, котрі випікали для паризьких шпиталів. Лолині обов'язки полягали в тому, щоб кожен ранок куштувати свіжоспечені пиріжки. Дівчина погладшала й гірко плакала та страждала з цього приводу. Страх ще більше погладшати не давав їй утішатись їжею: «Лола гинула. Невдовзі вона так само боялась пиріжків, як я снарядів» [150, с. 49; 199, р. 55]. Оповідач кпинить із героїзму Лоли та її ніби щирого поривання допомогти, яке, урешті-решт звелось до поїдання пиріжків. Л.-Ф. Селін урівнює нібито дуже різні страхи чи фобії: у Бардамю – страх перед війною й смертю, у Лоли – страх погладшати.

Під тиском інстинкту Бардамю без жодних докорів сумління спершу робить спроби здатися в полон, а коли це не вдається – видає себе за божевільного. Але чи справді він удає божевільного? Можливо, хлопець справді збожеволів від страху або це була якась примарна маячня, а може – заклик зупинити війну? Він постійно кричав про небезпеку, про несамовитий обстріл, попереджав людей про біду, що наближається: «<...> а тепер стріляють по мені, – стріляли вчора і стрілятимуть завтра <...> – Утікайте! Зараз почнуть стріляти! Вас уб'ють! Уб'ють нас усіх!» [150, с. 55; 199, р. 43]. Це здавлений крик-попередження експресіоніста про небезпеку, відчайдушний крик із закритим ротом, попередження про загибель людства, якщо воно не схаменеться й не зупинить війни. Його образ у цьому уривку роману можна порівняти з картиною Мунка: божевільні очі наповнені страхом, викривлений судомою великий беззубий рот, zdeформована постать чи то привида, чи то інопланетянина: «Найкраще, що можна вчинити в цьому світі, – це вийти з нього, хіба не так? Байдуже, божевільним чи ні, зі страхом чи без, – головне вийти» [150 с. 56; 199, р. 65]. Божевільне волення Бардамю про небезпеку, яке він влаштовує в мирній кав'ярні та готелі, заклики про втечу звідти, поки всі цілі, наводять на думку про Ніцше, котрий також

кидав виклик суспільству, вступав з ним у нерівний бій. У Ніцше основним конфліктом зі світом і причиною його божевілля, можливо, стало його невизнання. Фердінан теж своїми закликами кидає виклик суспільству, попереджаючи про його загибель, просячи зупинити непотрібні вбивства. Саме його інстинкт самозахисту призводить до цього бунту. Але, не витримуючи тиску загалу, він ховається за маскою божевілля.

«Тотальний критицизм Ніцше, насичений палкими почуттями, послужив поштовхом для стильових пошуків багатьох митців. Похмура, імпульсивна, екзальтована інтонація Ніцше відчувається не лише у творах експресіоністів початку століття, вона розійшлася по своїй поверхні літературного процесу. Глобалізація проблем до масштабів людства, відчуття кризовості нової епохи, ревізія засад християнської моралі та етики, схематизація особистості, зведення її до емоційно-вольового центру – ось риси, спільні для творів Ніцше та експресіоністів» [110, с. 60]. Можливо, на Л.-Ф. Селіна теж вплинув експресивний стиль Ніцше, але тоді цей вплив міг бути опосередкований: він уже засвоївся й широко розійшовся по всіх європейських літературах. Власне, стиль Ніцше у 1920–1930-ті рр. – це вже і є стиль експресіонізму.

Згодом Фердінан перебуває в різних шпиталях, удаю інсценує душевну хворобу й так уникає смерті на війні. Але він виніс урок від перебування на фронті, зробив висновок, що світ – це клубок убивств. Не обов'язково війна: людство винайде також інші способи вбивати. Так створений світ. Людей навчили на війні вбивати один одного, не знаючи причини цих убивств. Не дарма Фрідріх Ніцше у своїй праці «Так казав Заратустра» писав: «Так, для багатьох була винайдена війна, але вона прославляє сама себе, як життя <...> називаю я державою <...> , де повільне самогубство усіх – називається життям» [125, с. 44].

Фердінан як справжній експресіоніст відкидає та заперечує не лише війну, а й усе, пов'язане з нею, не боїться при цьому протистояти цілому світові: «Я заперечую війну не задля себе. Я просто відкидаю її геть разом з усіма людьми, що беруть у ній участь, я не

хочу мати нічого спільного ні з ними, ні з нею. Навіть якщо їх буде дев'яносто п'ять мільйонів, а я сам, то помиляються все-таки вони, а я, Лоло, маю слухність, бо тільки я один знаю, чого хочу: я більше не хочу гинути» [150, с. 59; 199, р. 70]. Герой відгороджується від усього світу, нехай за маскою божевільня, але він упевнений у своїй правоті, упевнений у бажанні жити будь-що, а не згоріти у всесвітньому вогнищі війни. Своїми експресивними закликами Л.-Ф. Селін дуже схожий на Барбюса: будь-якою ціною зупинити війни та показати безглуздість того, що відбувається під час війн, адже найголовніше – це людське життя. На твердження Лоли, що лише боягузи та божевільні відмовляються воювати, Фердінан відповідає, що тоді хай краще живуть і виживуть самі тільки боягузи й божевільні, адже лише вони мають здоровий глузд, а «недоумки загинули нізащо! Абсолютно нізащо! Я це можу довести, докази вже готові. Важить тільки саме життя» [150, с. 59; 199, р. 70].

Фердінан узагалі не вірить у майбутнє. Однодумців хлопець знаходить у божевільні: це люди, які так само ховаються під маскою божевільня. Зневірливі речі пошепки проголошує капрал Преншар. Він не вірить у майбутнє своєї Батьківщини, яка запов'язалася приймати жертви своїх синів без докору сумління, приймає їхню смерть, як пожертву та поживу: «Батьківщина стала без міри поблажлива у виборі своїх мучеників. Фактично, вже немає чоловіків, негідних носити зброю, а надто – вмирати від неї» [150, с. 60; 199, р. 71]. Здивуванню його немає меж, коли навіть із нього роблять героя. Він уважав, що злочини його зганьбили, оскільки колись крадіжка призводила до громадського осуду, кари й ганьби, а тепер на крадіжку консервів заплющують очі, і його знову відправляють на фронт: «Куди ж ми котимось? <...> Досі в нашій країні дрібні злодії мали певні переваги – їх позбавляли патріотичної честі носити зброю. Та завтра все зміниться, я, злодій, завтра знову займу своє місце в окопах <...> Такий наказ <...>» [150, с. 60–61; 199, р. 71–72]. Капрала вже не вважають схибленим, це рішення прийнято з огляду на честь його родини. Преншар вважає це блюзнірством, оскільки він тепер буде решетом для куль, а коли загине, то честь його сім'ї

неможливо буде відновити. Відчай, розпач, безвихідь, зневіра в майбутнє – усе це важким тягарем душить капрала. Чоловік експресивно вигукує: «Лягти гноєм у землю невідомого рільника – ось майбутнє справжнього солдата! <...> цей світ – величезна фабрика, де спроваджують на той світ!» [150, с. 61; 199, р. 72]. Державу та владу просто охоплює манія вбивства – і вона стає жахливим механізмом знищення людей, їх перетворюють на гарматне м'ясо. Вершальною сарказму в романі можна вважати інформацію, яка пронеслася всіма світськими салонами Парижа: божевільню тепер вважають справжнім осередком палкого патріотичного завзяття, «<...> вогнищем, де гартується любов до вітчизни» [150, с. 82; 199, р. 93]. Оскільки, на думку професора Бетомба, війна має сильний вплив на нервову систему, то людський дух може досягнути вершини одкровення, завдяки цьому психологи можуть проникнути в глибини психіки. Простіше кажучи, над людською психікою роблять дослід, солдати виступають у ролі піддослідних тварин, за їхньою психікою, скаліченою під час війни, спостерігають у божевільнях, а провідні вчені роблять відкриття й заробляють на цьому гроші. Ще раз звучить ідея роману, що людина повністю знецінена.

Преншар виголошує гасла, закликає широкі маси до освіти, доводить, що суспільству потрібні солдати-громадяни, які розумітимуться на політиці, голосуватимуть, читатимуть газети, лише тоді, свідомо зробивши свій власний вибір, воюватимуть, та й то найманцями за гроші. «А тих, хто не хоче ні різати, ні стріляти, смердючих пацифістів, – схопити й четвертувати! Вбивати тридцятьма різними способами – найефективнішими! Щоб навчились жити <...> . Нехай їх легіонами посилають на смерть, <...> і тільки на те, щоб батьківщина стала ще миліша <...>» [150, с. 62; 199, р. 73]. Сарказм перетворює мілітаристську риторичку на справжні палаючі експресіоністські гасла про несправедливість та абсурдність дійсності.

Сказане підтверджує думку Д. Наливайка, що твір не є написаним у традиціях реалістично-натуралістичного роману кінця XIX – початку XX ст.: «На відміну від реалістів та натуралістів, його автор, сказати б, не вірить у реальність реального чи, точніше, в його традиційний

онтологічний статус. У романі реальне перебуває на грані ірреального, яке досягається інтуїтивно, і раз у раз розчиняється в ньому» [118, с. 13].

Потрібно наголосити, що роман Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі» містить виразні експресіоністські риси, особливо в першій частині, де яскраво виражено антивоєнний зміст, тут він органічно вписується в контекст західної повоєнної літератури про Першу світову війну, пов'язану з творчістю письменників «утраченого покоління». Ця частина частково лягає на концепцію «поетики вогню» та збігається з експресіонізмом. Але цей роман суттєво виділяється поміж інших творів про війну, у тому числі й за стилем. Друга частина характеризується антиколоніальною тематикою, у ній можна простежити багато марень, де ірреальне переплетене з реальністю. Головний герой довго перебуває в стані сну й марень (він хворіє на морську хворобу під час переїзду на кораблі, а також на пропасницю). Природне, неусвідомлене життя аборигенів, химерне, подвоєне, існує одночасно у двох вимірах. Це наближає стиль до сюрреалізму. Знову увиразнюється експресіонізм, коли головний герой потрапляє у велике місто. Там простежено тему самотньої людини у великому місті, конфлікт природного й технічного.

Третя та четверта частини мають соціально-побутову й психологічну тематику, але при цьому на першому плані – екзистенційна проблематика, абсурдність світу та людського буття, також присутній у кінці роману стильовий прийом «потік свідомості», де зображено внутрішній світ героя, який постійно переплітається з його снами, видіннями, із химерним світом образів на межі божевілля: «Тож я зупинявся на небезпечному краї божевілля, на його, так би мовити, узліссі <...>» [150, с. 312; 199, р. 475]. Упродовж усього твору простежено тотальне неприйняття людської екзистенції: «Аж раптом усе перевернулося! Мене мов корчі схопили, все пішло шкереберть. Людські обличчя перекошувались. Люди стали терпкі, наче кислоти, й ще лихіші, ніж доти. Видершись, безперечно, надто високо, нерозважливо високо по шкалі здоров'я, я раптом упав перед дзеркалом, із пекучим жалем спостерігши, що старію» [150, с. 313; 199, р. 476]. Ніцшевську надлюдину Селін замінює на підлюдину: «Жах полягає в

тому, що за дрібний загальний ідеал, за надлюдину, з ранку до вечора видає себе кульгава й нікчемна підлюдина» [150, с. 306; 199, р. 470]. «Експресіоністський проект оновлення людини ввібрав античну ідею катарсису, соціальні, апокаліптичні й універсалістські візії християнства, а також просвітницьку концепцію, яка саме перебувала в глибокій кризі і з якою експресіонізм вів полеміку» [43, с. 133].

Роман Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі» сповнений абсурдом, здавленим криком, мотивом приреченості людства, безперспективністю буття, розчаруванням, розпачем та безсиллям, болем, вогнем, смертю. Усе це вказує, що роман містить виразні ознаки експресіонізму. Особливостями поетики експресіонізму в романі Луї-Фердінана Селіна «Подорож на край ночі» стали загострена емоційність, фрагментарність сюжетобудови, іронія, самоіронія, гротеск, сарказм, абсурдні й огидно-натуралістичні картини; інтонація крику знаходить буквальне втілення; опис зовнішності людей через порівняння з тваринами особливо негативізує зображення; образ міста як величезного мегаполіса, що знищує своєю механізованістю людину, постає присудом цивілізації.

У романі з натуралістичними та реалістичними сценами переплітаються екзистенційні, експресіоністські, сюрреалістичні, психологічні, соціально-побутові мотиви, які співіснують і взаємодоповнюють один одного, створюючи складний філософський текст, у якому емоції, гасла, події, характери персонажів ілюструють думку, що життя – це подорож, що веде на край світу, від народження до смерті. Воно жахливе, безтямно жорстоке й безцільне.

Роман Л.-Ф. Селіна – це рідкісний приклад поетики холодного вогню, де вогонь виступає виключно в реєстрі демонічної образності. Зображень вогню в цілому не так багато, навіть у першій частині. Але людське життя тут показане як справжнє пекло. Виникає асоціація з образом дев'ятого кола пекла з поеми «Божественна комедія» Данте: найбільші злочинці світу розміщені в льодяному озері, закуті по шию в кригу. Негативізм роману доходить краю, за яким починається холод не вогню, а порожнечі. Холодне пекло повної безнадії набагато страшніше, ніж гаряче пекло війни.

Висновки до 2 розділу

Дослідження стилю романів А. Барбюса «Вогонь» і Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі» стосовно подій Першої світової війни, показує, що у французькій літературі так само, як і в інших літературах Європи, саме війна стала найбільш дієвою спонукою до творчості в експресіоністському стилі. Авторами найбільш переконливих творів стають учасники війни. А. Барбюс писав свій роман по гарячих слідах війни, а Л.-Ф. Селін – через значний відтин часу, але їхні описи подій переважно збігаються. І справа не в об'єктивізмі й прагненні показати правду, а в ненависті до війни, яку її учасники та підневільні воїни пронесли крізь життя. Саме війна спонукає шукати стилістику крику: потрібно прокричати про настання апокаліпсису, глобальних катастроф, треба виразити божевілля світу, незгоду зі страшним світоустроєм.

Твір А. Барбюса тісніше прив'язаний до листів із передової, сповнений ліризмом і патетикою. Роман «Вогонь» – це експресивний репортаж із поля бою. Фрагментарність та новелізм твору дають можливість посилювати емоційний складник зображення, спотворене мовлення відбиває стилістику крику людини, яка божеволіє від болю, страху, відчаю й підневільності. Образ вогню, логічно прив'язаний до подій війни, набуває в романі амбівалентного архетипного значення. Вогонь усе нищить і спалює, його кривава заграва зливається з кольором пролитої крові. Водночас це сонце, світло, вогнище, яке зігріває. В описах вогню відбувається акцентація міфічних алюзій та образів, актуалізується первісний аспект поклоніння вогню як обожненій стихії. Саме образ вогню робить фрагментарний твір цілісним, посилює всі аспекти експресіоністської стилістики на рівні засобів. Потрібно зазначити, що в романі «Вогонь» вжито дуже широку палітру засобів експресіоністського стилю, цей твір можна розглядати як його яскравий зразок.

Написаний пізніше роман «Подорож на край ночі» не такий ліричний та емоційний, як роман «Вогонь»; у ньому більш відчутне епічне начало, ракурс панорамного бачення подій, який подовжує зображення й не завершується кінцем війни. Повоєнний світ постає не менш страшним, ніж воєнний.

Л.-Ф. Селін активно застосовує інтонацію крику, так само, як у А. Барбюса, крик пов'язаний із божевільням. Але в А. Барбюса божевільня є емоційним: божевільні люди на передовій, кричать від болю й божевільніють. Божевільня в Л.-Ф. Селіна раціональне, воно починається від свідомого засудження світу як totally нераціонального. Світ божевільний, отож і людина має право прикидатися божевільною. Водночас крик Л.-Ф. Селіна часто переходить у лайку, брутальність та цинізм. Обидва твори переповнені натуралістичними сценами, які посилюють викривальний пафос творів. Але в Л.-Ф. Селіна це викриття загострено сатиричне, тому палітра засобів часто змінюється, адже письменник засуджує і світ, і людину, у нього нема окремих винуватців, як у А. Барбюса, – винні всі.

Аналіз стилістики двох творів дає підставу стверджувати, що експресіоністський стиль синонімічний «поетиці вогню». Підпорядкування експресіоністському світогляду акцентує апокаліптичні моменти сприйняття, вогненна символіка стає домінантною й поступово позначається на інших засобах зображення.

РОЗДІЛ 3

ТИПОЛОГІЯ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

3.1. «Вогонь» А. Барбюса, «Червоний сміх» Л. Андреєва, «Поза межами болю» О. Турянського (типологія засобів)

Усі великі стилі, народжені епохами в історії культури, мають міжнаціональний характер, проявляють найглибші тенденції в розвитку культури. Експресіоністський стиль – загальноєвропейське явище, на думку усіх дослідників експресіонізму. Вивчення стилю, який виходить за межі національної літератури, – складне завдання, навіть проблема, якщо йдеться про типологію. «Імовірно, розв’язувати по-справжньому цю проблему можна лише послідовною конкретно-історичною інтерпретацією літературного стилю, підкріпленою до того ж, жанровим підходом до проблематики. Такий метод дає змогу тлумачити літературний стиль і жанр у їх більш широкій суспільно-ідеологічній зумовленості й водночас передбачає системне розуміння літературного явища», – зазначав із цього приводу відомий словацький компаративіст Д. Дюришин [55]. На нашу думку, сучасна архетипна критика та міфокритика уможливлюють вихід на типологічний складник стилю, адже переважно словник міфів і символів у всіх європейських літературах спільний, оскільки вони мають один антично-християнський витік. Про міфи як стійкі мотиви літератури пишуть усі сучасні компаративісти, пов’язуючи його також з архетипними образами. Зокрема, про це йдеться в роботах І. Зварича та А. Нямцу. Але зв’язок міфів й архетипів із літературним стилем, – проблема, що досліджена значно менше. Аби глибше розкрити образ-архетип Вогню, вийти на типологію експресіоністського стилю, потрібно порівняти різні твори про війну, написані сучасниками. Загалом про Першу світову війну створено цілу бібліотеку літератури. Але ми зупинили свій вибір на творах, котрі дослідники вважають зразково-експресіоністськими: це повість Л. Андреєва «Червоний сміх» і роман О. Турянського «Поза межами болю». Потрібно дослідити домінантний образ-архетип Вогню та поетику експресіонізму, виконати компаративний аналіз

названих вище творів, виявити типологічну близькість на проблемно-тематичному й художньо-образному рівнях. Попри всі відмінності між трьома літературами (у тому числі й стосовно бачення історичних подій) і трьома авторами, архетипні образи їхніх творів одразу помітні та викликають подібні асоціації.

Роман Осипа Турянського «Поза межами болю» називають найяскравішим зразком з української літератури експресіонізму. Дослідниця стилів модернізму Н. Мафтин ставить поряд три названі твори: «Цей твір [«Поза межами болю» – *О. Р.*], поряд із творами В. Стефаника, М. Яцківа, К. Поліщука, є одним із найяскравіших, художньо досконалих виявів риторики й поетики експресіонізму в українській літературі. Свідчення цьому – і рівень читацької рецепції (маємо на увазі колективні читання в «Просвітах»), і відгуки в тодішній європейській критиці (віденські рецензенти віддавали перевагу романові О. Турянського над «Вогнем» А. Барбюса, «Червоним сміхом» Л. Андрєєва, «*Vaevictis*» А. Віванті)» [99, с. 25].

Про експресіонізм твору «Поза межами болю» писали й інші критики: Л. Заленська, Л. Лебедівна, М. Нестелєєв, А. Печарський. Н. Мафтин першою здійснила компаративний аналіз роману О. Турянського «Поза межами болю» та повісті Л. Андрєєва «Червоний сміх». Вона виявила, що центральною експресіоністською проблемою обох творів стала проблема смерті, дослідила типологічну подібність творів на рівні жанру, а саме, що вони мають виразні ознаки потоку свідомості й поетики морального шоку. Фабульну основу обох творів становить боротьба з божевіллям головних героїв, боротьба з тією межею, коли людина, щоб вижити, здатна перетворитися на звіра, відчуває жах перед цим перевтіленням. Діє закон джунглів, коли слабший гине для того, щоб вижив сильніший. Зображується боротьба інстинкту та духу. Однак у романі О. Турянського перемагає віра в людину і її людяність, возвеличено саму людину, яка відмежовується від тваринних інстинктів та хижих звірів; проголошено велич людських терпінь і людського духу. Також у творах спільним є те, що поряд з постійно присутнім подихом смерті, божевіллям яскраво звучить засудження війни. Чільне місце посідають експресіоністський

прийом деформації дійсності, спільна композиційна своєрідність творів, підпорядкована фрагментарності сюжетобудови та кінематографічності, домінантна колористика, іскра порятунку для головних героїв – спогади-марення про дім і родину. Отже, Н. Мафтин довела, що твори мають типологічну близькість «на рівні теми, проблематики, жанрової структури, образності поєднуються з індивідуально-неповторним художнім мисленням двох митців, власною генезою художніх образів» [99, с. 31].

До цих двох яскравих експресіоністських творів варто долучити ще один – роман А. Барбюса «Вогонь». Ні з повістю Л. Андрєєва, ні з романом О. Турянського твір А. Барбюса дослідники не зіставляли, хоча й ставлять їх в один ряд. Для зіставлення існує чимало вагомих підстав: це твори сучасників, представників різних літератур про війну з найбільш потужним антивоєнним пафосом. Нас цікавить, зокрема, експресіоністський стиль цих творів й архетип Вогню.

У 1904 р. за дев'ять днів у стані сильного нервового напруження, яке доходило до галюцинацій, написано повість «Червоний сміх» – гостро емоційний відгук на російсько-японську війну. Її автор – російський драматург і прозаїк Леонід Андрєєв, якого за життя сприймали вкрай суперечливо. Зараз творчість Л. Андрєєва міцно вписана в російський експресіонізм. Як яскравий приклад експресіоністської поезики розглядаємо насамперед повість «Червоний сміх», а також оповідання й драматургію Л. Андрєєва (Н. Бондарєва, О. Вологіна, І. Вокар, Н. Московкіна, Г. Недошивін, Л. Кен, С. Кирсис та ін.). Ми ж зосередимо увагу на іншому: зіставимо поезику двох творів про війну (але в об'єкті зображення – різні історичні події), аби поглибити розуміння типології явища.

У повісті Л. Андрєєва та романі А. Барбюса легко побачити численні збіги й перегуки, хоча вони створені в різний час письменниками, які не впливали один на одного. Навіть якщо припустити, що А. Барбюс міг прочитати твір Л. Андрєєва, написаний раніше, це не мало б суттєвого значення, оскільки А. Барбюс писав свій роман під впливом особисто пережитого, яке, безумовно, переважить будь-які літературні враження. Темою обох творів стали війна, її жахіття та

божевілля. На відміну від А. Барбюса, який воював, бачив і відчув на собі всі страхіття війни, описував та емоційно їх переживав, Л. Андреев не був на війні (у цьому його не раз звинувачували). Але особливість його таланту – у надзвичайно сильній уяві. Один із сучасників Л. Андреева писав: «Автор умирає разом з убитими, із тими, хто поранений і забутий, він тужить та плаче, і коли з якогось тіла біжить кров, він відчуває біль ран і страждає» [84, с. 3]. Але незважаючи на різницю, письменники ставили перед собою одне завдання – описувати не лише реальні події, а насамперед виражали своє емоційне ставлення. Їм потрібно було виразити свої трагічні переживання так, щоб їх почули. Це – крик болю від безсилля щось змінити у світі, де постійно точиться війна.

Герої А. Барбюса перебувають на межі божевілля, ще крок – і вони зійдуть з розуму, а герої Л. Андреева божеволіють на наших очах. Письменники зображають війну як подію, яка не має жодного сенсу. Персонажі Л. Андреева втрачають розум на фронті від того, що стають свідками жахів, а в тилу – що думають про них, не можуть позбутися страшних спогадів. До війни не можна звикнути. Для Л. Андреева звичка до війни жахлива, це також своєрідне божевілля: «<...> смотрю в его глаза – и вижу в них бездну ужаса и безумия. <...> какое море огня должен видеть он сквозь эти огромные чёрные окна!» [5, с. 24]. Солдати А. Барбюса перебувають на межі психічного розладу через усі страхіття та біль. Той, хто був у тилу й на війні, обурюються від несправедливості, інколи для них божевілля стає способом утечі чи порятунку від страждань.

А. Барбюс та Л. Андреев створюють особливу атмосферу у своїх творах, приділяючи особливу увагу кольору. Символіка кольору властива для кожного з творів, вона є специфічним прийомом письменників-експресіоністів, які надавали йому надзвичайного, майже магічного значення. Саме палітра кольорів, яку експресіоністи запозичили з живопису, дає змогу краще відтворити візуальну картину того, що відбувається: «От самой стены дома до карниза начиналось ровное огненно-красное небо, без туч, без звёзд, без солнца, и уходило за горизонт. А внизу под ним лежало такое же ровное тёмно-красное

поле, и было покрыто оно трупами» [5, с. 72] «Він бавився на золотисто-рудуватій землі, грався навіть у солдатів. <...> його кругленькі щоки шаріли рум'янцем, а тепер вони геть позападали, пожовкли й немов посмуговані білизнами <...>» [13, с. 26; 191, р. 161]. За допомогою яскравих контрастних кольорів письменники створюють образ абсурдного світу, сповненого суперечностей; людина відчуває себе загубленою в цьому кривавому хаосі, самотньою, приреченою на страждання, утрачає гармонію не лише з соціумом, а й сама із собою, перестає бути людиною. Безмежне нелюдське страждання відбивається на зовнішності: «У декого обличчя запліснявіло, а шкіра заржавіла, пожовкла, вкрилась чорними цятками. У багатьох обличчя геть чорне, смоляне; губи понапухали: це роздуті, як міхури, негрські голови» [13, с. 134; 191, р. 172]. «Он лежал на спине, жёлтый, остроносый, с выступающими скулами и провалившимися глазами, – лежал, похожий на мертвеца, и мечтал об ордене. <...> через три дня его должны будут свалить в яму, к мертвецам, а он лежал, улыбался <...>» [8, с. 29].

Кольори в цих творах виступають засобом вираження різних емоцій. Особливого значення набувають червона, жовта та чорна барви. Червоний колір – це кров, сльози, любов, вогонь, біль; жовтий – смерть, тлінність, розлука; чорний – жалоба, бруд, гнів тощо.

Червоний («кривавий») використовується в прямому значенні – це колір крові та вогню – і в переносному, як колір гніву, але завжди несе негативну експресію, колір віщує біду, стає символом тривоги та жаху, образом смерті. Ю. Шевельов, аналізуючи повість Аркадія Любченка «Вертеп», звертає увагу на домінування червоного кольору й робить такий висновок: «Отже, червоний колір означає боротьбу, криваву й переможну, скорення ворога, граничну напругу творчого, вічно неспокійного життя» [180, с. 450–451]. Ю. Шевельов акцентує на архетипному значенні кольору, також амбівалентному. Але у творах про війну червоний – це переважно кривавий колір смерті.

«У кімнаті бурі люди совалися й важко дихали. В Марієти очі були червоні, бо ж вона цілу ніч дивилась на мене» [13, с. 103; 191, р. 126]; «<...> всё кругом было красно от крови. Само небо казалось красным, и можно было подумать, что во вселенной произошла

какая-то катастрофа, <...> исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные и тихие цвета, а солнце загорелось красным бенгальским огнём» [5, с. 29].

Значення червоного кольору посилюється наскрізним образом вогню. Це – символ повстання, засіб, що знищує та вбиває все вороже й невинне водночас. Вогонь безпосередньо присутній у вигляді зброї: кулеметів, ракет, вибухівок тощо: «І ось уже цілий горб блискає сліпучими зірками; нараз виростає ліс світляних стовпів, і над безоднею ночі спалахує блакитно-біле чарівне марево. <...> І ось, доповнюючи цю феєричну лиховісну декорацію, що перед нею повзе, метушиться й халяпає багном чорний-пречорний загін, злітає червона зірка, за нею – зелена, потім, куди повільніше, цілий сніп червоних зірок» [13, с. 179; 191, р. 239–240]; «<...> я соберу вокруг себя этих храбрецов <...> и объявлю войну всему миру. Весёлой толпой, с музыкой и песнями, мы войдём в города и сёла, и где мы пройдем, там всё будет красно, так всё будет кружиться и плясать, как огонь.<...>весёлые ребята, полные огненного смеха, – мы попляшем на развалинах» [5, с. 43–44]. Ідуть бої та бомбардування, навкруги пекельний шум, буря скажених ударів, несамовитих зойків, звірячих вересків, мукання, рикання, завивання лютує над землею: «<...> за кожним випалом у повітрі з'являється жовто-біле клоччя, з чорним обідком; <...> і під час вибуху чути посвист пачки куль, що падають з цього жовтого клоччя. <...> До колосальних огнених і туманних пір'їн домішуються величезні грона пари, <...> усе це – біле або зелено-сіре, кольору вугілля або міді, з золотими відсвітами або чорнильними ляпками. Два останні вибухи гримнули зовсім близько; вони утворюють над притоптанною землею величезні кулі чорного та рудого пилу; <...> вони мають вигляд казкових драконів» [13, с. 180; 191, р. 241–242]. «У нас будет красная луна и красное солнце, и у зверей будет красная весёлая шерсть <...> Вы не пробовали пить кровь? Она немного липкая, она немного тёплая, но она красная, и у неё такой весёлый красный смех!» [5, с. 44].

Особливої експресії разом із червоним набувають чорний та жовтий кольори. Вони тісно переплітаються між собою, як пасма тугої

коси, удало поєднуються в описах природи та зовнішності людей: «Ми сидимо коло похмурої стіни, стирлувавшись у купу; перед нами стелеться витоптане, сіре й брудне поле, ялове від дощу» [13, с. 112; 191, р. 140] «Дальние холмы густо чернели <...> а вблизи всё было залито красным тихим светом <...> Я взглянул на студента: лицо его было окрашено в тот же красный призрачный цвет крови, превратившейся в воздух и свет» [5, с. 35]. «Він згадав, як часуєш ночі, увесь скорчившись, нашорошившись, чорний, брудний» [13, с. 119; 191, р. 150] «От насохшей крови руки оделись точно в чёрные перчатки <...>» [5, с. 38] – постійний бруд від антисанітарії, від перебування в земляних окопах, засохла кров на одязі, обличчі та руках, перетворюють людей на незрозумілі приречені створіння, що вже давно морально скалічені: «На Пепені плетена шапка, така почорніла і заяложена, наче вона з чорного саету. Вольпат у своїх бавовняних шоломах і трикотах здається рухливим стовбуром дерева; в міцній корі двонової колоди квадратний виріз, і в ньому видніє жовте обличчя» [13, с. 174; 191, р. 231]. «Темнело, туча насаждала на землю, и мы с трудом различали жёлтые, призрачные лица друг друга» [5, с. 31]. Письменники у своїх творах постійно протиставляють дві барви – жовту та чорну, підкреслюючи й нагнітаючи емоції. «В одного обличчя кольору чорного чобота, у другого – кольору жовтого черевики. <...> Він простягає свою руку, наче зроблену з мореного дуба, в нього бузкові нігті, зеленасто-жовтий рукав» [13, с. 174; 191, р. 232]. «Закат был жёлтый, холодный; над ним тяжело висели чёрные <...> неподвижные тучи, и земля под ним была черна, и наши лица в этом зловещем свете были желты, как лица мертвецов» [5, с. 30–31].

Для нагнітання емоцій широко використовуються різні художні засоби: метафори, гіперболи, символи, градацію і т. ін. Персоніфікуються рослини, Наприклад, дерева порівнюються з ворогом, оскільки ростуть по той бік, де він причаївся. Вони такі ж страшні, чорні, сильні та хвацькі. «<...> і на вершку горба бачимо пишний обрис чорних пекельних дерев; їхнє страшне коріння вросло в невидиму землю схилу, де причаївся ворог» [13, с. 182; 191, р. 244]. «И тут я

увидел в его чёрных, больших, без зрачка глазах такую муку, такую бездну ужаса и безумия <...>» [5, с. 54].

Чорне й криваве з'являється в багатьох метафоричних описах природи: «<...> я ще сонний, погано тримаюсь на ногах; на мене налітає чорний колючий вітер» [13 с. 190; 191, р. 256]. «Мы бродим по колена в крови, и голова кружится от этого красного вина» [5, с. 66]. Після довгого та кривавого бою солдатам здається, що вони вже прожили життя й постаріли, настільки виснажила їх війна, рани, втрати, біль, страждання та жахливе окопне життя: «Проте нас усіх змагає втома, обличчя пожовкли, з безсонної ночі повіки червоні, ніби ми довго плакали. За кілька день ми згорбилися і постарішали» [13, с. 196; 191, р. 265]. «Чрезмерно вытянутое, жёлтое как лимон, с открытым черным ртом и неподвижными глазами, оно до того походило на маску ужаса, что я не мог оторваться от него» [5, с. 55]. Експресіонізм у літературі й живописі виник не з потреби розвивати тонкий естетичний смак. Це мистецтво грубих і яскравих кольорів, призначене для потужного впливу на читача. Мета експресіонізму – якомога сильніше вплинути, схвилювати, змусити думати. Це досягається за допомогою прямолінійного й навіть брутального втручання, тиску. Але при цьому експресіонізм не перестає бути мистецтвом, не перетворюється на публіцистику, адже він, як ніякий інший метод і стиль, спроможний найповніше відтворити суб'єктивне авторське «я». «<...> Не краса, а експресія, – сила духового виразу, стала характеристичною властивістю естетики експресіонізму» [173, с. 16], – стверджує О. Черненко. За допомогою контрасту, який є найвищою мірою вираження почуттів, автори протиставляють не лише кольори, а й абстрактні поняття: життя й смерть, живих і померлих, гарне й огидне. Живі ходять поряд із мертвими, заздять їм, оскільки вони отримали довгоочікуваний спокій та забуття. Не поховані мерці дивляться на живих спокійними й співчутливими поглядами: «На нужденному великому пустирищі <...> лавами лежать мерці. Їх переносять сюди вночі, прибираючи шанці або рівнину. І вони чекають – дехто вже давно, – поки їх перенесуть, на кладовище в тилу» [13, с. 134; 191, р. 173]. «Мёртвые, те лежали спокойно, а мы двига-

лись, делали своё дело, говорили и даже смеялись» [5, с. 25]. Твори багаті на іронію, яка підкреслює всеохопний жах і безвихідь, люди загнані в глухий кут, порятунку немає: «Цей труп здається чимось чистим у цьому звалищі; він відкидає голову набік, коли його ворухнуть, немов хоче влягтися зручніше; можна подумати, ніби не такий мертвий, як усі інші. Але спотворений менше од інших, він здається вчистіший, ближчий і наче рідніший» [13, с. 135; 191, р. 175]. «Он был мёртв и каждый день с сатанинской аккуратностью писал о жизни» [5, с. 65] – мати цілий місяць отримувала листи з фронту від сина після того, як дізналася з газет, що він загинув. Тому мати перестала вірити в його смерть, а коли листи перестали приходити й настанала тиша, вона взяла револьвер сина та застрелилась.

Важко розпізнати, де лежить мертвий, а де живий, вони такі схожі, оскільки живі солдати втратили людську подобу, через постійні страждання вони схожі на живі трупи. Письменники емоційно кричать, закликають зупинити війни, указують на тонку межу між смертю й життям, між живими та мертвими: «<...> під похмурим і сумним небом, – простягся чоловік, ніби спить; але він лежить крижем, сплющився, влип у землю; ні, він не спить, він мертвий» [13, с. 138; 191, р. 178]. «Недалеко от меня лежит кто-то голой спиной кверху <...> видно, что он мёртв, но спина его красна, точно у живого, и только лёгкий желтоватый налет, как в копчёном мясе, говорит о смерти» [5, с. 24]. У романі «Вогонь» солдат Ламюз упродовж війни кохав дівчину Едоксі, яка не відповідала йому взаємністю, бридилася та жахалася його, а потім була вбита. Ламюз її знайшов, коли Едоксі була мертва вже з місяць. Жінка-лань, жінка-марево, жінка-Фенікс згнила й уже взялася цвіллю. Найбільше кохання життя зітліло. Лежала жінка, до якої Ламюз раніше не смів наблизитися, дивився на неї лише здалека й ніколи не міг до неї доторкнутися: «<...> вона була не для мене, як перлина» [13с. 172; 191, р. 229]. Коли Ламюз ніс на руках Едоксі, щоб поховати, мертва навалилася на нього всією вагою: «Так, брате, вона хотіла мене поцілувати, а я не хотів. Це було жахливо! Вона ніби казала: “Ти мене хотів, що ж, цілуй!”. <...> я мимоволі притиснув її до грудей з усієї сили, як я притиснув би її

живу, якби вона тільки схотіла. Потім я півгодини обтрушувався від цього доторку та запаху, яким вона дихала на мене проти мого, та й проти її, бажання» [13, с. 172; 191, р. 229]. Тільки мертвою солдат зміг притиснути до своїх грудей кохану жінку – це гротескна сцена кохання Квазімодо до мертвої Есмеральди. Життя й смерть, кохання та тлін – поряд.

«Для експресіонізму неможливий спокійний погляд зі сторони: автор і образ живуть одним емоційним запалом» [84, с. 7]. Письменники майже насильно зтягують читача в коло особистих хвилювань, змушують його відчувати те, що відчувають самі. Отже, читач не просто співчуває героям, а стає на їхнє місце, думає, відчуває та сприймає війну так, як це потрібно письменнику: «Кулі дряпали землю прямими рівчаками <...> прошивали заляклі й припалі до землі тіла, трошили руки, ноги, впивались у бліді, виснажені обличчя <...> і під цим шквалом лава мерців подекуди ледь ворушилась» [13, с. 188; 191, р. 253]; «<...> скоро вся яма до країв превращалась в копошащуюся груду окровавленных живых и мёртвых тел. Отовсюду снизу тянулись руки, и пальцы на них судорожно сокращались, хватая всё, и кто попадал в эту западню, тот уже не мог выбраться назад <...>» [5, с. 28]. Мертві не мають спокою навіть тепер, оскільки їх не упокоїли, нещадні кулі продовжують роздирати знівечені тіла солдатів, постійний шквал куль викликає невидимий рух мерців: «Я обертаюсь й розглядаю мерців; помалу вони виступають з мороку, ніби виставляючи напоказ свої заляклі й брудні тіла. Їх четверо. Це наші товариші: Ламюз, Барк, Біке і маленький Евдор. Вони гниють тут, зовсім близько від нас, захаращуючи широку, покручену й кальну борозну, яку живим навіщось ще треба боронити. <...> але ночами в темряві й удень живі ненароком зачіпають мерців; хустки падають, і доводиться жити лице в лице з тими мертвяками, накиданими тут, немов поліна живої варті» [13, с. 193]. Сморід розходить від решток людей, із якими вони так довго жили й страждали. Вони такі спотворені, що їх важко впізнати. Серця солдатів сповнює та роздирає порожнеча від утрат: «Задубілий Барк здається величезним. <...> Голова його лежить на купі бруду, ніби дивиться поверх своїх ніг на

людей, що проходять зліва, його обличчя потемніло <...> очі його ніби википіли й залляті кров'ю. Евдор, навпаки, здається зовсім невеличким; у нього біле-біле личко, як у П'єро <...> воно вирізняється кружком білого паперу серед сірих і синюватих трупів. <...> Бретонець Біке, кремезний, квадратовий, наче кам'яна плита <...> роздертий останнім криком рот; <...> хапаючись за порожнечу, пальці завмерли в передсмертній судомі. <...> Товстун Ламюз зійшов кров'ю; <...> Праве плече зовсім потрощене кулями, і рука тримається тільки на клаптях рукава і мотузках, <...> Першої ночі, <...> ця рука стирчала з купи мерців, і жовті пальці, судомно стискуючи грудку землі, торкалися перехожих вояків» [13, с. 195; 191, р. 264]. Уночі солдати з інших сотень ненароком зачіпляються за мерців, а вдень гидливо їх сахаються, бо ж трупи покидані просто в траншеї, їх ніхто не збирає й не ховає. Живі та мертві перебувають в однакових умовах, живуть разом. Живі – як мертві, а трупи – як живі солдати, уособлюють своїми заляканими й спотвореними обличчями та тілами жахіття війни й знівечені долі людей.

«Експресіоніста визначає найбільш архаїчний світ, світ землі, витоків, первісної стихійної енергії потягів», «Експресіоніст – людина з трагічним світовідчуттям, адже світ емоцій зумовлюється зовнішніми подразниками», «Конфлікт людина–суспільство виникає на ґрунті психології Експресіоніста. Він гостро відчуває тиск суспільства. Експресіоністи-митці свою вищу місію вбачають у тому, щоб волати про небезпеку, якої ніхто не бачить» [109, с. 96–99]. Саме ці експресіоністські проблеми гостро відчуються у творах, які ми розглянули, усеохопний жах, відчуття падіння в прірву людства, наближення катастрофи, апокаліпсису, людської самотності й непотрібності в жорстокому світі. «Важко повірити, що кожна з цих плямок – жива плоть, жива істота, тремтяча й крихка, цілком беззахисна в цьому світі, повна глибоких думок, спогадів та безлічі образів; ми засліплені цим пилком, цією силою людей, дрібних, мов зірки на небі. <...> Може, і нам завтра доведеться відчувати, як над нами розколюється небо і під ногами западається земля, нас змете подих урагану, в тисячу разів дужчого, ніж звичайний ураган» [13, с. 189; 191, р. 255]. «<...> я

– как щепка на волне, как пилинка в вихре. Меня с силою отрывает от обычного, и каждое утро бывает один страшный момент, когда я вишу в воздухе над чёрной пропастью безумия. И я упаду в нее, я должен в нее упасть» [5, с. 49]. Земля вбрана в чорний колір жалоби та потопає в червоній, наче вино, крові. Вона тужить за своєю долею й утраченими дітьми: «Я підводжу очі, роззираюсь. Всюди туга, все вбране в жалобу. Я почуваюся самотній, я загублений у світі, спустошеному живлом. <...> Нижче, в нічному океані, – мовчання й нерухомість» [13, с. 191; 191, р. 257]. «Какой-то кровавый туман обволакивает землю, застилая взоры, и я начинаю думать, что действительно приближается момент мировой катастрофы. Красный смех» [5, с. 56].

Домінантним художнім засобом зображення війни в цих творах став образ вогню в А. Барбюса та образ червоного сміху в Л. Андрєєва. Саме в них основний сенс, розуміння того, що відбувається. Червоний сміх – алегорія божевілля війни, алегорія планети, котра сходить із розуму. Вогонь – символ й алегорія війни, алегорія кровопролиття, страждань, знищення всього живого та самознищення. До того ж вогонь та червоний сміх – художні образи, що мають однакове червоне забарвлення. Це вказує, що письменники використали близькі за значенням образи, щоб виконати одну й ту саму місію: закликали людство припинити кровопролиття. Тому логічно зробити висновок, що концепція Г. Башляра, сформульована ним у праці «Фрагменти Поетики Вогню», може допомогти нам осмислити експресивну основу творів. «Дійсно, сила “червоного сміху” у відчутті кризи, жаху, яке вже охопив людей початку ХХ століття, коли люди гостро відчули, що світ підійшов до якогось небезпечного кордону, за яким не буде спасіння, якщо вчасно не зупинитись» [84, с. 10]: «Я узнал его, этот красный смех. <...> Теперь я понял, что было во всех этих изуродованных, разорванных, странных телах. Это был красный смех. Он в небе, он в солнце, и скоро он разольётся по всей земле, <...>» [5, с. 28].

«– Это красный смех. Когда земля сходит с ума, она начинает так смеяться. Ты ведь знаешь, земля сошла с ума. На ней нет ни цветов, ни песен, она стала круглая, гладкая и красная, как голова, с которой содрали кожу. <...>– Посмотри, что делается у нее с мозгом. Он

красный, как кровавая каша, и запутался. – Она кричит. – Ей больно» [5, с. 61]. «Новим у експресіоністичній оповіді було і розширення психології до рівня підсвідомого, а також те, що психологія героя не описується чи коментується, а представлена в діях, рухах, образності» [159, с. 114], – слушно зауважила С. Фіськова. У цих творах несвідоме ніби одразу вихлюпується назовні в божевільних корчах болю.

Отже, роман А. Барбюса «Вогонь» та повість Л. Андрєєва «Красный смех» мають спільні експресіоністські риси, закладені в образах вогню й червоного сміху, що є, окрім усього іншого, також прикладом «поетики вогню».

Наступний етап у виявленні типологічних збігів – компаративний аналіз романів А. Барбюса «Вогонь» та О. Турянського «Поза межами болю». Адже, як стверджував М. Нестелєєв, «<...> висвітлення подібних літературних типів стало надзвичайно актуальним у добу модернізму. У цьому сенсі повість О. Турянського найчастіше порівнювали з «Червоним сміхом» Л. Андрєєва й «Вогнем» А. Барбюса, незважаючи на те, що в них ідеться про різні війни. Окрім належності до літературної течії «втраченого покоління», «Поза межами болю» також нерідко аналізують у межах поетики експресіонізму» [122, с. 51]. М. Нестелєєв підкреслив, що експресіоністська поетика є домінантною у творі О. Турянського. А також його твір став предтечею української прози про Другу світову війну. Н. Мафтин називає такі ознаки експресіонізму в романі О. Турянського: «О. Турянський “опредметнив” у слові біль людської душі й тіла, передав його відлуння кожним рядком свого твору. Цьому підпорядкована й композиційна своєрідність роману, в основі якої – кінематографічний монтажний принцип, і чорно-біла колористика, і максимальне навантаження зорових і слухових образів-символів як негативної (“облаки-страхіття”, “мов казочці упирі”, “гірський хребет мов скелет дивного великана”; часто вживаний оксиморон “живі трупи”, крякання круків), так і позитивної семантики (образи з марень Оглядівського: сонце, жінка, дитина, золоте колосся)» [99, с. 61].

Насамперед потрібно наголосити, що романи А. Барбюса «Вогонь» та О. Турянського «Поза межами болю» – це романи-заклики

зупинити війни й убивства, волення про допомогу, крик-застереження про неминучу катастрофу всього світу та людства. Романи проголошують, що війна – це страхітливе зло. Це болісні спогади обох письменників про ті події, учасниками яких вони були, тобто твори ґрунтуються на реальних подіях із життя самих авторів. Нагадаємо, що основу роману Анрі Барбюса складають його листи з фронту, які він писав своїй дружині й у яких оповідав про своє окопне життя, жахливе існування солдат-побратимів, показав жахливі реалії війни, котрі сам пережив. Осип Турянський також написав спогади про своє минуле та загиблих товаришів, які «впали жертвою жахливого злочину <...> І судилося нам пройти за життя пекло, яке кинуло нас поза межі людського болю – у країну божевілля і смерті» [156, с. 13], тобто війни, голоду, холоду, страждань, марень, болю, смерті, канібалізму, божевілля тощо. Сюжет роману О. Турянського ґрунтується на реальних подіях із життя автора, які він пережив, переходячи через албанські гори як військовополонений. Усі його товариші загинули під час переходу, вижив лише він. Ці події стали основою роману. Як слушно зауважує М. Нестелєєв, навіть прізвище головного героя (Оглядівський) є автобіографічним, адже збігається з назвою рідного села: «Якщо ж брати до уваги саме експресіоністичний аспект поетики твору, Оглядівського можна інтерпретувати як образ автора в тексті, що оглядається на своє минуле, пригадує його як травматичний простір» [122, с. 51].

Семеро персонажів твору, убиваючи конвоїра, утікають та опиняються перед проваллям, де й відбуваються всі події, а саме зловісний багатоденний танок смерті біля вогнища, коли слабший гине, а сильніший виживає за його рахунок. Потрібно зауважити, що ці семеро – представники різних національностей: українець, серб, угорець, австріяк і поляк. Автор указує на те, що війна охоплює та урівнює різні народи. Так само, як А. Барбюс, показуючи солдатів різних професій, які на війні змушені оволодіти єдиним ремеслом – убивати, змушені стати катами: «Ми були катами. Ми чесно виконували ремесло катів... Вбивство завжди ганебне, – часом потрібне, але завжди ганебне. Так, ми були жорстокими й невтомними катами!» [13, с. 290]. Обидва

автори засуджують війну, бо це масові вбивства, адже людина перетворюється на звіра, хижака, ката, який, прагнучи вижити, поїдає та знищує іншого, собі подібного: «Люди створені, щоб бути чоловіками, батьками, людьми, а не звірюками, котрі одна одну ненавидять, цькують, ріжуть!» [13, с. 279] – так закликає А. Барбюс. Схожу характеристику дає О. Турянський: «Сучасна війна обнижала людей до рівня найдикіших звірів. Найдикіше озвіріння охопило тих мужчин, які ані разу не конали в огні боротьби» [156, с. 60]. Для обох авторів сонце є символом віри в майбутнє, промінчиком надії на краще життя, символом прозріння людства від пільми під назвою війна, що огорнула світ. Усе погане минає, війна теж закінчиться й настане мир та спокій. Солдати живими повернуться до рідних домів, полонені виживуть та зустрінуться з рідними. У романі «Поза межами болю» Романа Оглядівського рятує від самогубства сліпий скрипаль Штранцінгер словами: «Є сонце в житті <...> Далеко <...> там <...> сонце <...>» [156, с. 105] – завжди є надія на порятунок. Поки людина дихає, живе, вона до останньої хвилини вірить та має надію. Сонце – це символ життя й Бога. Роман А. Барбюса закінчується такими сумними, але все ж таки оптимістичними словами: «<...> чорне громове небо тихо розступається над нашими головами. Між двох чорних хмаровищ проступає спокійний прозір, і ця вузька смужка така сумна і вбога, що здається мисляча, все-таки є вістю, що сонце існує» [13, с. 291]. Віра в майбутнє – це спільна риса авторів: «Солдати починають розуміти безмежну простоту буття. Істина не тільки запалює в них зорю надій, але й відроджує в них сили й відвагу» [13, с. 291]. Розуміння, ясність думки, прозріння, можливість порятунку в силі думки також простежуємо в романі «Поза межами болю»: «Коли у тьмі і в хаосі, в якому ми мучимося, тліє іскра якої-небудь ідеї, то твоя огненна любов до життя і до його вищих цінностей перемаже смерть» [156, с. 120]. Сонце також належить до образів вогню. Вогнище, довкола якого сидять персонажі О. Турянського, символізує життя. Доки горить вогонь, існує джерело тепла, а отже, і продовження життя. Погасне вогонь – настане смерть не лише від голоду, але й від холоду, тобто вогонь – це життя: «Бояні лебедів:

– Огонь...огонь...огонь!.. Згинемо без огню» [156, с. 28], «Всесвітній огонь життя горить над всесвітньою безоднею нічогості» [156, с. 41]. Вогонь життя палає в серцях та душах персонажів. Спогади про минуле життя й жінок розпалює цей вогонь ще дужче, як вулкан, і тоді лава спогадів та емоцій виливається словами. Отже, чітко простежуємо «поетика вогню»: «Цей огонь у мені так жагучий, що я хотів би пригасити його трошки струєю сліз. Та, на жаль, мої сльози замерзли» [156, с. 44]. Тому слова їх гріють, вони перетворюються на вогонь спогадів та роздумів, що також їх зігріває, бо це єдине, що залишилось у житті – спілкування, доки розум ще жевріє, доки божевілля не поглинуло свідомість: «Вони не проміняли б слів огню за найкращі мелодії чудової музики, бо вона була б тепер тяжким роззвуком для їх замерзлої душі» [156, с. 50]. Не дарма сліпий скрипаль Штранцінгер спалює свій інструмент. Це єдине, що в нього залишилося цінного у житті, адже скрипка була його очима й душею. Він жертвує нею та кидає її у вогнище заради життя інших, щоб було тепло. Скрипка стає джерелом продовження життя: «той, хто говорить про сонце, віддає скрипку в жертву вогнищу, тому “сонцю”, що тепер дає їм життя» [122, с. 53]. У кінці роману, коли погас вогонь, згасло й життя товаришів. Залишилися біля вогнища лише сидячі трупи: «– Де мої товариші? Осталися на горі й сидять довкола вогнища. – Огонь горить? – Ні, погас. – Вони мертві? – Не думай тепер про них <...>» [156, с. 122].

В А. Барбюса вогонь здебільшого чинить має згубну та нищівну дію. Це стихія війни, котра знищує усе живе на землі. Лише в деяких випадках вогонь символізує тепло й затишок. Наприклад, тепло польової кухні або груди солдатів, які шукають тепла та хочуть зігрітися, називаються «убогим вогнищем». Сім'ї людей, котрі живуть під мирним небом, у той час, як інші воюють, – це також «вогнище». Усі інші значення жахливі та нищівні, подібні на вулкан із лавою: «<...> біжу далі, в бурю, пронизану рудими блискавками, в згубні потоки лави; мене підстьобують фонтани гарячого пилу й кіптяви» [13, с. 209], «Багаття величезними червоними й чорними бескеттями падає навколо мене, вириває землю з-під моїх ніг і відкидає мене обік,

ніби пружну іграшку» [13, с. 210]. Спільним для обох романів постає образ Ісуса Христа, який з'являється асоціативно до людської долі, до її хресного шляху. У «Поза межами болю» Оглядівський приймає страждання й спокутує гріхи, прагне змінити світ любов'ю, образно воскресає з мертвих, коли його замерзле тіло занурюють у воду, щоб хоч так відігріти. Спостерігаються також образи Фенікса, воскресіння, обряду хрещення, тобто відродження для нового життя. У «Вогні» це жовнір, який підводиться, падає на землю й знову підводиться: «Під гидкою корою його сльозиться рана; він плямує землю кров'ю; він поширеними очима вдивляється в кров, яку він віддав, аби зцілити світ» [13, с. 290]. Тобто в цих романах простежено жертовність заради інших, місіонерське (експресіоністське) бачення світу.

Подібно до А. Барбюса, у романі О. Турянського також живі люди порівнюються з трупами або ж мертві схожі на живих: «Бачу їхні обличчя живих трупів» [156, с. 13], «Ідуть живі трупи людей по трупі природи» [156, с. 15], «У них уже ледве видно сліди обличчя. Замість щік дві ями, мов дві глибоко розкопані могили» [156, с. 18], «І сидить тепер, як живий, скам'янілий пам'ятник на гробі свого власного життя» [156, с. 55]. Порівнюємо з романом А. Барбюса: «Перед нами й позад нас – люди з обличчям трупів» [13, с. 273], «Здавалося, мертвяк якось чудно кривиться і посміхається до своєї гвинтівки <...>» [13, с. 201], «<...> свіжі трупи як ніби ще страждають або сплять <...>» [13, с. 211]. На думку П. Рихла, «Натуралістичні засоби зображення «великої бійні» викликають апокаліптичні видіння, яким важко знайти порівняння: розірвані людські тіла, гори трупів, передсмертне хрипіння поранених і пекельні муки живих створінь. Такі картини викликають сумніви у божій милості й справедливості, перетворюють експресіоністичне богошукання на свою протилежність <...>. Однак відомо, що експресіонізм так само вдається й до інших образів, які змальовують провісницькі, сповнені оптимізму перспективи всезагальної любови, сонячні ідилії мирного співжиття» [148, с. 123]. У всіх трьох авторів простежуємо таке оксиморонне поєднання в зображенні натуралістичної бійні війни з вірою в прекрасне майбутнє.

Що стосується колористики твору «Поза межами болю», то загалом фон твору – чорно-білий, хоча наявні й інші експресіоністські барви смерті, а саме: синій, зелений, фіолетовий, сірий, червоний, землистий. «Чорні хмари закрили заздрісно сонце <...>, як велетенські чорні крила всесвітнього духа знищення» [156, с. 15], «І біліють, мов срібні острови, серед сірого моря мряки, то чорніють стрімкими обривами скель над безоднями <...>» [156, с. 16], «Лице покрите, здається, не шкірою, лиш якоюсь чорно-сірою, землистою поволокою, що схожа на пліснь у грибів» [156, с. 18], «все зникає й обертається в одну безконечну мряку, сіру, як життя, сумну, як смерть» [156, с. 22], «Отворили великанські, червоні, наче в крові скупані, пащі <...>» [156, с. 25]. «Їхні смертельно-тривожні обличчя, схожі на брудно-сірі, зелені й фіолетні черепки із глини, які ось-ось розсипляться» [156, с. 41]. Отже, за допомогою накладання експресіоністських барв письменник намагався відтворити потворність війни, сам подих смерті, одвічний і безкінечний розпач людського існування. Домінування темних та песимістичних кольорів у романі здатне викликати страх, біль, хворобливе відчуття, пригнічений стан духу, напруження, чекання невідомої фатальної миті, навіть почуття піднесеного. Його можна порівняти з перебуванням у темряві, коли людина намагається розгледіти хоч якісь контури та відчутти будь-які імпульси. Тому в цьому романі мало епізодів, від сприйняття яких читач міг би спочити й розслабитися. Цим він близький А. Барбюсу, який також використовував експресіоністську гаму кольорів для нагнітання негативних емоцій: «<...> вона була жовта, як печене яблуко, худюща, як облуплена кішка, й морда люта» [13, с. 204], «Пам'ятаю, як я перестрибнув через труп; він горів, увесь чорний; багряна кров шкварчала на вогні» [13, с. 210], «Чорна тінь пірнає кудись у безодню; я помічаю тільки, як над чорним профілем майорить чуб <...> Перед нами стелеться безбарвне пустирище. Спершу ми бачимо тільки крейдяну кам'янисту жовто-сіру рівнину, їй нема краю. Попереду нас ні одної людської хвилі, <...> тільки мертвяки <...>» [13, с. 211].

Потрібно вказати на ще один експресіоністський прийом у романах – уселенський крик розпачу й божевілля, попередження про

небезпеку, яку ніхто не бачить і не відчуває, крик із закритим ротом, а радше стогін. Як писав про експресіонізм Г. Бар: «Людина кричить замість душі, ціла епоха є єдиним криком у небезпеці. Мистецтво також кричить разом з нею – в глибокій темряві <...> це, власне, є експресіонізм» [цит. за: 143, с. 147]. З огляду на це твердження, у романах також можна знайти приклади, що підтверджують наявність придушеного крику. Наприклад, у романі «Поза межами болю» нерідко монологи персонажів переростають у крик, якому передують біль, що виступає не лише душевною й фізичною мукою героїв, але і їхнім випробуванням, мірилом первинної сутності людини: «зі скаженою люттю він кусав, гриз, жував банкнот <...> і кричав далі» [156, с. 68], «останній крик розпуки перед смертю» [156, с. 20], «Жах, розпука й божевілля кричали з його уст: – Смерть!.. Смерть!.. Боже!.. Зглянься!..» [156, с. 46], «Я хотів крикнути, як кричить кожна людина, котру мучить чорна мара, але схаменувся <...>» [156, с. 39]. У романі Анрі Барбюса «Вогонь» можна також знайти чимало схожих прикладів: «Я на мить розрізняю чудні обличчя кричущих людей; ці крики чуєш, але не бачиш» [13, с. 210], «<...> все частіше солдати <...> кричать, видають глухі, шалені, розпачливі зойки або моторошний стогін, що ним миттю сходять ціле життя» [13, с. 213]. Спільним для обох авторів є засудження війни, а особливо тих можновладців, котрі на ній збагачуються та роблять усе, щоб її затягувати, вони не мають бажання покласти край війні й установити мир. Наприклад, Анрі Барбюс звертається досить експресивно та з великим осудом до влади: «Ганьба воєнній славі, ганьба арміям, ганьба вояцькому ремеслу, воно обертає людей то в тупі жертви, то в підлотних катів. Так, ганьба!» [13, с. 219], «Усі ці люди <...> огидні й смішні <...> Всі ці люди не можуть або не хочуть установити мир на землі <...> Всі ці люди – ваші вороги! Ось вам вороги – все одно, де вони народились, як їх звали і якою мовою вони брешуть. Шукайте їх на небі й на землі <...> Добре визнайте їх і запам'ятайте назавжди!» [13, с. 289]. Осмислюючи ці слова, можна зрозуміти, що війна завжди вигідна певному колу людей, особливо для їх збагачення. І не має значення, яка це країна і яка війна, вона збагачує одних та знищує інших.

Підтвердженням слугують справедливі та правдиві слова Анрі Барбюса: «<...> існує різниця між людьми <...> одного і того самого народу <...> між тими, кого змусили пожертвувати всім, до решти віддати свою силу, своє мученицьке життя, і тими, хто їх топче, кидає під ноги, ступає по трупах, сміється й розкошує» [13, с. 254].

На думку багатьох сучасників О. Турянського, його твір сприймався передусім як могутній протест проти війни. І це справді вражаючий за силою емоцій протест: «Хай би боги, царі і всі можновладці, що кинули людство у прірву світової війни, перейшли оце пекло мук, у якому люди караються! Хай би вони самі відчували й пізнали бездонну глибину людського страждання! Тоді боги стали б людьми, а люди братами», – проголошує Осип Турянський [156, с. 38]. Різниця протестних пафосів між аналізованими авторами полягає лише в тому, що О. Турянський ставить питання людяності понад усе, а винними у війні вважає самих людей, які підкорилися владі, темним силам, тому зараз повинні спокутувати свої гріхи: «Наше тіло пожерли найбільші пани світу: царі і грошовладці, а нам залишили тільки шкур'яний мішок із душею і кістками всередині <...> Але це наша власна вина. Навіщо ми, люди, вбивали людей? <...> Ми здерли з себе людське обличчя і стали сліпим, бездушним, жорстоким оруддям убивства. <...> І це наш злочин. <...> І за цей злочин мусимо вмерти» [156, с. 80].

На цій підставі можна зробити висновок, що роман Анрі Барбюса «Вогонь», роман Осипа Турянського «Поза межами болю», повість Леоніда Андрєєва «Червоний сміх» мають спільні типологічні витoki, закладені в образі вогню, є проявом і прикладом «поетики вогню».

Наступні два підрозділи розкривають питання тематичної типології, проблему стильового розмежування творів про Першу світову війну, максимально наближених до події у світоглядному плані. Порівнюються твори двох сучасників, двох представників одного покоління, які мають подібний життєвий досвід і погляди на історичну подію, але користуються різними стильовими засобами. Образ вогню дає змогу встановити приналежність одного з досліджуваних

творів – роману Ж. Жіоно «Велика Отара» – до експресіонізму, а іншого – роману Р. Доржелеса «Дерев'яні хрести» – до реалізму.

3.2. Експресіоністський стиль роману Ж. Жіоно «Велика отара»

Щоб переконатись у типології явища, потрібно відповісти ще на одне питання: чи всі твори про Першу світову війну містять домінуючий образ вогню й належать до експресіоністського стилю? Логічно припустити, що існує прямий зв'язок, адже ця війна в очах усіх її учасників була світовою глобальною катастрофою та невідомо асоціювалася з апокаліпсисом. Саме постання експресіонізму ініціювалося подіями війни. Крім того, вогонь – це реальний і неминучий атрибут будь-якої війни, а цієї тим паче. І все ж для надто певних узагальнень ще недостатньо підстав. Для окреслення меж явища французької експресіоністської прози про Першу світову війну до раніше розглянутих творів додамо ще два – романи «Велика отара» Ж. Жіоно й «Дерев'яні хрести» Р. Доржелеса, порівняємо ці твори в аспекті виявлення міри реалізму в зображенні історичних подій, а також в аспекті прояву «поетики вогню».

Жан Жіоно не належить до письменників, широко відомих у нашій країні. Його мало перекладали та майже нічого про нього не писали. На батьківщині письменницька доля складалася теж нелегко. Визнання прийшло до нього лише після смерті, коли на другий план відійшли політичні та ідеологічні упередження. Проте можна процитувати багато висловлювань щодо унікальності його таланту. Наприклад, Андре Мальро вказував, що для нього є три найкращі письменники цього покоління – це Монтерлан, Жіоно й Бернанос. Ромен Ролан у листах до Жана Геено захоплено писав: «Який письменник! Це найсучасніший лірик» [цит. за: 12, с. 3]. Хоча ім'я Жана Жіоно стоїть поряд із видатними письменниками Франції (з А. Жідом, Ф. Моріаком, А. Камю та іншими), у нашій країні він відомий мало. Російською мовою перекладено лише три його романи: «Велика отара» (1934), «Гусар на даху» (1951), «Польський Млин» (1952), українською – жодного. Це й не дивно з огляду на оцінку його творчого доробку в радянські часи. Як указував В. Балахонов, «<...>

письменник із самого початку свого шляху йшов наперекір усім встановленим в сучасній йому літературі тенденціям – естетичним, філософським, політичним і навіть релігійним, ставлячи себе і своїх персонажів у центр особливого світу – реального і разом з тим анахронічного» [цит. за: 12, с. 3–4]. У доробку Ж. Жіоно є поеми, зокрема збірки віршів «Під акомпанемент флейти» (1924) та «Народження Одиссеї» (1930); нариси та новели, повісті «Голубий Жан» (1932), «Жива вода»; вісім театральних п'єс, переклади, зокрема «Мобі Діка», сценарії до фільмів, численні передмови, регулярні статті в місцевих журналах. Але найголовніший доробок – це 25 романів, найкращі з яких – трилогія «Пан», «Пагорб», «Один із Бомюна», «Отава», «Сильні душі», «Божевільне щастя», «Великі дороги», «Гусар на даху».

Сучасна французька критика нарешті справедливо оцінила багатство творчості Жана Жіоно, тепер вважають, що осуд Ж. Жіоно був несправедливий, що це було непорозуміння, яке закрило справжню цінність його творів. Його вважають письменником, який на початку своєї творчості імітував манеру письма Стендаля, але з часом знайшов свій власний стиль. У французькому літературознавстві утвердилася така характеристика стилю Ж. Жіоно: «<...> відчуються дуже тонкі наративні комбінації, які свідчать про його віртуозність. Вражаючий поет-матеріаліст та чарівний оповідач. Це, безперечно, підтверджується оригінальністю його творів, які являються настільки дивними та сучасними: захоплення, чуттєвість, ритмічність ніжного слова веде до життєвої експресії імпульсів містичного матеріалізму, та до переваг у формі» [209, р. 471]. Ж. Жіоно вважається метром чистої й натуральної мови. Його описи суворі та живі. У нього завжди присутнє «незмінне бачення речей і життя. Він проголошує своє власне “класичне” натхнення» [217, р. 512]. Покликання цього письменника – описувати повноту життя, його справжні багатства, «у його творах завжди можна знайти іронічну та водночас ніжну посмішку спостерігача з екстремально гострим поглядом. Жіоно є моралістом, кожна з його книжок пропонує роздуми про існування. Його герої пізнають «божевільне щастя», у якому присутня абсолютна самотність. Кожен

повинен іти до кінця свого досвіду й знайти правду» [194, р. 83]. Так само, як Л.-Ф. Селіна та А. Барбюса, у 1915 р. Ж. Жіоно призвали до армії й відправили на фронт. Він воював до 1918 р., але через отруєння шкідливими газами повернувся додому. Для Ж. Жіоно назавжди залишалися живими спогади про війну, її страхіття та мільйони жертв. Як своєрідний спогад про пережиті події на війні Ж. Жіоно написав роман «Велика отара» (1931). Критики стверджували, що це один із найкращих творів французької антивоєнної літератури, вартий посісти місце поряд із творами А. Барбюса, Р. Доржелеса, Дюамеля. Ж. Жіоно ніколи не брав участі в жодних політичних угрупованнях, в антифашистських чи антивоєнних мітингах і конгресах. Він жив відчужено, подалі від столичного літературного життя. Проте визнавав лише одну діяльність – ту, яка була звернена на боротьбу проти війни. У 1937 р. Ж. Жіоно опублікував статтю «Відмова від покори» – прямий заклик до опору майбутній війні. Головна роль, на його думку, належить селянам, які, відмовившись постачати їжу армії та містам, могли б завадити війні.

Пізніше Ж. Жіоно почав діяти, як справжній експресіоніст: коли оголосили всезагальну мобілізацію, він закликав до страйку й рвав мобілізаційні афіші, за це й був арештований та ненадовго ув'язнений. Після цього випадку поведінка Ж. Жіоно викликала критику, а кілька висловлювань у його статті «Тріумф життя» взагалі дали підставу для осуду письменника та його нетривалою відсторонення від літератури. Після цих подій змінюється стилістика романів Ж. Жіоно, відчувається відсутність ліризму, твори наповнюються негативні персонажі. Прикладом служить роман «Великі дороги» (1951). Так виявився трагізм долі письменника. На початку своєї творчої діяльності він хотів створити радісний та яскравий гімн життю, написати епос природної людини, а наприкінці творчості переживає розчарування утопічними ідеалами. Утім, тематиці Ж. Жіоно далі не зраджує – пише лише про життя селян.

Ж. Жіоно боявся, як і всі експресіоністи, наступу машинної ери, технічної цивілізації, урбанізації. Усе це руйнувало спокійне сільське життя, зв'язок людини з людиною, із природою, із Космосом, духов-

ністю. У відлагоджене сільське життя стали втручатися політика, революції, війни, соціальні потрясіння, ворожість і насилля поміж людей. Письменник ідеалізував сільське життя, а невгамовна влада міста, на його думку, підточувала цей рай: «Крах старого світу породжував у Ж. Жіно ностальгію за втраченим «язичницьким» зв'язком людини з радістю, що дарує природа» [цит. за: 12, с. 4]. На той час розуміння Ж. Жіно понять «мир» та «батьківщина» було відмінне від інших, він писав: «Коли я бачу річку, я кажу «річка»; коли я бачу дерево, я кажу «дерево»; я ніколи не кажу «Франція». Бути французом – у цьому немає нічого величного (*il n'y a pas de gloire*). Величне лише у тому, щоб жити» [цит. за: 12, с. 11]. Ж. Жіно постійно шукав природності, він порівнював просте сільське життя з потворністю сучасної цивілізації. Писав про простих людей, у яких не втрачений зв'язок із природою. Засуджував місто, у якому руйнуються всі основи людського існування. У всіх його книгах місто розміщене внизу, а селяни живуть зверху, у горах, і лише інколи спускаються до міста, зображеного як низовина. Хоча антицивілізаційний пафос і захист притаманна всім експресіоністам (продекларований дуже переконливо ще Ф. Ніцше), далеко не кожен із них був таким пристрасним співцем природного життя, як Ж. Жіно. Тут ми маємо приклад художньої ілюстрації і до апокаліптичних застережень Ф. Ніцше, і до інтуїтивізму Анрі Бергсона. Ж. Жіно з вражаючою силою показав не стільки події війни, що мала соціально-економічні причини, скільки процес наступу міського на сільське, апокаліптичну картину руйнації споконвічного життя, коли людина й природа жили в гармонії. Як і Бергсон, Ж. Жіно бачить у людині вершину духовного зростання природи, яка, озброївшись холодним інтелектом, починає руйнувати самі підвалини життя.

Анрі Бергсон у своїй нобелівській промові (1928) наголошував головну настанову всіх своїх філософсько-психологічних концепцій: «<...> розвиток технології в людському суспільстві не означає автоматичного зростання моральності й накопичення матеріальних засобів, якими володіє людство, може навіть становити загрозу, якщо не доповнюється відповідними досягненнями в сфері духу. Створені

нами машини – це штучні органи, що допомагають нашим природним органам, вони розширюють їхні функції й, таким чином, збагачують можливості самого людського організму. Коли тіло здорове, а його діяльність відрегульована, то й дух вдосконалюватиметься; у протилежному разі ця взаємозалежність буде порушена, що призведе до небезпечних наслідків як у соціальній, так і в політичній сфері, а це спричинить дисбаланс між людською духовністю, яка заледве змінилася порівняно зі своїм первинним станом, та тілом, яке непропорційно розрослося» [27, с. 290–291]. Такими й іншими подібними думками просякнута творчість Жана Жіоно, насамперед його роман «Велика отара».

Роман «Велика отара» називають дивним твором світової літератури на безкінечно розроблену тему війни 1914 р. Як уважають французькі критики, роман написаний у дусі трагічного натуралізму. У романі з максимальною силою виражається ненависть до цивілізації, яка пролила стільки крові. Ми ж маємо намір довести послідовно експресіоністську природу цього твору.

«Велика отара» – багатошарове поняття, яке задає тон кільком аспектам змісту. Це, по-перше, реальна овеча отара, яка спускається з гір через початок війни. Отара описана в притчевій інтонації, як біблійне стадо овець, а вожак отари – це вражаючий образ тварини, яка не є олюдненою в літературний спосіб, а показана саме як тварина, але ця істота не поступиться людині, її кращим представникам, силою духу і мужністю. Якщо в А. Барбюса й Л.-Ф. Селіна тваринне в людській особі – це, зазвичай, низьке та потворне, а тварини самі по собі є лише деталлю загального видовища, то в Ж. Жіоно тваринний світ самодостатній, він першим має загинути під натиском катастрофи. Інше значення назви – це людська отара, скупчення солдатів, які без спротиву стають м'ясом війни. Людська отара – це обернений світ. Овеча отара викликає співчуття й повагу, людська – гнів та обурення.

Роман написано у двох планах: один – життя села, яке відправило на війну своїх молодих синів, приречених на загибель, унаслідок чого село буде приречене на пустку, інший план зображення – великий

світ жаху та смерті, де людська отара безслідно й безглуздо гине. Із великою пристрасстю ведеться оповідь про трагедію людської отари, яку відірвали від природного життя та послали на різню. Ж. Жіоно ненавидить війну, він вважає, що мовчати не можна, не можна залишатися бездіяльним, потрібно боротися проти цивілізації, яка породжує такі явища. Образ війни відчувається з перших слів роману, уже з назви першої частини роману,⁹⁸ «вона зжере ваші барани, ваші овечки і ваші жнива»⁹⁹ – попередження, пророкування страшних подій, які наближаються. Війна, як і чума, знищує все на своєму шляху. Перший опис від'їзду чоловіків із села межується з описом великої отари овець, яких війна змусила спуститися з гір. Один образ змінюється іншим, одна отара відійшла, але назбирають іншу, яка теж піде на бійню. У селі ведуться розмови про жахливу дійсність, про важке життя: «так, прийшла пора загнивання. Виноградник згнив <...> все засихає <...> – Загнивання <...> – На Дюрансі є острови мертвої риби <...> – Це є у повітрі <...> сонце, неначе смерть <...> – Війна! <...>»¹⁰⁰. Люди, як і тварини, принохуючись, відчують у повітрі запах небезпеки, яка все ближче, – це запах війни. Навіть сама природа відчуває небезпеку й не бажає жити в гармонії з людьми, давати їм свої плоди, допомагати. Безнадія серед людей і в природі. Тут Ж. Жіоно сходиться з усіма експресіоністами, адже «<...> вони відвертаються від реальності в образі явних предметних явищ. Реальність як предметна видимість не задовольняє їх. Така дійсність видається їм не лише в деталях, але й у цілості «потворною» <...>. Реальність повністю дискредитувала себе. Механізація, технізація, урбанізація проклинаються, як сили, чужі й ворожі духовності. Але «потворною» видається і природа. У своєму зв'язку з реальністю мистецтво основоположно є деформацією природи» [102, с. 47].

⁹⁸ Тут і далі переклад романів Ж. Жіоно і Р. Доржелеса наш – О. Р.

⁹⁹ «elle mangera vos béliers, vos brebis et vos moissons» [211, p. 11].

¹⁰⁰ «<...> et puis c'est venu le temps de la pourriture. La vigne est pourrie : <...> tout se sèche <...> – La pourriture <...> Sur la Durance, il y a des îles de poissons morts <...> – C'est dans l'air, <...> ce soleil comme une mort! <...> – La guerre! <...>» [211, p. 14–15].

К. Г. Юнг, досліджуючи архетипи колективного несвідомого, звернув уваги на численні образи тварин у казках і ствердив, що в образі тварини виражається «архетип духу» [186, с. 260]. Психолог зауважує: «Адже в певному розумінні тварина переважає людину: вона ще не заплуталась у своїй свідомості, не протиставляє своє примхливе Я тій силі, якою вона живе і яка в ній панує, тварина беззаперечно виконує її волю у чи не найкращий спосіб. Якби тварина була свідомою, вона була б благочестивішою за людину» [186, с. 259–260].

Ж. Жіно цікаво привертає увагу читача до очей людей і тварин: ніби міняє їх місцями, очі людей мають тваринні якості та навпаки. Наприклад, «Віслучиха дивилася на людей чудовими, як каміння у лісі, очима»¹⁰¹: тут погляд віслучихи – це образ щасливої матері; «дві широкі червоні западини його хворих від поту очей. Він оглянув усіх вольовим поглядом <...>. він бачить усе: муку і сонце»¹⁰² – це очі вівчара; «Величезні косматі голови з мертвими очима ще були наповненні картинами та пахощами гір»¹⁰³ – це вівці. Автор постійно змішує риси тварин та людей, підкреслюючи їх схожість. Знесилений вівчар на чолі отари та поряд із ним закривавлений баран – вожак отари, але обоє вольові, непохитні, з упевненістю йдуть наперекір усім перепонам, що трапляються на їхньому шляху. Жіно з великою експресією описує страждання та останні хвилини життя вожака отари. Перед читачем відкривається жахлива, типово експресіоністська картина: «Його голова лежала на землі, як якась мертва річ <...>. весь пах зображав якусь кров'яну суміш, із мухами та бджолами, що у ньому рухаються, із двома червоними яйцями, що бовталися біля черева на одному лише товстому, як шнурівка, нерві <...>. Він не стогнав; він дихав з усіх сил <...>. з тріскотом балона, що лопається,

¹⁰¹ «L'ânesse regardait les hommes avec ses beaux yeux moussus comme des pierres de forêt» [211, p. 17].

¹⁰² «<...> les deux larges trous rouges de ses yeux malades de sueur. Il regarda tout le monde de son regard volontaire <...> il voyait tout : la peine et le soleil» [211, p. 16].

¹⁰³ «La grosse tête épaisse, aux yeux morts, était pleine encore des images et des odeurs de la montagne» [211, p. 17–18].

із нього вивалилися кишки та згустки чорної крові»¹⁰⁴. Селяни, дивлячись на ці страждання тварини, повторюють одну фразу: «Загубити життя! Загубити життя!»¹⁰⁵, – але думають кожен про своїх синів, яких забрали на фронт, і, можливо, у цю хвилину вони перебувають у такому самому жахливому стані, конають у страшних муках. Вони розуміють, що їхні сини не воїни, а прості селяни, що вони вміють лише важко працювати, що їх ніхто не навчив воювати та вбивати. Забрали на війну усіх, навіть хворих чоловіків. Люди не знають, чого їм чекати від життя, що буде далі. Батьків охоплює розпач, відчай та безсилля: «добре видно його зелені та мокрі від сліз очі були схожі на очі віслучихи, що пішла за отарою»¹⁰⁶. Отара розгублених та морально зболених людей постійно порівнюється з отарою овець: «усі тварини разом бекали від болю»¹⁰⁷, «отара, що розбухала болем, немов пияк, омивається болем»¹⁰⁸, «Важко було дивитись на довжину цієї отари, на усю цю муку, на усе це розпорошене життя на дорозі. Під кожним черевом було видно кров»¹⁰⁹. Цю величезну отару, що рухається одним нескінченним потоком уздовж села протягом цілого дня, супроводжують лише два старі пастухи. Не залишилося більше молоді, тому селяни розуміють, що наступили прокляті часи. А звістка про те, що вся дорога вкрита мертвими вівцями, сприймається як лихе пророцтво. Лише ягнятко, що відбилося від отари та заблукало, дає невеличку надію на краще

¹⁰⁴ «Sa tête était là, posée sur le sol comme une chose morte <...> il avait tout l'entre-cuisse comme une boue de sang avec, là-dedans, des mouches et des abeilles qui bougeaient et deux oeufs rouges qui ne tenaient plus au ventre que par un nerf gros comme une ficelle <...> Il ne se plaignait pas ; il respirait de toutes ses forces <...> il a lâché un paquet de sang noir et de tripes avec un bruit de ballon qui se crève» [211, p. 18–23].

¹⁰⁵ «Gâcher la vie! Gâcher la vie!» [211, p. 23].

¹⁰⁶ «on voyait bien ses yeux mouillés, verts et moussus, comme les yeux de l'ânesse partie dans le troupeau» [211, p. 19].

¹⁰⁷ «toutes les bêtes bêlaient de douleur ensemble» [211, p. 19].

¹⁰⁸ «troupeau à se gonfler de douleur, à boire de la douleur comme un goulu» [211, p. 21].

¹⁰⁹ «On n'en pouvait plus de cette longueur de troupeau, de tout ce mal, de toute cette vie qu'on usait sur la route. Il y avait du sang sous tous les ventres» [211, p. 21].

майбутнє «ягнятко, що загубилося у світі»¹¹⁰. Навіть старий пастух, котрий постійно живе в горах і лише інколи спускається вниз до людей, розуміє, що наближається велике лихо: «Це божевілля. Немає більше сили»¹¹¹. Говорячи про отару овець, він має на увазі людей. Не потрібно поспішати, потрібно подумати про молодих і здорових, а вони всі помирають тому, що від них забагато вимагають. Та й не створені вони для війни.

Образ пораненого барана-вожака, який, незважаючи ні на що, вижив, стає алегоричним, він утілює природну силу, волю до життя, яка не може не захоплювати оповідача й читача. Вражений мужністю барана, пастух попросив старого селянина вилікувати та врятувати його й пообіцяв, коли скінчаться лихі часи, обов'язково повернутися за ним.

Скупчення людей у романі теж утворює отару, людську отару. Цей акцент на подібності двох отар простежуємо постійно: «Кругом у болоті людські сліди, як сліди отари»¹¹², «солдати і отари гармат, і криті вози, якими, як баранами, наповнювались дороги і люди, які збивалися в купи, як барани, і мертві, залишені та розкидані кругом на відкосах вздовж шляху»¹¹³. Узагалі будь-яке скупчення асоціюється з отарою, будь-то гармати чи вози, живі люди чи мертві. Але головна суть одна й та сама: величезну отару людей женуть на смерть так само, як отару овець. «Довга отара потерлась об стіни будинків. Вона подивилася на стайні із соломою, але там, далеко попереду у полях рухалась і тягнула усіх за собою голова отари»¹¹⁴. Тут отара постає живою істотою, що має голову та тулуб, рухається, дивиться,

¹¹⁰ «un agnelet <...> perdu dans le monde» [211, p. 25].

¹¹¹ «C'est de la folie. On n'en peut plus» [211, p. 34].

¹¹² «Dans la boue, tout autour, des empreintes d'hommes comme d'un troupeau» [211, p. 43].

¹¹³ «des soldats et des troupeaux de canons et de charrettes bâchées qui moutonnaient au plein des routes et des hommes embrigadés comme des moutons, et des morts qu'on laissait un peu partout, écartelés au dos des talus» [211, p. 44].

¹¹⁴ «La longue troupe s'est frottée contre les murs. Elle a regardé les granges, les étables avec la paille mais, là-bas, loin dans les champs, la tête du troupeau tire et entraîne tout» [211, p. 225].

треться, мов звір. Але в серці цього звіра закипає біль і кривна образа. Образа всіх цих людей, яких ведуть, як худобу, на смерть: «шляхом котиться повністю чорний потік солдатів. Він помалу тече по усіх згортках землі, він наповнює долини, він переливається через край ущелин, він просочується скрізь ліси. Біля села, у високій траві порожнього садка розкинулося велике озеро сплячих солдат. Повнолюдний, тече між деревами шлях»¹¹⁵. Велике скупчення солдатів асоціюється з потоками повноводної річки, що омиває землю, але чорної. Так, алегоричним способом, відбувається перехід до масштабного зображення подій, зосереджено увагу на кількості людей, які повинні загинути. Сплячі солдати, як спокійне озеро, нічого не вимагають, покійно роблять те, що їм наказують, як коні, вірні своїм господарям: «Люди парують з голови до ніг, як коні; за ними по п'ятах несеться курява; уся рота оповита туманом свого випару»¹¹⁶, «Вони йдуть важкі, як бики, повісивши голову, дивлячись собі під ноги»¹¹⁷. Отара в Ж. Жіоно навіть змінює колір, наприклад, французьких солдат він називає голубою отарою, що йде на забій.

Є в романі й інші порівняння людей із тваринами, уже більш традиційні як для натуралістичних картин війни: «Він відразу перетворився на ведмедя, цей чоловік»¹¹⁸. Інколи чоловік бажає бути собакою, бо собак не забирають на фронт, собаки залишаються вдома: «Якби я був собакою, я б залишився. Якби я був собакою <...>»¹¹⁹, «Жозеф бачив, як він стоїть тут поряд, на зігнутих колінах та руках, схожий на велику жабу. Його товсте та пласке лице було витянуте вперед, рот був відкритим, і в круглих очах відбивався

¹¹⁵ «<...> le route, toute noire, roule le flot des soldats. Ça coule lentement dans tous les plis de la terre ; ça emplit les vals ; ça déborde les combes ; ça suinte des bois ; près du village, un gros lac de soldats dort à la pleine herbe d'un verger creux. La route coule épaisse entre les arbres » [211, p. 223].

¹¹⁶ «Les hommes fument de la tête aux pieds, comme des chevaux ; ils portent leur vapeur dans leurs pas, toute la compagnie est dans le brouillard de sa sueur» [211, p. 226].

¹¹⁷ «Ils vont, pesants comme des boeufs, la tête basse, en se regardant les genoux» [211, p. 242].

¹¹⁸ «Ça l'avait rendu ours, cet homme» [211, p. 64].

¹¹⁹ «Si j'étais le chien, je resterais. Si j'étais le chien <...>» [211, p. 83].

вогонь польової кухні та ночі»¹²⁰ – це останні хвилини життя солдата, який підірвався на міні. Ставлення командирів до солдатів, як до скотини, а то й гірше. В армію вербують усіх без особливого розбору. Зважають лише на вагу та ріст, усе інше не має значення. Відбирають людей на війну, як худобу на бійню. Шістдесят кілограм – така вага потрібна війні, для людей та тварин однаково. Зовсім інший тон оповіді там, де фокус зображення вихоплює з людського моря конкретних персонажів. Наповнені ліризмом сцени, у яких показно солдатів-друзів: один із них поранений, а інший допомагає триматися з усіх сил та чекати підмоги. Поранений уже однією ногою в могилі, марить, страждає, та все одно чіпляється за життя, до останньої хвилини вірить, що по нього прийдуть і врятують, утішає себе картинами життя після війни. Солдати підтримують один одного, лежать, міцно обнімаючись, а коли надія на порятунок згасає, їх охоплює відчай, жахає наближення смерті. «Що я зробив, щоб помирати ось так, самотнім? Як звір. Однісінький. В землі! Кажи <...> Ніхто за мною не приїде. Хоча й казали, а бачиш <...> Поїхали, кинули мене. Я покинутий. Один. Кажи! Я помру»¹²¹. Навіть коли товариш помирає, солдат ще довго тримає мертве та задерев'яніле тіло друга.

Але все-таки життя триває. Це відчувають жінки, котрі залишилися жити без своїх чоловіків. У селах – лише юні хлопчачки та старі. У романі жінку показано як істоту, яка завжди зберігає потужний інстинкт материнства, а отже, потягу до протилежної статі. Скільки б жінка не виснажувала себе фізичною працею, усе одно її вабить чоловік. Оповідач час від часу нагадує про це, подає яскраві сцени сексуально-еротичного забарвлення. Оповідач не бачить у цій сфері чогось відштовхуючого чи потворного, показує, що людина – істота природна й повинна жити в гармонії зі своєю природою. Ж. Жіонно

¹²⁰ «Joseph le vit là, à côté de lui, comme un crapaud, sur ses genoux pliés, ses bras pliés ; sa grosse figure plate tendue en avant, bouche ouverte ; ses yeux ronds où se reflétait le feu de la cuisine et la nuit» [211, p. 101]».

¹²¹ «Qu'est-ce que j'ai fait pour mourir là tout seul? Comme une bête. Tout seul. Dans la terre! Parle <...> On vient pas me chercher. On l'a dit et puis, tu vois <...> Ils sont partis, on m'a laissé. On me laisse. Tout seul. Parle, je vais mourir» [211, p. 52].

нагороджує жінку якостями кобили (без негативного маркування): її дихання, біг, рухи схожі на гарну гарячу кобилу. А чоловіка-дизертира, який давно не був із жінкою, Ж. Жіоно порівнює з голодним та скаженим звіром, який схопив свою здобич і нізащо не відпустить: «раптом прямо з-під її ніг піднялося щось чорне і відсахнулося звірячим стрибком. Воно зупинилося, обернулося. Це був чоловік, весь у щетині, як зла собака, з рішучістю зубами відстояти свою здобич»¹²². У його погляді видно голод, спрагу і чоловічу жагу. Жінка та чоловік без слів розуміють один одного. Природа бере своє: «Велике лице – шкіра та кості, як зірки очі та широкий, спраглий, уражений усіма спрагами рот»¹²³. У чоловіка відчувається дух голодного звіра, але, знову-таки, у цих сценах немає сатиричного спотворення. Звіринне начало в людині не відштовхує, воно мусить отримати якусь компенсацію, воно таке ж загрозливе, як і весь світ навколо. Жіоно використовує експресіоністські кольори, описуючи природу та краєвиди. Переважають сірі й чорні, одноманітні барви: «Все сіре, все одноманітне»¹²⁴, «Кавалеристи павною та безшумною ходою йшли по полях: спершу сірі, потім чорні, потім знову сірі <...>»¹²⁵, «Кругом все чорне, схоже на каву, і блиски, ніби загорілась вугільна яма»¹²⁶. Описи краєвидів вражають, вони наповнені яскравими, несподіваними мовними образами: безголові дзвіниці; пустирі; гниючі та розтрощені ферми; голі, пласкі й безлюдні поля; розкидані по лісі гниючі шматки людської плоті; день кольору старої та сірої соломи; ями, заповнені трупами, у яких хлюпає кров, наче вода; вечір, що зійшов кров'ю тощо. Самотність героїв межує з відчаєм:

¹²² «tout d'un coup, la chose s'est levée presque de dessous ses pieds, et ça a fait un grand bond noir de bête. Ça s'arrête, ça se tourne. C'est un homme tout ramassé sur lui comme un mauvais chien et un air de vouloir tout arracher à coups de dents» [211, p. 176].

¹²³ «La grande figure est là avec seulement la peau et l'os, les yeux comme des étoiles, et la large bouche affamée, blessée par la faim de tout» [211, p. 220].

¹²⁴ «C'est gris et c'est toujours pareil» [211, p. 54].

¹²⁵ «Des cavaliers marchaient au pas dans les champs d'une nage souple et muette ; gris d'abord, puis noirs, puis gris <...>» [211, p. 87].

¹²⁶ «C'était noir comme du café avec des tressauts de feu comme une charbonnière qui s'enflamme» [211, p. 94].

«Кругом ні душі. Він був один. Скрізь дим інколи проглядав простір пустелі, яка була вкрита ямами і блискучими калюжами <...>»¹²⁷. Експресіоністський крик також звучить у романі: «він відкрив рот, даючи волю крику самотності, що знову його охопив»¹²⁸.

Як у романі А. Барбюса «Вогонь», так і в Ж. Жіоно в окопах живі люди змішуються з мервими, не завжди живі солдати сприймають мертвих, інколи мертві виглядають, як живі: «Він відчув чиюсь присутність за спиною. Хтось дивився на нього. Він обернувся: над ямою, звисивши у неї голову, лежала людина; лице у неї було зовсім чорне, із широкої клиновидної рани витікав мозок. Людина не дивилася; враження погляду створював маленький білий шматочок мозку, що прилип до чорної западини ока, яке витікло і заліпилося болотом»¹²⁹; «Чорний труп, що вгризся зубами у стовбур верби, все ще стояв навприсядки на березі каналу»¹³⁰. Мертві постійно нагадують живим про долю, що на них чекає будь-якої хвилини. Цю експресіоністську ноту Жіоно, як і Барбюс, використовує для нагнітання емоцій, для заглиблення у жахиття війни: «Він витріщився на клаптик синього неба. Очі у нього були, як камінні. Як у ступці, він місив обома руками у своєму роздертому животі <...> кишками були обмотані кисті рук. Він перестав кричати. Він повністю заплутався у своїх кишках і заціпенілими руками викидав їх назовні, геть із черева»¹³¹. Цю жахливу картину неможливо сприйняти, хоча вона

¹²⁷ «Il n'y avait personne là autour. Il était seul. D'entre la fumée on voyait parfois la longue étendue du désert plein de trous et d'eau luisante <...>» [211, p. 102].

¹²⁸ «il ouvrit sa bouche sur son hurlement d'homme seul qui recommençait» [211, p. 106].

¹²⁹ «Il sentit comme une présence derrière lui. On le regardait. Il se retourna : c'était, sur l'autre bord du trou, un homme couché et qui avait la figure toute noire ; sa cervelle coulait par une large blessure en coin. Il ne regardait pas ; c'était un petit morceau rond et blanc de cette cervelle qui faisait le regard parce qu'il était collé sur ce noir de l'oeil, sur l'oeil pourri et plein de boue» [211, p. 104].

¹³⁰ «Le cadavre noir qui avait planté ses dents dans l'écorce du saule était toujours là, accroupi au bord du canal» [211, p. 129].

¹³¹ «Il regardait ce morceau de ciel bleu. Ses yeux étaient comme de la pierre. Il pataugeait à deux mains dans son ventre ouvert, comme dans un mortier <...> ses tripes attachaient ses poignets. Il s'arrêta de crier. Il était tout empêtré dans ses tripes et, en raidissant ses bras, il les tira comme ça en dehors de son ventre» [211, p. 105–106].

сама собою постає в уяві читача: солдат уже мертвий, а ще рухається, як живий, ще й виринає кишки із себе. Моторошна картина, яка перевершує емоційністю будь-які натуралістичні описи. Таких прикладів у романі безліч: «Трупи лежали, занурившись лицем у болото, або ж мирно виглядали з ями, поклавши голову на руки та спираючись на її краї ліктями»¹³²; «Мерці рухалися. У залякlostі мертвих тіл натягувалися нерви, і при світлі зорі раптом помалу піднімалася чиясь рука <...> Лопалися занадто здуті животи, і людина корчилася на землі <...> Здавалося, до неї повертається частинка життя <...>»¹³³. Детально описуються жахливі картини, як спочатку звечора пацюки обгризають лиця мертвих солдатів, а зранку вже чатують на цю здобич ворони. Діждавшись своєї черги після пацюків, вони здирають каски з голів мерців та клюють, при цьому тягнуть їх за волосся, бороду, шию та видирають найкращі шматки плоті.

Поле бою являє собою наступну страшну картину: уламки снарядів перемішані із мертвими конями, у яких розірвані животи та вивернуті шийі; мертві солдати із кам'яними обличчями; подекуди валяються ноги та руки; якесь місиво із м'яса та людського мозку. Живі солдати бігають та топчуть обличчя мертвих: «Дорога, як мертвий струмок. Він завалений уламками возів, конятиною та людською падаллю»¹³⁴.

Найвища міра експресіонізму в романі досягається зміною картин, поле бою з гниючими рештками людей, яке автор називає «людинобійня», змінюється картинами «сіл-скотобоєнь». Детально описано процес убивства тварини, а далі – опис того, як б'ються собаки, кури та качки за рештки бичачого м'яса. Різниці немає, чи то людина, чи бик, усе одно це м'ясо, і завжди є бажані поласувати ним.

¹³² «Les morts avaient la figure dans la boue, ou bien ils émergeaient des trous, paisibles, les mains posées sur le rebord, la tête couchée sur le bras» [211, p. 115].

¹³³ «Les morts bougeaient. Les nerfs se tendaient dans la raideur des chairs pourries et un bras se levait lentement dans l'aube <...> les ventres trop gonflés éclataient et l'homme se tordait dans la terre <...> Il reprenait une parcelle de vie» [211, p. 117].

¹³⁴ «La route est comme un ruisseau mort. Elle est sous la pourriture de voitures, de chevaux crevés et d'hommes» [211, p. 235].

Найекспресивніший та найжахливіший опис у романі – картина, коли свиня знайшла біля мертвої матері вже мертве немовля та з жадібністю поїдала його. Солдат Олів'є побачив це та вступив у бій зі свинею, відвойовуючи в неї спаплюжені дитячі рештки: «Свиня піднімає голову; вона жує м'ясо <...> вона морщить рило; вона, як злий пес, оскалює зуби <...> Під ногою у свині гола мертва дитина. Вона вихопила у неї плече, виїла усі груди. Вона нахиляється до його іще білого животика: вона вгризається у нього; вона голосно чмакає, проковтуючи киші»¹³⁵. Це був справжній бій двох супротивників. Свиня збила з ніг солдата та вп'ялася зубами в його плече, тоді Олів'є вихопив ножа і перерізав горло свині. Після цього він руками зверху донизу роздер їй горло. У цій війні усе перемішалось, люди стають, як звірі, а звірі просто скаженіють і теж утрачають свою звірину сутність.

«В естетиці експресіонізму відбулося радикальне переосмислення поняття «прекрасного», – зауважує С. Маценка, – що спричинило звернення до широкого спектра функцій потворного і внаслідок цього до насичення художнього світу відверто непривабливими, мерзотними, огидними образами» [102, с. 45]. Саме на такий щонайширший спектр огидного ми натрапляємо в романі Ж. Жіюно.

У романі змальовано багато картин зі скаліченими солдатами. У лікарні калік розміщують у певному порядку. З одного боку ті, у кого немає ноги, з іншого – ті, у кого немає руки. Далі – ті, у кого немає обох ніг, ще далі – без обох рук, ті, у кого немає ані ніг, ані рук. У вихідні дні всі збираються разом для прослуховування гармоніки, при цьому сліпі везуть безногих. Ця гнітюча експресивна картина є справжнім гвалтом над психікою реципієнта, оповідач не шкодує натуралістичних деталей, щоб змусити читача яскраво уявити дійсність, якої він ніколи не бачив, та співпереживати нещасним людям.

¹³⁵ «La truie relève la tête, elle mâche de la viande <...> elle plisse le mufle ; elle montre ses grandes dents comme un mauvais chien <...> Un enfant nu et mort est sous le pied de la truie. Elle lui a arraché une épaule, elle a mangé sa poitrine. Elle se penche sur le petit ventre encore blanc ; elle mord dans le ventre ; elle bouffe à pleine bouche pour avaler les boyaux de l'enfant» [211, p. 238].

У повітрі чути запах гниття та смерті, а разом із цим звучать виразні нотки божевілья: «Усі, здавалося, зійшли з розуму»¹³⁶; «Ні, все перемішалось, все стерлося, все помутніло»¹³⁷; «— Скажи, сину, чи не здається тобі, що я божевільний?»¹³⁸ — запитує старий солдат у молодого. Його мучить це питання, оскільки він не здатен переварити той жах, що відбувається навколо. Старий уміє жити лише серед природи, він її відчуває та розуміє. Світ війни він не може збагнути, йому несила боятися за своє життя: «Ні, ні, я не хочу більше, досить з мене! Не можу я більше нести, не можу я більше винести її, я лише людина <...> Досить з мене горя! Досить з мене біди!»¹³⁹. Несила терпіти, є лише бажання втікати. Але після розуміння, що втікати немає куди, людину охоплює лютий гнів. Люди втратили все: дітей, дім, тварин-годувальників. Війна забрала найцінніше. Люди запитують, що ще потрібно віддати війні? Що їм війна залишить? Хто розпорядник цього жаху, хто господар війни?: «Скажіть, ви нам залишите очі, щоб плакати,? Їх хоч ви нам залишите, тому що вони нам будуть потрібні. Але хто розпоряджається усім цим? Де є божевільний, який розпоряджається?»¹⁴⁰. Важкі питання людей летять у нікуди, відповіді на них немає. Хаотичне мовлення персонажів яскраво відбиває безумство тих, хто є учасником війни, і світу в цілому. Як писав відомий філософ, дослідник історії божевілья М. Фуко, «Мова є кінцева і початкова форма божевілья. Вона — основоположна форма безумства, вона слугує основою для всіх циклів, через які воно висловлює свою природу» [164, с. 244].

Як і в багатьох романах про війну, у романі Ж. Жіюно люди божеволіють. Божеволіють солдати, не витримуючи жаху, який їх оточує, божеволіють офіцери. Наприклад, коли збожеволів капітан,

¹³⁶ «Ça semblait tous des fous» [211, p. 64].

¹³⁷ «Non, ça a tout brouillé, ça a tout effacé, c'est tout trouble» [211, p. 73].

¹³⁸ «— Dis, garçon, ça te semble pas que je suis fou?» [211, p. 92].

¹³⁹ «<...> non, non, je n'en veux plus, il y en a assez; je peux plus porter, je peux plus supporter, je suis qu'un homme, <...> allez, du malheur! Allez, du malheur!» [211, p. 93].

¹⁴⁰ «Dites, vous nous laissez les yeux pour pleurer? Vous nous les laissez, au moins, parce qu'ils vont nous faire besoin. Mais, qui commande, dans tout ça? Où est le fou qui commande?» [211, p. 121].

то у своєму божевіллі він замкнувся, як у рятівному жилеті, перемістився думками у свою сім'ю. Капітан уявляв, що він удома, із дружиною та дітьми, постійно з ними розмовляв. Мозок людини шукає вихід, коли не може витримати страшну реальність. Божевілля допомагає втекти туди, де простіше життя. Солдати, спостерігаючи за капітаном, цікавляться одним питанням: чи людина розуміє, що збожеволіла, чи ні. Ніхто його не засуджує, йому навіть співчують, але все одно солдатів проймає страх, коли вони за ним спостерігають.

Божеволіють не лише люди, божеволіють навіть тварини. Звичайно, це коні, які на той час були діючою машиною, що несла зброю та людей: «Нічого крім мертвих <...> У лузі, заплутана у своїй зброї, танцює збожеволіла кобила»¹⁴¹. Від постійних вибухів та стрілянини глухнуть, сліпнуть і божеволіють коні.

Відчай, невіра в реальність того, що відбувається, затьмарює розум людей: «Ну, і небіжчиків буде! – Не віриться навіть, що це можливо <...> Це чекає нас усіх, одних так само, як і інших, тільки ми ж, Мадлен, недостатньо над цим задумуємося»¹⁴². Роздирає людську душу реальність, коли поштар перетворюється на вісника смерті, тепер він приносить звістки про смерть рідних. Описано його душевні муки перед тим, як зайти в сусідські двері й сповістити жахливу новину: «Звикнути, звикнути до цього! Ні, не можна до цього звикнути, – це занадто неприродно, занадто!»¹⁴³.

Страждає все, не лише люди, але й земля: «безперервно стогнала земля під вагою величезних возів»¹⁴⁴, «Вже майже не чути було ніякого шуму, тільки все ще стогнала земля»¹⁴⁵. «Кругом було знищене усяке життя, окрім пацюків та черви»¹⁴⁶. Світ переповнювався та

¹⁴¹ «Rien que des morts <...> Un cheval fou tout empêtré dans ses guides danse dans un pré» [211, p. 234].

¹⁴² «Ça en fait des morts, <...> Ça n'a pas l'air d'être possible <...> Et c'est sur nous, tant pour les uns que pour les autres! Madelon, on n'y pense pas assez, nous autres» [211, p. 73].

¹⁴³ «L'habitude, l'habitude pour ça! Non, ça peut pas venir, c'est trop contre nature, trop!» [211, p. 75].

¹⁴⁴ «la terre gémissait sourdement sous le poids d'un énorme charroi» [211, p. 88].

¹⁴⁵ «Il n'y avait presque plus de bruit, sauf ce gémissement de la terre» [211, p. 89].

¹⁴⁶ «On avait enlevé de là-dessus toute la vie, sauf celle des rats et des vers» [211, p. 115].

просто задихався від величезної кількості мерців, заливався кров'ю. Земля ніби тріскалась, і тоді із її глибини, із траншей та окопів виринали трупи. Із її глибоких надр: «Піднімалася опара плоті, сукна, шкіри, крові та кісток. Кора тріскалась від сили гниття»¹⁴⁷.

Розглядаючи тему божевілья, О. Червінська акцентує його такі причини: «Божевілья в Гоголя є помилкою розуму, тобто результатом збитого з дороги порядку й істинної міри, взятої і розглянутої в різних ступенях». «Божевілья за Гоголем – це одержимість будь-якою пристрастю <...>», «Божевілья, за Гоголем, це моральна сліпота і глухота, нездатність до сприйняття істини <...>» [171, с. 318, 319, 320]. Експресіоністи, які, подібно Ж. Жюно, вважають інтелект загрозою, який збився з дороги на манівці цивілізації, так само бачать у війні тотальне божевілья. Водночас у божевільлі конкретної людини вони зауважують логіку порятунку. Божевілья світу настільки страшне, що божевілья маленької людини, яка в ньому ховається, виглядає більш нормальним.

Жахливі натуралістичні картини війни людська психіка просто не здатна витримувати. Ось епізод роботи польової лікарні. В окопі оперує лікар, наче м'ясник: «Той продовжував ритися ножом у кривавих тілах»¹⁴⁸. У канал постійно приносять і скидають поранених, вони називаються просто м'ясом і лежать довгими рядами. Не дочекавшись своєї черги на допомогу, вони помирають. Живі лежать уперемішку із мертвими. Ріки крові заливають ноги лікаря. Солдат-помічник постійно приносить землю та кидає під ноги лікаря, щоб той несковзався по крові. Спантичений солдат «Він був блідий, як серцевина вогняного язика у лампі»¹⁴⁹ не встигає виносити мерців із шпиталю та виконувати точні накази лікаря, який діє, як робот. Розпорядження лікаря щодо операції чергуються зі словами «дай ще землі» або «винось мертвих». А тих поранених, котрі ще можуть йти самі, лікар відправляє в інший

¹⁴⁷ «La pâte de chair, de drap, de cuir, de sang et d'os levait. La force de la pourriture faisait éclater l'écorce» [211, p. 117].

¹⁴⁸ «L'autre fouillait dans de la chair avec ses couteaux» [211, p. 133].

¹⁴⁹ «Il était blanc comme le coeur de la flamme de lampe» [211, p. 133].

госпіталь, просто пішки, хто дійде, той виживе. Одна картина перевершує другу, у цьому пеклі ніщо не вціліє.

Вогонь у романі постає живою істотою, якоюсь дивною химерою, постійно присутньою та діючою: «Раптово стрибнув угору рудий вогонь. Він увесь був оповитий туманом і димом. Він поволі, високо-високо підстрибував у густому повітрі; на мить він ніби згорбився, притискаючи коліна до підборіддя, якимось червоним клубком зупинявся у висоті, потім тихенько витягував ноги до самої землі та, відштовхуючись від неї носком, знову злітав угору»¹⁵⁰; «Вогонь перестав танцювати. Великими синіми руками він нищпорив по землі»¹⁵¹. Вогонь постає в образі демона смерті, він вистежує свої жертви, а потім, танцюючи дивний танок смерті, підстрибуючи, роблячи магічні рухи, знищує усе навколо.

Інколи вогонь постає в образі прекрасного краєвиду, навіть навіює спокій, але це тиша смерті, яка свідчить, що все помирає: «Вогонь далеко. Повсякденна тиша. Видно тільки, як мерехтить заграва. Вона довго танцює проти ночі, потім перестає рухатися і палкими жаринками тліє там, удаліні»¹⁵².

Опис бою та постійний шквал гармат порівнюється з вогняною палицею, що постійно лупцює з тилу по селах та полях, зі страшним вогняним деревом: «Цей залізний вогонь та цей дим божевільно танцювали по людях»¹⁵³; «При дорозі палав вогонь польової кухні, зруйнованої першими снарядами. Вугілля шипіло у болоті»¹⁵⁴; «Він

¹⁵⁰ «Un brusque feu roux s'élança. Il était tout emmaillotté de brouillard et de fumée. Il sautait lentement très haut dans l'air épais; il y restait accroupi, genoux au menton en boule rouge, puis il déplaçait doucement ses jambes jusqu'à terre et, d'un coup d'orteil, il repartait» [211, p. 88].

¹⁵¹ «Le feu s'arrêta de danser; il cherchait sur la terre avec ses grosses mains bleues» [211, p. 89].

¹⁵² «Le feu est loin. C'est toujours le silence. On voit seulement palpiter la lueur. Ça reste longtemps à danser contre la nuit, puis ça s'est arrêté de bouger et c'est resté en barre rouge, comme de la braise, là-bas, au fond» [211, p. 52].

¹⁵³ «Ce feu de fer et cette fumée dansaient sur les hommes à grands coups» [211, p. 132].

¹⁵⁴ «Sur la route, la cuisine roulante éventrée par les premiers obus laissait son feu tout épanoui. Les charbons sifflaient dans la boue» [211, p. 100].

біг по траві серед вогню»¹⁵⁵. Солдати, не зупиняючись, біжать під постійним обстрілом. У цю хвилину здається, що трясуться небо й земля: «Страшне димове та вогняне дерево обгортає людей величезною тінню свого листя»¹⁵⁶.

Останній і заключний розділ роману містить найбільш експресивні гасла, підсумовує увесь жах цієї епохи. Мотив уподібнення спорідненості людини й тварини розгортається до кінця. Солдат Олів'є на фронті отримав листа, у якому йшлося, що його наречена Мадлена вагітна, а тому, що вони ще не були одружені, жінка зазнала ганьби й переслідувань, її навіть били чоботами у живіт. Олів'є попросив свого друга Ла-Пуля вистрілити йому в руку. Залишившись лише із трьома пальцями, був комісований. Так він повернувся в село та одружився, урятував від ганьби та знущань жінку й дитину. Тепер, дивлячись на дитину, яка народилася калікою, він розуміє, що на ній назавжди залишиться знак людської жорстокості. Образ скаліченої в тилу дитини та її батька, який ціною каліцтва врятував життя, підсилює такий епізод: лисиця, потрапивши в капкан, перегризла собі лапу й звільнилась. Хоча й скалічена, а все ж вирвалася на волю. Паралельні історії про виживання людини та тварини ще раз акцентують вітальну силу, опинившись у скрутній ситуації, і людина, та тварина здатні врятувати собі життя ціною пожертви, виявити мужність та тямущість. Бо лише життя є найціннішим із того, що дає Бог. Автор не вважає Олів'є дезертиром, не засуджує за втечу з війська, а навпаки – подає його історію з очевидним співчуттям і з надією, що життя само себе врятує, бо має потужний інстинкт виживання.

У романі описується обряд, коли народжується чи помирає людина: на стіл кладуть сіль, символ життя та смерті. Повертається пастух, щоб забрати свого баранчика, якого він попросив вигодувати й урятувати. Народжується здоровий син у Олів'є, його благословляє пастух, вітає, що той вступає у велику людську отару. Бажає йому

¹⁵⁵ «Il courait dans l'herbe et le feu» [211, p. 101].

¹⁵⁶ «Un arbre terrible de fumée et de feu lance sur les hommes l'ombre immense de son feuillage» [211, p. 236].

стати ватажком отари, людиною, яка завжди йтиме попереду, а не плентатиметься позаду, дає пораду, щоб він ніколи не вів свою отару на забій, краще вже зректися людей.

Усе пропаде, але вічним назавжди залишаться сонце, дощ, вітер і земля. Те все, що не належить людям, їм не підвладне. Цивілізація цього не може знищити, ці стихії вільні. І саме вони завжди відроджуватимуться, незалежно від вчинків людей.

Роман закінчується оптимістично: у нічному небі сходить зірка. Зірка надії на краще життя.

3.3. Реалізм і натуралізм у зображенні війни в романі Р. Доржелеса «Дерев'яні хрести»

Ролан Доржелес – письменник, який мало відомий у нашій країні. Російською мовою перекладено лише один його роман – «Дерев'яні хрести» – ще в 1930 р. Твір заслужив на увагу та переклад російською мовою завдяки його перегукам із тоді дуже популярним романом А. Барбюса «Вогонь». У ньому також описано події та жахіття Першої світової війни, але різниця полягає в стилістиці творів. У цьому романі хоча й описуються події війни, але документально, натуралістично та реалістично. Це – полярний роман, порівняно з усіма тими, що розглянуті раніше. У ньому повністю відсутній експресіонізм й образ вогню майже не трапляється, у більшості випадків – у прямому значенні, як атрибут дійсності. При цьому детально описано всі страхіття війни.

Обмаль критики та досліджень біографії письменника у французькій літературі. Тут його вважають автором одного роману – «Дерев'яні хрести». Лише деяка інформація з французьких джерел свідчить про те, що письменник зробив вагомий внесок у літературу.

Після закінчення навчання в національній школі декоративного мистецтва й мистецькій школі Ролан Доржелес працював у сфері журналістики. Він співпрацював із різними гумористичними журналами, як-от: «Усмішка», «Париж-Газета», – де друкував свої розповіді. Також на початку століття Ролан був причетний до життя богеми на Монмартрі. Часи перед війною Р. Доржелес прожив в атмосфері

мистецького бунту, серед безтурботних молодих художників, кубістів, футуристів та інших представників модерного мистецтва. Для нього це були найбезтурботніші та найвеселіші роки життя, які він описав у романі «Жити вільно» (1937). Але Перша світова війна поставила брутальну крапку в його безтурботному житті. Р. Доржелес так само, як А. Барбюс, Л.-Ф. Селін та Ж. Жіоно, у 1914 р. пішов на військову службу. Це був період того військового досвіду, який дав змогу написати його найважливішу книгу – «Дерев'яні хрести» (1919). За цей роман Р. Доржелеса нагороджено премією Гонкур. У творі автор намагався описати повсякденне життя солдатів на фронті, постійну тривогу цих людей, для яких кожен день життя на війні – це постійна боротьба зі смертю. «В описах подій роман характеризується стриманістю та поміркованістю, хоча насильство присутнє постійно. Так само, як А. Барбюс, Р. Доржелес намагається охопити всі аспекти цієї війни, в обох простежуємо засудження суспільства» [206: Corpus 7, p. 1051].

Повоєнні твори Р. Доржелеса більше не привертали уваги. Можна ще назвати роман «Пробудження мертвих» (1923), написаний розмовним стилем, що пояснюється впливом журналістської практики. із 1929 по 1955 р. Доржелес був президентом академії Гонкур. Інколи інколи його твори публікували в журналах. Для французів Р. Доржелес залишився «людиною одного роману, у якому безтурботність молодості розвіялася під натиском завжди присутньої смерті» [206, Corpus 7, p. 1051].

Потрібно дослідити розглянути стиль роману й показати різницю між попередніми творами А. Барбюса, Л.-Ф. Селіна, Ж. Жіоно. Хоча письменники й жили в одну епоху, відчували ті самі жахіття війни, але по-різному їх відтворювали. Романи Анрі Барбюс, Луї-Фердінан Селін, Жан Жіоно – приклад «поетики вогню», коли вогонь стає амбівалентним архетипним образом, за допомогою якого автори намагаються передати пекло війни, поширюють стан війни на все людство, ставлячи головні філософські питання розвитку цивілізації. Картина війни в кожного з цих письменників надто суб'єктивна, якщо зважити на історичну подію, що спонукала до написання творів.

Протиставляється цим романам твір Р. Доржелеса, який по-іншому переживає, а отже, і відтворює події війни, хоча й простежено чимало спільного з попередніми романами щодо тематики (зрештою, у всіх в основі одна й та сама історична подія, ті самі негативні спогади, однаково рішуче несприйняття війни), але ми одразу бачимо суттєву відмінність стосовно опису.

Роман Р. Доржелеса, як і кожен реалістичний твір, – це, передусім, джерело знань про те, як розгорталася ця подія, а саме Перша світова війна. Це приклад того, як література «стає засобом пізнання людиною себе і навколишнього світу, набуває аксіологічного (ідеологічного) звучання. Принцип вірності реальній дійсності усвідомлюється як критерій художності, як сама художність. Визначальними для реалізму були прагнення об'єктивності і безпосередньої достовірності відображення, послідовне дотримання міметичних принципів <...>» [47, с. 584].

«Батальйон увінчаний квітами, схожий на велике кладовище»¹⁵⁷ – такими простими, але зрозумілими словами починається роман. Квіти – яскрава деталь, що скеровує асоціацію в потрібне річище. Квіти в руках солдатів, які їдуть на фронт, – це квіти для майбутніх загиблих. Прощання із солдатами, котрі прямують на фронт, описано стримано, але й без нагнітання трагізму.

Роман починається зі знайомства з трьома новоприбулими солдатами. Усі інші з цікавістю їх розглядають. Новенькі приїхали з міста, ще не так давно вони ходили вулицями, «вчора вони ще жили, як люди»¹⁵⁸. Далі – опис одягу солдатів, які вже давно на війні. Він ніби схожий на змалювання зовнішності солдатів в А. Барбюса, проте все ж й суттєво відрізняється: «наші обпалені лиця, наш чудернацький одяг: шапочка із несправжнього котика старого Гамеля, брудний білий платок, яким Фуйяр пов'язав собі шию, зашкарублі від жиру штани Верона <...> – кожен вирядився на свій лад <...> Белен був у драгунській касці, яка була насунута до вух, а Брук <...> змайстрував

¹⁵⁷ «le bataillon, fleuri comme un grand cimetière», [204, p. 1].

¹⁵⁸ «hier encore ils vivaient comme des hommes» [204, p. 3].

собі обмотки для ніг із фіранок зеленого репсу»¹⁵⁹. В А. Барбюса картина солдатів з яскравими додатками до одягу виглядає яскраво, експресивно і вносить якусь оптимістичну нотку в зображення. У Р. Дорджелеса простежуємо типово реалістичну настанову – через виразну деталь посилити індивідуалізацію персонажів.

Розповідь ведеться від першої особи – від солдата Жака Ларшера, який згадує події війни та своїх колишніх загиблих друзів. Описано його перше знайомство з майбутнім найкращим другом Жільбером Демаші. Те, що вони потоваришують, Жак відчув відразу, із першого погляду. Жільбер мріяв потрапити на фронт, як у велику авантюру. Прагнув відчувати війну, пережити її, схвилюватися та отримати адреналін. Напередодні бою він навіть був розчарований: не так собі її уявляв. Таким собі наївним героїзмом Демаші нагадує Селінівського Фердінана, але лише на початку роману. Фердінана злякали війна й звук пострілів, а Демаші насолоджувався дзижчанням куль, яке йому нагадувало гарний звук осинового дзижчання. Він не думав про те, що кулі можуть його вбити. Коли почувся перший вибух, солдат на повні груди вдихав і насолоджувався запахом диму.

Власне, саме на цей аспект потрібно звернути увагу. У всіх розглянутих творах про війну є герой, напряду пов'язаний із біографією автором: в А. Барбюса, Л.-Ф. Селіна і Ж. Жіюно цей образ має структуру, подібну до образу ліричного героя, цей персонаж – носій найбільш сильного емоційного ставлення до зображуваних подій. Натомість головний герой «Дерев'яних хрестів» – це максимально об'єктивований персонаж, доля якого – це спосіб створити найбільш достовірний ракурс показу подій війни. Жака Ларшера наділено індивідуальністю, внутрішнім світом, що еволюціонує. Під тиском подій мрійливий юнак, який йшов на війну з патріотичними почуттями, із наміром здійснити подвиг тощо, поступово дорослішає, його

¹⁵⁹ «nos visages cuits, nos tenues disparates, le bonnet de fausse loutre du père Hamel, le fichu blanc crasseux que Fouillard se nouait autour du cou, le pantalon de Vairon cuirassé de graisse <...> tout le monde accoutré à sa façon <...> Belin, coiffé d'un vieux calot-de dragon enfoncé jusqu'aux oreilles et Broucke <...> qui s'était taillé des molletières dans des rideaux de reps vert» [204, p. 3–4].

ілюзії розвіюються. Трапляється чимало трагічних епізодів у житті героя, але вони, зрештою, сприяють змушненню Жака, виробленню його усвідомленого несприйняття війни, розумінню її антигуманної основи.

Іронія присутня впродовж усього роману: іронічно описано картину, як солдати ловлять на своїх голих торсах воші, а потім їх рахують; щодо їхнього одягу. «Шинелі були усіх відтінків, всеможливих фасонів, різних термінів. На високих були занадто короткі, на малих занадто довгі»¹⁶⁰. Ті солдати, котрі отримали нові шинелі, ведуть себе, як франти. Навіть товариші на них дивляться з іронією. Загалом усі солдати брудні, із довгим, давно не митим волоссям, порваними штанами. Такий їх зовнішній вигляд дуже схожий на опис солдатів у романі А. Барбюса, але відсутнє нагнітання огидних сцен. Простежимо тверезий, засуджуючий (тому іронічний) погляд оповідача, який намагається досягати повного об'єктивізму, зображуючи події війни.

В іронічному тоні написано розділ «Вмерти за вітчизну». Тут розповідається, як засудили та розстріляли у всіх на очах солдата, котрий відмовився другу ніч поспіль іти в патруль. Після цього роту солдатів змусили дефілювати перед трупом товариша під музику «Вмерти за вітчизну». Солдатам соромно дивитися один одному у вічі, ніби вони здійснили підлу справу, але наказ не обговорюють. Усі розуміли жорстокість начальства, але не могли йому протистояти. Також у цю хвилину вони дуже близько відчували власну смерть. Подібно до собак, чули її запах. Назавжди закарбували в пам'яті тваринний крик друга: «його тваринний крик, цей жахливий крик, у якому відчувався страх, жах, благання, усе, що може чути у крикові людини, яка раптово бачить перед собою смерть»¹⁶¹.

Гірка іронія підкреслює жорстокість генералів. Подібно до А. Барбюса, Р. Доржелес засуджує високе військово начальство, яке не воює, а сидить у штабі та отримує нагороди. Після дуже виснажли-

¹⁶⁰ «Il y a des capotes de toutes les teintes, de toutes les formes, de tous les âges. Celles des grands sont trop petites, et celles des petits trop longues» [204, p. 66].

¹⁶¹ «son cri de bête, ce cri atroce où l'on sentait la peur, l'horreur, la prière, tout ce que peut hurler un homme qui brusquement voit la mort là, devant lui» [204, p. 179].

вого бою, коли солдати падали з ніг від втоми, їх змусили пройти селом церемонійним маршем перед генералом. Один із солдат іронічно висловив думку, що, напевно, генерал просто має бажання перерахувати тих, яких він ще не встиг убити. Інші жалілися, що це просто злочин – змушувати солдатів крокувати під оркестр після того, що вони натерпілися. Але, незважаючи на обурення, усі виконали наказ: «Марширували манекени із болота <...> В усіх під шоломами був один і той самий кошмарний вигляд – процесія привидів <...> полк, що встав із могили»¹⁶². Усі жінки, дивлячись на нещасних чоловіків, плакали – лише тепер вояки зрозуміли, скільки вони вистраждали.

Р. Доржелес так само, як Ж. Жіоно, використовує слово «отара» для опису великого скупчення солдатів: «Їх знесилену отару розбили на маленькі групи»¹⁶³, «Із канав, із ям виходить велика змучена отара, полк, що, обліплений болотом, йде по полях»¹⁶⁴.

Подібно Ж. Жіоно та А. Барбюса, Р. Доржелес також порівнює солдатів із худобою: «<...> дзвінко поплескували один одного по плечах, як поплескують худобу на бійні»¹⁶⁵. Це товариське поплескування й сміх крізь сльози. Солдати щиро сміються з наївності новеньких і молодих побратимів, котрі прийшли на війну, як на полювання або дуель. Досвідчені солдати стверджують, що на війні новеньким не потрібно буде битися, а лише доведеться натерпітися багато лиха. Відчувається гірка іронія, коли недосвідчений солдат каже, що прийшов на війну, щоб розважитися, бо в казармах йому вже занадто нудно. Р. Доржелес порівнює людей із тваринами, але з іншою метою: «Кожен зайняв своє місце із покірністю коней, що

¹⁶² «C'étaient des mannequins de boue qui défilaient <...> Tous avaient sous le casque les mêmes traits d'épouvante : un défilé de revenants <...> de ce régiment d'outre-tombe» [204, p. 236].

¹⁶³ «leur troupeau fatigué fut partagé en petits groupes» [204, p. 2].

¹⁶⁴ «C'est un grand troupeau hâve, un régiment de boue séchés qui sort des boyaux et s'en va par les champs, à la débandade» [204, p. 228].

¹⁶⁵ «<...> échangeant de lourdes claques sur les épaules comme des caresses de battoirs» [204, p. 6].

знають своє стійло»¹⁶⁶ – тут традиційне порівняння, за допомогою якого показано умови, у яких перебувають солдати, як тварини, покірні своїй долі. Брудні, уже давно немиті люди, спали, як худоба, просто в хліві, на підлозі, покритій лише соломою. Для новенького солдата Демаші це був шок. Знову іронія: він боявся задихнутися від запаху немитих тіл, а солдати скоріше задихалися від його парфумів, уважаючи дівчиськом. Згодом Демаші звик до суворого солдатського життя. Навчився мити свою тарілку жмутом трави, став пити грубе солдатське вино та справляти нужду в присутності інших.

Досить іронічно описано стратегію й тактику війни: «Відступ був єдиною стратегічною операцією, якою вони більш за все хизувалися»¹⁶⁷. Вони відступали без зупинок, без їжі, без визначеної мети. Змішані полки знесилених солдатів, декотрі з них були поранені, тому просто падали на землю, тоді їх добивали жандарми. У трагічній колоні відступаючих перемішані всі: поранені солдати, діти та жінки, котрі постійно плакали, худоба, вози, переповнені меблями, спалені села, підірвані мости, голодні люди, котрі виривали один в одного шматки запліснявілого хліба і т. д. Але, все ж таки відступ у розповідях солдатів перетворювався на перемогу. Вони стільки натерпілися лиха під час відступу, що вважають це своєю перемогою. А новенькі, слухаючи ці розповіді, із заздрістю мріють бути учасниками визначних подій. Дуже гірка іронія.

Загалом іронія Р. Дорджелеса принципово відмінна від іронії Л.-Ф. Селіна (в А. Барбюса й Ж. Жіно вона епізодична): у Л.-Ф. Селіна це спосіб висловити недовіру до будь-чого позитивного, підмурівок тотального негативізму, у Р. Дорджелеса – спосіб послаблення напруги, іронія робить події не такими трагічними, зрештою, стає інструментом більш об'єктивного показу подій, стирає ілюзії.

Образ вогню використано в романі під час зображення палаючих ферм і сіл: просто, без нагнітань та химерних перетворень, які просте-

¹⁶⁶ «Chacun passa à sa place avec la docilité des chevaux qui connaissent leur coin» [204, p. 16].

¹⁶⁷ «La retraite, c'était l'opération stratégique dont ils étaient le plus fiers» [204, p. 13].

жуємо в Ж. Жіоно. У Р. Доржелеса полум'я (незмінний атрибут війни) інколи виглядає навіть іронічно-святково: «Посеред великої вулиці горіла ферма, і над знесеними дахами піднімалося яскраве червоне полум'я, як під час ярмаркових свят <...> Обгорілі зайці проскакували між нашими рядами, як маленькі запалені смолоскипи»¹⁶⁸. Але й такі фрагменти рідкі в романі. У творі постійно описуються бої та використовуються як військові терміни словосполучення «лінія вогню», «загороджувальний вогонь», «гарматний вогонь», «зупинити вогонь», «вогненна завіса» й ін. Але це лише побіжний штрих, який не переростає в якусь вогненну картину. Стрілянина порівнюється з вогнем, у який постійно підкидають нові дрова: «знову розгорілась стрільба, як вогонь, у який підкинули нові дрова»¹⁶⁹. Бій асоціюється з вогняною гонитвою, що оточує солдатів: «Вогненна гонитва оточує нас, впивається в нас»¹⁷⁰. Таке використання лексеми «вогонь» не акцентуються, вони розчиняються в інших образних засобах твору. До речі, роль образного слова у романі Р. Доржелеса значно скромніша. Він тяжіє до ощадливого слова, до точного називання, застосовує переважно красномовну деталь, через яку читач уявляє характер персонажа чи події.

Присутні в романі відчай і лють, навіть скорботний крик: «Єдиний скорботний крик вирвався із наших грудей. Пізніше прокльони, лють, відчай»¹⁷¹. Поразка викликає в солдатів придушений та лютий крик. Загалом у романі багато описів страшного крику людей, яких убивають: це правдива реальність війни. Але цей крик залишається криком і проявом страждання конкретних учасників війни, він не стає основою інтонації оповіді, як у А. Барбюса чи Ж. Жіоно. Роман Р. Доржелеле-

¹⁶⁸ «Au milieu de la grande rue, une ferme qui brûlait mettait au-dessus des toits démantelés un rouge brutal de fête foraine <...> Des lapins enflammés traversèrent les langs, comme des petites torches vivantes» [204, p. 36].

¹⁶⁹ «la fusillade reprenait, comme un feu qu'on ravive d'une bourrée de bois mort» [204, p. 51].

¹⁷⁰ «La meute de feu nous cerne, nous mord» [204, p. 256].

¹⁷¹ «Un seul cri douloureux jaillit de nous. Puis des jurons, de la colère, de la détresse» [204, p. 48].

са – це врівноважена інтонація якомога більш правдивої оповіді про страшні події жорстокої війни.

Червоний колір у творі інколи часом набуває символічного значення (наприклад, це заклик до наступу). Солдат біжить із червоним знаменом у руці – це означає, що потрібно наступати. Коли вбивають цього солдата, на його місце стає інший, котрий так само біжить далі, вимахуючи своїм червоним поясом. І його вбивають, але кожен виконує наказ до кінця: «Дим розвіявся. Ніхто більше не рухався. Ні, навпаки <...> Рука ще рухалась, ледь-ледь рухалась, волочачи знамено по траві. – «Червоний!..Збільшіть приціл... Збільшіть приціл...»¹⁷². Ці вбивста викликають у солдатів лютість і бажання продовжувати бій. Червоний колір у романі – це також кривава барва: «Ламбер, тількино зайшов у будинок, із вікон якого з червоними фіранками лилося криваве світло»¹⁷³. Це так само, як у всіх творах про війну, колір пролитої крові. Але, знову-таки, він не переходить межу достовірності, не стає стильовою домінантою. У картині життя є все те, що буває в житті насправді.

Відтворюючи поле після бою, усіяне мертвими солдатами, Р. Доржелес, подібно до А. Барбюсу та Ж. Жіюно, мертвих описує, як живих: «Він дивився на мертвих <...> . Він відчував, що вони навкруги, у кожній воронці, у кожній складці землі, і не наважувався рухатися <...> Бідні товариші, яких вони прийшли провідати у їх небутті, повинні були на мить ожити під їх братерськими доторками. І мертві, що ожили, повні милосердя, здавалося, вели патруль, передаючи живих із рук в руки»¹⁷⁴. Безкінечна скорбота стискала серце Жільбера.

¹⁷² «La fumée s'écarta. Rien ne bougeait plus. Si <...> Un bras remuait encore, remuait à peine, traînant son fanion dans l'herbe. « Rouge!... Allongez le tir... Allongez le tir... » [204, p. 50].

¹⁷³ «Lambert, venait d'entrer dans cette ferme dont la fenêtre aux rideaux rouges ensanglantait la nuit d'une lueur d'assommoir» [204, p. 60].

¹⁷⁴ «Il regardait les morts <...> Il en devinait partout, dans chaque trou d'obus, dans chaque sillon, et n'osait plus bouger <...> Les pauvres camarades qu'ils revenaient voir dans leur néant, devaient revivre pour un instant sous leurs gestes fraternels. Et réveillés, miséricordieux, c'étaient les morts qui guidaient la patrouille, semblant se passer les vivants de main en main» [204, p. 58].

Ще не так давно його товариші були живі. Недавній страх перед мертвими минув, і настав біль від втрати та братерська любов до померлих. Мертві ще зовсім як живі. Солдати навіть не сприймають їх мертвими, а навпаки: «Ось видно одного, що притулився спиною до невеликої копиці сіна і скорченими руками тримається за розстебнуту шинель, ніби показує нам дірку від кулі»¹⁷⁵, «Рука у одного молодого стрілка відкинулася, ніби перегороджувала шлях, і нігті встромилися у м'яку землю. Чи не повзли вони від самих окопів, щоб тут померти?»¹⁷⁶, «Труп, який сидів на землі, зісковзнув вздовж дерева, що його підтримувало, та важко впав, не перериваючи своїх мрій»¹⁷⁷ – помираючий солдат вірив у порятунок, із цими мріями він і помер.

Солдат Верон, дивлячись на жовту траву, повністю всіяну мертвими тілами, сприймає їх, як живий заклик продовжувати наступ: «Треба йти на підкріплення товаришам, котрі лежать там, перед нами»¹⁷⁸.

Головного героя Жака Ларшера настільки приголомшує видовище на полі бою, а саме безліч мертвих друзів, що він не може заснути. Йому здається, що поснули солдати вже не живі. Важкий сон, яким вони сплять, дуже схожий на інший – вічний сон. Усе перемішалось. Там, на полі, – мертві, як живі, тут – живі, як мертві. Адже незабаром усіх їх чекає вічний сон. Відчувається відчай та безвихідь реального становища: «Мертві, усі мертві <...> І я не наважуюсь заснути, щоб не померти, як вони»¹⁷⁹. Жак заздрить товаришам, бо вони можуть спати. Думки та запитання про майбутнє роздирають його голову. Чи він зможе дожити до старості? Навіщо всі вони тут? Що дасть йому

¹⁷⁵ «On en voit un, adossé à une petite meule, qui, de ses mains crispées, tient sa capote ouverte comme pour nous montrer le trou qui l'a tué» [204, p. 89–90].

¹⁷⁶ «Le bras d'un petit chasseur s'était détendu et semblait barrer l'allée, les ongles enfoncés dans la terre molle. S'étaient-ils traînés depuis les trachées, pour venir mourir là?» [204, p. 84].

¹⁷⁷ «Contre l'arbre humide qui le soutenait, un cadavre accroupi glissa et tomba lourdement, sans sortir de son rêve» [204, p. 322].

¹⁷⁸ « – Alors il va falloir aller renforcer les copains d'en face <...> » [204, p. 90].

¹⁷⁹ «Des morts, tous des morts <...> Et je n'ose dormir, ayant peur de mourir comme eux» [204, p. 95].

майбутнє? Чи зможуть вони всі коли-небудь забути цей жах, горе, бруд, кров і рабство? Відповідь невідома.

Але життя та молодість беруть своє. Невеличка перерва й відпочинок на фермі, де все нагадує про домівку, надають сил та оптимізму. Тоді зовсім не хочеться вірити в смерть, яка чатує на кожному кроці. Життя нагадує величезне поле, що приваблює своєю красою. Жак Лершар вважає, що померти може хто завгодно, тільки не він. Не можуть зникнути ця молодість, радість і сила, що переповнює його: «Ми бачили, як помирали десятки, ми побачимо, як загинуть сотні, але щоб і моя черга могла підійти, щоб і я міг лежати нерухомим голубою грудкою у полі – цьому не віриться»¹⁸⁰.

У душі кожної людини завжди залишається хоч невеличка надія на краще майбутнє, віра у своє безсмертя та невіра у власну смерть. Р. Доржелес, покладаючись на молодість, вірить у краще. Спогади про життя до війни надихають на віру в майбутнє. Лише зазнавши стільки горя й страждань, солдати усвідомлюють, що вони всі до війни були щасливими. Потрібна була війна, щоб це зрозуміти: «Раніше ми не знали, ми були невдячні <...>. Тепер ми упиваємося найменшою радістю, як солодкою стравою, якої раніше були позбавлені. Щастя усюди: щастя – це землянка, куди не протікає дощ, добре підігрітий суп, жмут брудної соломи, на якій спиш, весела історія, яку розповів товариш, ніч без чергування <...> щастя!.. Але, щоб це зрозуміти, потрібно пройти через калюжу бруду»¹⁸¹.

Роман, як і попередні, насичений натуралістичними описами боїв: «Були трупи жахливі, із роздутими обличчями, немов прикриті суцільною маскою сірого фетру. Були почорнілі, з порожніми орбітами

¹⁸⁰ «On en a vu mourir dix, on en verra tomber cent, mais que son tour puisse venir, d'être un tas bleu dans les champs, on n'y croit pas» [204, p. 130].

¹⁸¹ «Avant, nous ne savions pas, nous étions des ingrats <...> Maintenant, on savoure la moindre joie, comme un dessert dont on est privé. Le bonheur est partout; c'est le gourbi où il ne pleut pas, une soupe bien chaude, la litière de paille sale où l'on se couche, d'histoire drôle qu'un copain raconte, une nuit sans corvée <...> Le bonheur <...> Mais il faut avoir traversé la boue, pour le savoir» [204, p. 132].

очей, які лежали ще з часів перших наступів»¹⁸². Р. Доржелес описує могили, у яких перемішалися живі та мертві. Виконуючи накази, солдати змушені бігти по мертвих людях, грузнучи в них ногами.

Описано в романі й бій, що відбувався на кладовищі. Поранені солдати сиділи в сімейних склепах та чекали на допомогу. Деякі перебували в склепах тижнями. «Треба багато сили, щоб вбити людину, треба багато страждання, щоб зламати людину <...> Все-таки це буває»¹⁸³. Буває, коли надія на порятунок зникає.

Тонко й психологічно достовірно показано в романі почуття страху, переважно через внутрішній світ головного героя. Від жахливих вибухів усе навколо трясеться, навіть власні нутрощі. Хочеться стати маленьким, щоб куди-небудь сховатися: «Під цим смертельним гуркотом грому перетворюєшся на тремтячу грудку, залишаються тільки вуха та серце, що прислухаються та переповнюються страхом <...>»¹⁸⁴. Між вибухами було по десять секунд перерви. Для Жака це були миті щастя та життя. Деякі солдати емоційно не витримували жаху й божеволіли. Інші, більш витривалі, настільки звикали до смерті, яка оточувала їх, що з часом черствіли. Смерть інших уже не викликала в них печалі. Але страх не минав, він був присутній завжди, кожна хвилина життя змішувалася зі страхом: «Мертві, нікого крім мертвих <...> Відчуваєш, як слабіють ноги, холонуть руки, горить чоло. Це і є страх»¹⁸⁵. Загроза власної смерті наповнювала страхом. Жак присягався, що ніколи не забуде жахливого подиху смерті, який відчував шкірою. Він забере його назавжди із собою. Для Р. Доржелеса воювати означає постійно чекати. Ждати зміни, листів, обідів, світанків, а зрештою – чекати смерті. Усе йде по черзі, потрібно лише ждати.

¹⁸² «On en voyait d'horribles, dont le visage gonflé était comme recouvert d'un masque épais de feutre gris. D'autres étaient charbonneux, les yeux déjà vides : ceux des premières attaques» [204, p. 218].

¹⁸³ «Il en faut de la force, pour tuer un homme, il en faut de la souffrance, pour abattre un homme <...> Cela arrive pourtant» [204, p. 247].

¹⁸⁴ «Sous cette mort tonnante, on n'est plus qu'un tas qui tremble, une oreille qui guette, un coeur qui craint <...>» [204, p. 215].

¹⁸⁵ «Des morts, rien que des morts. On se sent les jambes molles, les mains froides, le front brûlant. Est-ce cela, la peur?» [204, p. 221].

Переможцями на війні Р. Доржелес, подібно до Ж. Жіоно та Л.-Ф. Селіна, вважає тих, хто звідти вирвався живим. Вижити й втекти з пекла під назвою війна – це перемога. Один із героїв роману, солдат Сюльфар, розуміючи це, вважає себе переможцем. Залишившись без одного ребра, із двома ампутованими пальцями, із грудьми, наповненими осколками, без дружини, яка, не дочекавшись його повернення з війни, зрадила та втекла з іншим, забравши із собою все їхнє майно. Але він був щасливий, що залишився живим і був комісований, а отже, більше ніколи не повернеться на фронт. Так закінчується твір. Переможець у цій війні той, хто вижив та повернувся додому.

Р. Доржелес написав свій роман, щоб назавжди увічнити пам'ять про побратимів, оскільки образи солдатів, котрі загинули, із часом починають стиратись у серцях тих, хто їх колись любив. Тоді, на думку письменника, усі мертві помирають удруге. Він шкодує померлих товаришів, котрі мандрують серед живих, шукаючи тих, хто їх ще пам'ятає. Цей роман назавжди залишить свій слід у літературі, як згадка про загиблих воїнів. Перед нами не збірний образ солдатів чи селян, перетворених на солдатів, а певна кількість конкретних доль. Р. Доржелес прив'язаний до реальності минулого, його пацифізм просякнутий особистим життєвим досвідом.

Головна естетична заслуга Р. Доржелеса полягає в тому, що він викликає довіру щодо подачі зображеного, ми розуміємо, що описана ним війна або конкретна історична подія була саме такою. Наступна світова війна вже буде іншою. Р. Доржелес подає панораму війни в конкретному місці й часі. Він не нагнітає, не намагається узагальнювати до масштабів людства тощо. Головна його мета – показати те, що було, без прикрас, без штучної героїзації та риторики. У підсумку роман справляє далеко не таке гнітюче й тяжке враження, як твори А. Барбюса, Л.-Ф. Селіна, Ж. Жіоно.

Висновки до 3 розділу

Типологія стилю значною мірою визначається культурно-історичними обставинами, світоглядними процесами, характерними для певного часу. Безсумнівно, Перша світова війна в кожній європейській країні

так чи інакше провокувала антивоєнні настрої. Але вже розгорнулася естетика модернізму, який озброїв митців новою суб'єктивністю й новими засобами зображеннями. Розглянуті в цьому розділі твори дають підставу говорити про національну своєрідність явища експресіонізму та водночас його загальноєвропейський характер.

Роман Ж. Жіоно «Велика отара» має виразні ознаки експресіоністського світогляду й стилю. Це вражаюче зображення цивілізації, яка знищує людину та природу, руйнує споконвічний устрій життя; водночас це палкий гімн природності, життєвій силі, однаково властивій людському й тваринному світові; показано екзистенційну трагедію природної людини, котра стає жертвою всесвітньої бійні, чому сприяє наскрізна алегорія «великої отари», що дає змогу довести узагальнення до масштабів цілого людства, урівняти людський і тваринний світ як об'єкт нищення тощо. Це приклад палкої мови про біль і страждання. Мабуть, немає жодного експресіоністського засобу, який би не проявився в цьому творі.

Роман Р. Доржелеса «Дерев'яні хрести» також сповнений описами розчарувань, розпачу, страху, болю, відчаю, страждань, смерті, які вирізняють справжнє обличчя війни. Знаходимо у творі багато спільного з попередніми романами. Перегук із твором Жана Жіоно «Велика отара» полягає у використанні образу отари для позначення великого скупчення солдатів, порівняння людей із худобою. Подібність із романом Анрі Барбюса «Вогонь» полягає в частих описах зовнішності солдатів, переважно одягу. Опис мертвих, як живих, простежено в А. Барбюса, Ж. Жіоно й Р. Доржелеса. Подібність із романом Л.-Ф. Селіна полягає в застосуванні іронії. Спільне у всіх творах — це жага до життя, бажання вижити та вирватись із пекла. Людське життя подано як найвищу цінність. Усі автори описують зло під назвою «війна». Не допустити її надалі, засудити в основі — таке гасло всіх письменників міжвоєнного покоління. Те саме писатимуть і про ще більш жахливу Другу світову війну. І все ж простежуємо суттєву різницю між експресіоністським і реалістичним зображенням війни. Практично всі автори використовують натуралізм в описах тих чи інших епізодів: мабуть, інакше війну й не можна показати, адже

вона є скупченням усього найбільш потворного та огидного, що існує у світі. Але натуралістичні картини можна відбирати по-різному. Експресіоністи за допомогою фрагментарності, уривчастості подають найбільш потворні картини, оминаючи ті, які можуть послабити загальну напругу оповіді. Огидного надто багато, воно стає агресивним і діє на психіку реципієнта з великою силою. Звісно, за цим стоїть благородна мета авторів – змусити людей вийти зі стану байдужості, зачепити читача так, щоб він ніби особисто пережив війну. Натомість реалістичне зображення намагається утримувати в полі зору загальну панораму історичної події, аналізувати й усвідомлювати її причини. Тому в Р. Дорджелеса війна, попри насичення негативом, є насамперед низкою історій про конкретних людей, кожна доля – це досвід для розуміння, для відповідних висновків. Експресіоністи жахають війною, реаліст переконує, що війна – результат конкретних соціально-економічних процесів, що її можна уникнути. Крім того, у Р. Дорджелеса відсутня критика цивілізації й маніфестація природності. Його показ війни аналітичний, об'єктивований і достовірний.

В аспекті поезики експресіонізму в романі Анрі Барбюса «Вогонь», романі Осипа Турянського «Поза межами болю», повісті Л. Андрєєва «Червоний сміх» спільними рисами є загострена емоційність, що виражається підвищеною тривожністю, страхом, безвихіддю, нервозністю, болем і стражданнями, які не витримує психіка, перебуваючи на межі божевілля; фрагментарність сюжетобудови та кінематографічність; застосування подібної палітри кольорів, а саме: домінанта червоного й чорного та контрастні різнокольорові вкраплення, особлива психологічна значимість і навантаження у творах покладена на кольори, які наділені символічним значенням й особливою здатністю впливати на читача; домінантний та амбівалентний образ вогню; застосування експресіоністського прийому вселенського крику, що попереджає про небезпеку, яка насувається на людство; використання експресіоністських тем приреченості людства та місіонерське бачення світу; спільними є засудження війни, віра в майбутнє, жертвність, порівняння живих з мервими й навпаки; центральною експресіоністською проблематикою цих творів стала проблема смерті. Те, що

написаний задовго до Першої світової війни твір «Червоний сміх» Л. Андрєєва легко вписується в стилістику пізніших творів про іншу війну, свідчить, що експресіонізм має численні та достатньо глибокі дискурси. Зокрема, особливе місце посіли праці Ф. Ніцше, під впливом якого вже на межі століть з'явилися твори з виразними ознаками експресіонізму, філософії життя А. Бергсона, що загострює увагу на протистоянні природи й цивілізації, – ці та інші процеси розгорталися до війни. Ала війна додала те, що перемістило експресіонізм на іншу сходинку – уже загальноєвропейського явища – глобалізм, усесвітній характер життєвих проблем.

ВИСНОВКИ

Здійснений на матеріалі французької прози про Першу світову війну аналіз поетики експресіонізму з використанням у якості методології дослідження концепції «поетики вогню» Г. Башляра дає підстави для таких висновків.

Вивчаючи стан теорії експресіонізму в найновіших наукових працях і спираючись на ці дослідження, можна стверджувати, що експресіонізм як явище культури ХХ ст. продовжує цікавити багатьох учених і поповнюватися картинами національних варіантів цього явища. Зокрема, очевидно, що експресіонізм не лише існував в українській літературі ХХ ст., а й посів у ній вагоме місце. Щоправда, при цьому все ще залишається неузгодженим питання про низку імен представників, список творів, що представляють український літературний експресіонізм. Це також свідчить про лакуни в теорії, про потребу подальшого дослідження поетики експресіонізму. Ще більш показовою виглядає оцінка французького літературного експресіонізму. У сучасній французькій культурі домінує думка про експресіонізм як німецьке явище. Хоча часто йдеться про вплив французьких художників постімпресіоністів на зародження й перебіг німецького експресіонізму, переважає теза про те, що є окремі елементи стилю, які трапляються у творчості різних митців, але не існувало співмірного явища, зокрема в літературі. Тимчасом у період між Першою та Другою світовими війнами у Франції, як і у всіх інших європейських літературах цього періоду, тема війни дуже яскраво виявилася. А окремі твори навіть при першому читацькому сприйнятті видаються експресіоністськими за стилем. Відсутність французького літературного експресіонізму в сучасних енциклопедичних джерелах, досить насичених інформацією про національні варіанти цього явища, свідчить про існування історико-літературного упередження, яке стало на заваді в оцінці справжніх масштабів і національної самобутності явища.

Симптоматичною в цьому плані нам видається філософсько-літературна спадщина Гастона Башляра, адже його концепція «поетики

вогню» дуже суголосна експресіоністському світогляду й багатьом тезам експресіоністських маніфестів. Те, що така концепція сформувалась у Франції, де нібито експресіонізм не розгорнувся, можна трактувати як своєрідний компенсаторний механізм культури. Саме ця концепція наштовхує нас на необхідність використовувати архетип вогню як критерій при ідентифікації експресіоністського стилю. Хоча вогонь, як і будь-який архетипний образ, завжди був присутній у мистецтві, його роль і характер помінялися в мистецтві модернізму. Зокрема, цей образ частіше стали використовувати поети в зображенні процесу творчості, найбільш виразні приклади вогненної образності можна відшукати саме в тих митців, які рухалися чи тяжіли до експресіонізму. Головне ж, що в експресіоністських творах на воєнну тему образ вогню отримав складніше й глибше маркування, ніж зазвичай у літературі. Його домінування в тексті виявляє морально-етичну амбівалентність, властиву саме архетипу, найбільш універсальному образу культури, спроможному охопити весь діапазон значень – від загострено-негативних до посилено-позитивних.

Виходячи з підібраних прикладів з історії німецького, французького, українського, російського експресіонізму для типологічного узагальнення, можна зробити висновок, що концепція Г. Башляра «Поетика Вогню» важлива для розуміння поетики експресіонізму, зокрема показовим є образ вогню. Тому концепцію «поетика вогню» Г. Башляра можна застосовувати як метод аналізу літературних текстів і спосіб ідентифікації експресіонізму. Вогонь – домінантний образ у творчості багатьох митців епохи модернізму, оскільки його використовували для створення більш емоційної та палкої мови, що викликано обставинами цивілізаційного процесу. Виявлено, що твори з образом вогню містять спільні акценти.

Проаналізувавши науково-критичну рецепцію роману А. Барбюса «Вогонь», ми порушили питання стильової ідентифікації твору. Виявили, що заідеологізована радянська критика спотворила твір, тлумачила на свій лад його стилістику, утвердила досить упереджену думку про нього. Акцентуючи новаторство автора, художні особли-

вості твору розглядали в межах реалізму чи соціалістичного реалізму, а отже, у характеристиці особливостей твору допускали непослідовність і суперечливість тверджень.

Проаналізувавши стилістику роману Анрі Барбюса «Вогонь», ми виявили, що роман містить численні приклади «поетики вогню», більше того, його можна вважати справжнім утіленням «поетики вогню». По-перше, у картинах війни вогонь – це наскрізний мотив і домінантний образ. По-друге, це ускладнений за маркуванням образ, двоїстий у сприйнятті. По-третє, він максимально міфологізований (зображення вогню наповнені лексемами, що відсилають до міфів чи відтворюють міфічне світосприйняття). Вогонь набуває архетипного значення, він відтворює пекло війни, виявляє її нищівну сутність, постає, як жорстоке божество, але також з'являється в образі рятівника чи обнадійливого світла. Вогонь підпорядковує й інші засоби зображення, оскільки пекельний колорит тексту мусять підтверджувати всі рівні мовлення: синтаксичний, лексичний, фонетичний. Загальна фрагментарність зображення посилює динаміку та експресію, натуралістичні сцени з численними смертями і кривавими каліцтвами посилюють апокаліптичний пафос. Проаналізувавши такі засоби зображення в романі, як колористика та гротеск, встановлено їх приналежність до експресіоністського стилю. Наявна в романі глибока соціальна проблематика тяжіє до всесвітнього глобалізму, до зображення подій ніби на всепланетній арені. Усе це дає підстави стверджувати, що роман Анрі Барбюса «Вогонь» – яскравий приклад експресіонізму.

Роман Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі» в роботі проаналізовано в стильовому аспекті, виявлено, що всі засоби в ньому спрямовано на відтворення тотального негативізму в зображенні подій війни та повоєнного часу. У творі порушено питання абсурдності світу й людського буття, звучить мотив вселенського крику з приводу самотності людини та приреченості людства. Поряд із натуралістичними й реалістичними сценами в романі переплетено екзистенціалістські, експресіоністські, сюрреалістичні, психологічні, соціально-побутові мотиви, які співіснують у ньому, створюючи складний філософський

текст. Основну думку твору зосереджено на тому, щоб вплинути на читача, довести, що життя – це подорож, яка веде на край ночі, від народження до смерті, а саме життя – жахливе, жорстоке й безцільне. Негативізм твору, перенасиченість натуралістичними сценами людського падіння перевищують критичний пафос усіх реалістично-натуралістичних творів про соціальні проблеми. Тут уже йдеться про підвалини і людської цивілізації, і людства, і людини як істоти глибоко недосконалої, ідеться про невіру в саме життя. Роман Л.-Ф. Селіна – це приклад поетики холодного вогню, де вогонь виступає в якості демонічної образності (Н. Фрай). Хоча зображень вогню в романі не так багато (вони зосереджені в першій, військовій частині твору), проте автор урівнює образ вогню із зображенням людського життя, як справжнього пекла. Людське життя – це вогонь страждань, пекло, у якому людина горить, доки живе. Вічне та безнадійне пекло людських страждань і болю переважає вогонь війни.

Зіставний аналіз романів Анрі Барбюса «Вогонь», Осипа Турянського «Поза межами болю», повісті Леоніда Андрєєва «Червоний сміх» дає підставу окреслити типологію явища й установити зв'язок тематики зі стилем і роль архетипних образів у формуванні великого стилю епохи. Усі ці твори мають спільні витoki, закладені в образі вогню, та містять приклади «поетики вогню». Те, що в експресіоністську стилістику творів про Першу світову війну органічно вписалася повість Л. Андрєєва про російсько-японську війну початку XX ст., свідчить, що експресіонізм формувався кількома етапами. На першому (кінець XIX – початок XX століття) важливою спонукою стали формування нової науково-технічної цивілізації, швидкий урбанізм. Вплив філософії Ф. Ніцше та А. Бергсона дав змогу письменникам усвідомити конфлікт природи й цивілізації, написати перші твори з посиленою емоційністю та трагічним викривальним пафосом, прозвучали перші апокаліптичні нотки. Другий етап (уже усвідомленої маніфестації експресіонізму) пов'язаний із подіями Першої світової війни; третій – у драматургії й кінематографії 1920-х рр. – розгорнувся разом зі змінами соціальних устроїв і географічної карти Європи.

Численні перегуки між трьома творами української, російської й французької літератур («Поза межами болю», «Червоний сміх», «Вогонь») пояснюються не лише воєнною темою, але і їх приналежністю до експресіонізму. Окрім того, ці твори є також прикладом «поетики вогню». Роман Ж. Жіюно «Велика отара» містить виразні ознаки експресіоністського стилю, через зображення експресіоністської теми самотності й приреченості людини звучить мотив божевілля як крайній прояв конфлікту зі світом і спосіб утечі від реальності. Зображено екзистенцію природної людини, коли вона – це одне ціле з природою, її невід’ємна складова частина. І ця природна істота стає жертвою цивілізації та війни. Тому тваринна отара, яку відправляють на бійню, протиставляється людській. У романі знайдено численні приклади «поетики вогню», що увиразнює стиль експресіонізму, виявлено використання гнітючої палітри кольорів, притаманних експресіоністам, фрагментарність сюжетобудови, велику кількість натуралістичних зображень із жахливими описами каліцтва, тління, ураження й смерті. Мова роману посилено експресивна, завдяки насиченню тропами та наскрізній алегорії отари як залежної (зіпсованої) людської спільноти.

Зіставлення названих творів із романом Р. Доржелеса «Дерев’яні хрести» дає змогу встановити, що не всі твори про Першу світову війну, навіть написані її учасниками, належать до експресіоністського стилю. Спільне для всіх романів про війну – це засудження війни, жага до життя, бажання вижити. Це спільне стосується окремих аспектів змісту. Водночас роман Р. Доржелеса дуже суттєво вирізняється від попередньо розглянутих. Різниця створюється стилем оповіді – це різниця між експресіоністським і реалістичним зображенням війни. Роман Р. Доржелеса «Дерев’яні хрести» має реалістичну основу. Його показ війни аналітичний, об’єктивований і достовірний, відсутня критика цивілізації й загалом уникнення будь-якого глобалізму. У цьому романі війна, попри насичення негативом, є насамперед низкою історій про конкретних людей, кожна доля – це досвід для розуміння, для відповідних висновків. Це створена автором низка

образів загиблих друзів, данина пам'яті, спосіб увіковічення. Загиблі блукають лабіринтами пам'яті живих людей і вимагають правдивого свідчення про їхнє життя та смерть.

Поетика експресіонізму – це поетика, яку дослідники намагаються означати також метафорично: поетика крику, апокаліптичних видінь, поетика контрастів, калейдоскопу, кінокамери тощо. Ці означення обґрунтовані, а тому стали ключем для сприйняття творів експресіонізму. Варто до цих означень додати також ще одне: експресіонізм – це поетика вогню.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2011. 408 с.
2. Аверинцев С. С. Софія – Логос: словник. Київ: Дух і Літера, 1999. 464 с.
3. Андреев Л. Г. Французская литература и «конец века». *Вопросы литературы*. 1986. № 6. С. 75–112.
4. Андреев Л. Н. Красный смех. *Повести и рассказы*: в 2-х т. Москва, 1971. Т. 1. С. 457–531.
5. Андреев Л. Н. Собрание сочинений. Т. 2: Рассказы. Пьесы, 1904–1907. Москва: Худ. лит., 1990. 557 с.
6. Анисимов И. А. Предисловие. *Анри Барбюс. Кровавый источник: рассказы*. Москва: Правда, 1949. 35 с.
7. Анри Барбюс: библиограф. указатель. Москва: Книга, 1964. 192 с.
8. Антофійчук В. І. «Юда Іскаріот» Леоніда Андреева – «На полі крові» Лесі Українки: спроба нової інтерпретації. *Біблія і культура*: зб. статей. Чернівці, 2003. Вип. 5. С. 104–107.
9. Анц Т. Суспільна модернізація, літературний модерн і філософія постмодерну. *Експресіонізм*: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів. Львів, 2002. С. 9–19.
10. Атом серця: українська поезія першої половини ХХ століття / за ред. Ю. Коваліва. Київ: Веселка, 1992. 349 с.
11. Бажан М. Політ крізь бурю. Вибрані твори. Київ: Криниця, 2002. 608 с.
12. Балахонов В. Е. На пути к истории. *Ж. Жионо. Гусар на крыше. Польская Мельница*: пер. с фр.; сост., авт. предисл. В. Е. Балахонов. Москва, 1992. С. 3–15.
13. Барбюс А. Вогонь. Оповідання: пер. з фр. М. Терещенко. Київ: Дніпро, 1969. 339 с.
14. Барбюс А. Вибране: пер. з фр. Київ: Худ. літ., 1953. 525 с.

15. Барбюс А. Избранные произведения: пер. с фр. Москва: Госиздат худ. лит., 1950. 550 с.
16. Барбюс А. Огонь. Ясность: пер. с фр. Москва: Худ. лит., 1980. 537 с.
17. Барбюс А. Огонь (дневник взвода): пер. с фр. В. Парнаха. Москва: Правда, 1982. 316 с.
18. Барбюс А. Огонь (щоденник одного взводу): пер. з фр. Київ: Молодь, 1958. 306 с.
19. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: пер. с фр. Москва: Прогресс, 1994. 615 с.
20. Барчан В. Поетична творчість Миколи Бажана 20-х років у контексті експресіонізму. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*: зб. наук. праць. Ужгород, 2005. Вип. 11. С. 66–72.
21. Башляр Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи: пер. с фр. Б. М. Скуратова. Москва: Изд-во гуманит. лит., 1998. 268 с.
22. Башляр Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения: пер. с фр. Б. М. Скуратова. Москва: Изд-во гуманит. лит., 1999. 344 с.
23. Башляр Г. Земля и грёзы воли: пер. с фр. Б. М. Скуратова. Москва: Изд-во гуманит. лит., 2000. 384 с.
24. Башляр Г. Новый рационализм: пер. с фр. / предисл., общ. ред. А. Ф. Зотова. Москва: Прогресс, 1987. 374 с.
25. Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню: пер. з фр. Р. В. Мардер. Харків: Фоліо, 2004. 141 с.
26. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. Москва: Худ. лит., 1975. 502 с.
27. Бергсон А. Творча еволюція: пер. з фр. Р. Осадчука. Київ: Вид-во Жупанського, 2010. 320 с.
28. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: монографія. Київ: Смолоскип, 2006. 464 с.
29. Бондарева Н. А. Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Орёл, 2005. 205 с.
30. Борев Ю. Б. Художественные направления в искусстве XX века. Киев: Мистецтво, 1986. 134 с.

31. Вакар И. А. Кубизм и экспрессионизм – два полюса авангардного сознания. *Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма*. Москва, 2003. С. 26–42.
32. Великовский С. И. В поисках утраченного смысла: очерки литературы трагического гуманизма во Франции. Москва: Худ. лит., 1979. 295 с.
33. Вербицкий П. П. «Прапорonosці миру»: Нариси про творчість Анрі Барбюса, Луї Арагона та Андре Стіля. Харків: Харків. обл. вид-во, 1955. 213 с.
34. Веселовська Г. І. Театральний експресіонізм в Україні: генеза й витоки. *Сучасність*. 1997. № 3. С. 146–154.
35. Веселовская А. И. Парадигма социального вывиха в экспрессионистских спектаклях театров Украины 1920-х годов. *Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма*. Москва, 2003. С. 447–463.
36. Визгин В. П. Эпистемология Гастона Башляра и история науки. Москва: РАН, Ин-т философии, 1996. 263 с.
37. Від Бокаччо до Аполлінера: пер. з фр. М. О. Лукаша. Київ: Дніпро, 1990. 510 с.
38. Вологина О. В. Творчество Леонида Андреева в контексте европейской литературы конца XIX – начала XX веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Орёл, 2003. 212 с.
39. Гаврилів О. Експресивні мовленнєві акти в німецькомовній експресіоністичній короткій прозі. *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів*. Львів, 2002. С. 129–142.
40. Гаврилів О. Експресивність та емотивність як мовні категорії (на матеріалі роману Альфреда Дьобліна «Берлін Александерпляц»). *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів*. Львів, 2004. С. 160–175.
41. Гаврилів О. Образ міста в німецькій експресіоністичній ліриці. *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів*. Львів, 2005. С. 65–87.
42. Гаврилів Т. Експресіонізм: страх непристосованої свідомості. *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів*. Львів, 2002. С. 72–92.

43. Гаврилів Т. Зацитована апокаліпса: апокаліптичні ігри та візії експресіоністичного авангарду в Німеччині. *Експресіонізм*: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів. Львів, 2005. С. 131–151.
44. Гальцова Е. Д. Французская культура и экспрессионизм. *Энциклопедический словарь экспрессионизма*. Москва, 2008. URL: <http://expressionism.academic.ru> (дата обращения: 30.05.16).
45. Головченко Н. І. Література модернізму: художній стиль, методика вивчення: навч. посіб. Київ: Освіта України, 2011. 236 с.
46. Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму. До історії української літератури: дослідження, есеї, полеміка. Київ, 2003. С. 522–534.
47. Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. І. Літературознавчий словник-довідник. Київ: Академія, 1997. 752 с.
48. Гуменна Ю. В. Барбюс і Гончар: проблеми типології. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. праць. Дніпропетровськ, 2004. Вип. 4. С. 120–125.
49. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Київ: Критика, 2009. 441 с.
50. Гуро И., Фоменко Л. Анри Барбюс. Москва: Молодая гвардия, 1962. 268 с.
51. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии: пер. с нем. Москва: Лабиринт, 1994. 112 с.
52. Державин В. Література і літературознавство: [вибр. теорет. та літературно-критичні праці]; упоряд. С. Хороб. Івано-Франківськ: Плай, 2005. 492 с.
53. Дончик В. Г. Сильові тенденції української літератури ХХ століття; упоряд. Н. М. Шумило. Київ: Фоліант, 2004. 284 с.
54. Драненко Г. Ф. Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса: монографія. Чернівці: ЧНУ, 2011. 440 с.
55. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы; пер. со словацкого. Москва: Прогресс, 1975. 318 с.
56. Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів. Львів: ВНТЛ – Класика, 2002. 154 с.

57. Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів. Львів: ВНТЛ – Класика, 2004. 175 с.
58. Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів. Львів: ВНТЛ – Класика, 2005. 151 с.
59. Еліаде М. Мефістофель і Андрогін: пер. з англ., нім., фр. Київ: Основи, 2001. 591 с.
60. Энциклопедический словарь экспрессионизма. Москва: ИМЛИ РАН, 2008. 736 с. URL: <http://expressionism.academic.ru> (дата обращения: 30.05.16).
61. Евнина Е. М. Франсуа Рабле. Москва: Гослитиздат, 1948. 344 с.
62. Евнина Е. М. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX и начала XX века. *Импрессионисты. Их современники и соратники*. Москва, 1976. С. 254–286.
63. Емельяников С. Предисловие. *А. Барбюс. Огонь. Ясность*. Москва, 1980. С. 5–15.
64. Еремеев Л. А. Французский литературный модернизм: традиция и современность. Киев: Наук. думка, 1991. 120 с.
65. Еремеев Л. А. Французский «Новый роман». Киев: Наук. думка, 1974. 224 с.
66. Єременко О. Образний світ в експресіоністичній прозі (на матеріалі малої прози В. Стефаника та М. Хвильового). *Українська мова та література*. 2010. № 22. С. 17–20.
67. Заленська Л. Повість-поема Осипа Турянського «Поза межами болю». *Збірник наукових праць*. Кривий Ріг; Краків, 2011. Вип. 9. С. 20–28.
68. Западное литературоведение XX века: энциклопедия. Москва: Intrada, 2004. 560 с.
69. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство. Київ: Академ-видав, 2003. 392 с.
70. Зенкин С. Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 320 с.
71. Илиева Л. П. Гастон Башляр: особенности феноменологического и психоаналитического подходов к исследованию художествен-

- ного творчествa. *Вестник Московского университета. Серия 7: Философия*. 1998. № 2. С. 91–103.
72. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів, 2002. С. 179–188.
73. Кемпер Г. Між Діонісом і Розіп'ятим. Георг Тракль й експресіонізм. *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів.* Львів, 2004. С. 42–81.
74. Кен Л. Н. Леонид Андреев и немецкий экспрессионизм. *Андреевский сборник. Исследования и материалы.* Курск, 1975. С. 42–81.
75. Кирсис С. С. Леонид Андреев и некоторые проблемы французского экзистенциализма. *Учёные записки Тартусского государственного университета.* Тарту, 1985. Вып. 645: Труды по русской и славянской филологии. С. 122–132.
76. Ключек Г. Д. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і час*. 2007. № 9. С. 45–49.
77. Ковалів Ю. Експресіонізм. *Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.- уклад. Ю. Ковалів.* Київ, 2007. Т. 1. 607 с.
78. Костенко Н. В. Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 300 с.
79. Костюк В. І., Денисенко В. Фрагмент епохи модернізму. *Модерн як поле експерименту: комічне, фрагмент, гіпертекстуальність.* Київ, 2002. С. 4–94.
80. Кохан Т. Г. Експресіонізм: досвід теоретичного аналізу. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: зб. наук. праць.* Київ, 2000. С. 162–168.
81. Кохан Т. Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2002. 19 с.
82. Кравченко О. Експресіонізм і український революційний театр. *Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка.* Львів, 1999. С. 168–178.
83. Криворучко С. До проблем сучасної методології: концепція поєднання феміністичної та психоаналітичної критики. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2015. № 20. С. 31–40.

84. «Красный смех» Л. Н. Андреева как пример экспрессионизма в русской литературе. URL: <http://festival.1september.ru/article> (дата обращения: 16.05.16).
85. Кузнецов Ю. Б. Експресіонізм як мрія про гармонію. *Українська мова і література в школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 1999. № 2. С. 78–84.
86. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. [2-е изд., доп.]. Москва: Политиздат, 1980. 272 с.
87. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве. Москва: Наука, 1978. 184 с.
88. Кучерюк Д. Ю. Естетика як метатеорія мистецтва. *Естетика: підручник*. Київ, 2005. С. 30–66.
89. Лановик З. Б. Hermeneutyka sacra: монографія. Тернопіль: РВВ ТПНУ ім. В. Гнатюка, 2006.
90. Лановик М. Б. Теорія відносності художнього перекладу. Літературознавчі проєкції: монографія. Тернопіль: РВВ ТПНУ ім. В. Гнатюка, 2006. 470 с.
91. Лебедівна Л. І. Українське обличчя війни (повість-поема О. Турянського «Поза межами болю. Картина з безодні»). *Слово і Час*. 2004. № 12. С. 50–56.
92. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. Київ: Либідь, 1997. 224 с.
93. Ліска В. Передовий загін і травматичний досвід: невчасність німецького експресіонізму. *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів*. Львів, 2002. С. 19–34.
94. Люббе Г. В ногу со временем. Сокращённое пребывание в настоящем: пер. с нем. А. Григорьева, В. Куренного; под. науч. ред. В. Куренного; вступ. ст., сост. указ. В. Куренного, М. Румянцевой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». Москва: Издат. дом Высш. шк. экономики, 2016. 456 с.
95. Маланюк Є. Думки про мистецтво. *Слово і час*. 2003. № 6. С. 64.
96. Маланюк Є. Земна Мадонна. Вибране. Братіслава: Словацьке пед. вид-во, 1991. 450 с.

97. Матвійшин В. Г. Український літературний європеїзм: монографія. Київ: Академія, 2009. 259 с.
98. Матющенко А. У тіні Куліша: риси експресіонізму в українській драматургії 1920-х років. *Слово і час*. 2008. № 12. С. 14–19.
99. Мафтин Н. Поетика експресіонізму в романі Осипа Турянського «Поза межами болю» та повісті Леоніда Андрєєва «Червоний сміх». *Слово і час*. 2011. № 10. С. 24–32.
100. Мафтин Н. У пошуках «grand» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття: монографія. Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. 336 с.
101. Маценка С. Партитура роману: монографія. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 528 с.
102. Маценка С. «Поезія втоплеників». Образ Офелії в німецькій експресіоністичній поезії. *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів*. Львів, 2005. С. 45–65.
103. Михида С. Психопоетика українського модерну: проблема реконструкції особистості письменника: монографія. Кіровоград: Поліграф-Терція, 2012. 352 с.
104. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. Київ: Стилос, 2008. 541 с.
105. Модернізм як специфічний культурний феномен. URL: www.read-bookz.com/book/210/7949.html (дата звернення: 30.06.16).
106. Моклиця М. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. 468 с.
107. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч. 1: Українська література: навч. посіб. для студ. вищ. закл. освіти. Луцьк: РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 1999. 154 с.
108. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч. 2: Зарубіжна література: навч. посіб. для студ. вищ. закл. освіти. Луцьк: РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 1999. 180 с.
109. Моклиця М. В. Модернізм як структура: філософія. Психологія. Поетика: монографія. Луцьк: РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2002. 390 с.

110. Моклиця М. Стильові доміанти творчості Ольги Кобилянської. *Слово і час*. 2012. № 4. С. 44–52.
111. Моклиця М. Стильовий розріз модернізму: полемічні зауваги та практичні настанови. *Дивослово*. 2012. № 5. С. 51–58.
112. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ: Основи, 2002. 328 с.
113. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. 288 с.
114. Наливайко Д. С. Анрі Барбюс, письменник і борець. *А. Барбюс. Вогонь. Оповідання*. Київ, 1969. С. 5–19.
115. Наливайко Д. С. Бодлер, Верлен, Рембо, Малларме: французький символізм як зміна метамови європейської поезії. *Зарубіжна література*. 2002. № 5. С. 6–7.
116. Наливайко Д. С. Горизонти і міражі французької поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Всесвіт*. 1999. № 3. С. 95–105.
117. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мистецтво, 1985. 362 с.
118. Наливайко Д. С. Луї Селін і його роман «Подорож на край ночі». *Л.-Ф. Селін. Подорож на край ночі*. Київ; Харків, 2000. С. 5–16.
119. Наливайко Д. С. Панорама французької поезії від Аполлінера до Превера. *Вікно в світ*. 2000. № 1. С. 113–129.
120. Наливайко Д. С. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму». *Слово і час*. 1997. № 11/12. С. 44–48.
121. Наркирьер Ф. Вступительная статья. *Барбюс рассказывает...* Москва, 1963. С. 3–17.
122. Нестелєєв М. Поза межами й у межах: Осип Турянський і його найвідоміший твір. *Дивослово*. 2012. № 11. С. 50–56.
123. Ніколенко О. М. Поезія французького символізму: Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо: посіб. для вчителя. Харків: Веста: Ранок, 2003. 144 с.
124. Николаев В. Н. Анри Барбюс. Критико-биографический очерк. Москва: Худ. лит., 1954. 146 с.

125. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого: пер. с нем. Ю. М. Антоновского. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1990. 302 с.
126. Нямцу А. Е. Миф и легенда в мировой литературе: теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. Черновцы: Изд-во Черновиц. ун-та, 1992. 160 с.
127. Островська А. С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника: матеріали спецкурсу. Донецьк: ДонНУ, 2004. 201 с.
128. Осьмак О. О. Експресіонізм в контексті західноєвропейської культури ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.08. Київ, 1999. 19 с.
129. Осьмак О. Експресіонізм в діалозі культур «Захід-Схід». *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*: зб. наук. праць. Київ, 1999. С. 18–24.
130. Осьмак О. Експресіонізм: релігійно-містичний аспект. *Художня культура: історичний досвід і сучасний стан*: зб. наук. статей. Київ, 1999. С. 27–37.
131. Осьмак О. Експресіонізм: традиції і сучасність. *Художня культура: історія, теорія, практика*: зб. наук. статей. Київ, 1997. С. 186–197.
132. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. *Вибрані твори*: пер. з ісп. Київ, 1994. С. 238–272.
133. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
134. Пахаренко В. І. Експресіонізм. *Українська мова та література*. 2001. № 29/32. С. 57–61.
135. Пахаренко В. І. Імпресіонізм. Експресіонізм. *Українська мова та література в школі*. 2002. № 1. С. 52–57.
136. Пащенко В. І. Анрі Барбюс: життя і творчість. Київ: Дніпро, 1980. 212 с.
137. Песис Б. От ХІХ к ХХ веку: традиции и новаторство во французской литературе. Москва, 1979. 145 с.
138. Петренко Л. Мотив двійництва в українській експресіоністичній прозі 20–30-х років ХХ століття. *Українське літературно-мис-*

тецьке відродження 20-х років ХХ століття: питання стилю, проблематики, поетики, мови: зб. праць Всеукр. наук. конф. Черкаси, 2005. С. 167–172.

139. Петренко Л. Поетика експресіонізму в українській літературі 20–40-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ, 2008. 19 с.
140. Петренко Л. Я. Джерела та самоусвідомлення українського експресіонізму (на матеріалі поезії і прози початку ХХ ст.). *Вісник Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ, 2007. Вип. 13/14. С. 103–109.
141. Петренко Л. Я. Експресіоністичне місто (у творчості письменників 20–30-х років ХХ ст.). *Українська мова та література в школі*. 2007. № 37/39. С. 14–18.
142. Печарський А. Я. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя: монографія. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2011. 466 с.
143. Печарський А. Я. Поетика творчості Осипа Турянського. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. 202 с.
144. Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.
145. Поэтика экспрессионистской прозы Л. Андреева. URL: rudocs.exdat.com/docs/index-421540.html?page=58 (дата обращения: 30.05.2016).
146. Пригодій С. М. Літературний імпресіонізм в Україні та США. Київ: Нора-прінт, 1998. 312 с.
147. Рихло П. Експресіоністичний часопис «Der Nerv» у Чернівцях. *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів*. Львів, 2002. С. 119–129.
148. Рихло П. Експресіонізм у ранній творчості Альфреда Маргул-Шпербера. *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів*. Львів, 2004. С. 120–138.
149. Рудницький М. Між ідеєю і формою. *Форум*. 1996. № 1. С. 137–176; № 2. С. 152–185.

150. Селін Л.-Ф. Подорож на край ночі: роман: пер. з фр. П. Тарашука; передм. Д. Наливайко. Київ: Юніверс; Харків: Фоліо, 2000. 368 с.
151. Семенова Т. В. Экспрессионизм и современное искусство авангарда. Москва: Знание, 1983. 64 с.
152. Симоненко В. А. Поезії; упоряд. та приміт. В. В. Біленка. Київ: Рад. письменник, 1984. 246 с.
153. Сингаївський М. Ф. Ластівка над Сеною: поезії. Переклади. Роздуми. Київ: Укр. письменник, 2002. 270 с.
154. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 633 с.
155. Толмачёв В. М. Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: о границах экспрессионизма. *Вестник ПСТГУ. Филология*. 2007. Вып. 4 (10). С.114–142.
156. Турянський О. Поза межами болю. Дума пралісу: вибране. Київ: Академія, 2015. 312 с.
157. Турянський О. Поза межами болю. *Поза межами болю: повість-поема; Син землі: роман; оповідання*. Київ, 1989. С. 42–127.
158. Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака: Очерки о лигвоэстетике и семиотике. Москва: Языки славян. культуры, 2014. 640 с.
159. Фіськова С. Деформування світу як спосіб виживання в ньому. *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів*. Львів, 2002. С. 105–118.
160. Фіськова С. «Я як інший»: Мотив двійника як особливий варіант експресіоністичної проекції особистісного «Я» (Ф. Верфель «Людина із дзеркала», Г. Кайзер «Корал», Е. Барлах «Бідний кузен»). *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів*. Львів, 2004. С. 81–98.
161. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів, 1996. С. 142–176.
162. Фрай Н. Великий код: Біблія і література: пер. з англ. І. Старовойт. Львів: Літопис, 2010. 362 с.

163. Фрейд З. Вступ до психоаналізу: пер. з нім. П. Таращука. Київ: Основи, 1998. 709 с.
164. Фуко М. История безумия в классическую эпоху: пер. с фр. Санкт-Петербург: Университет. кн., 1997. 576 с.
165. Хороб С. І. Діалоги у відсвіті слова. (Українська драматургія в типологічних зіставленнях). Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. 308 с.
166. Хороб С. І. На літературних теренах: дослідження, статті, рецензії. Івано-Франківськ: ПНУ ім. Василя Стефаника, 2006. 410 с.
167. Хороб С. Поетика української експресіоністської драми. *Вісник Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ, 2001. Вип. 6. С. 52–64.
168. Хороб С. Становлення експресіонізму в українській драмі. Слово – образ – форма: у пошуках художності. Івано-Франківськ, 2000. С. 40–48.
169. Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале. *Д. Джойс. Улисс: роман (ч III)*: пер. с англ. В. Хинтки и С. Хоружего. Москва: [б. и.], 1994. С. 363–605.
170. Чайковский А. Анри Барбюс литературный портрет. Москва: Худ. лит., 1940. 78 с.
171. Червінська О. Аргументи форми: монографія. Чернівці: ЧНУ, 2015. 384 с.
172. Червінська О. В., Зварич І., Сажина А. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: наук. посіб. Чернівці: Книги–ХХІ, 2009. 284 с.
173. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Нью-Йорк: Сучасність, 1989. 280 с.
174. Черненко О. Імпресіонізм та експресіонізм. *Українське слово: хрестоматія*: в 4 кн. Київ, 2001. Кн. 3. С. 371–377.
175. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль, 1994. 240 с.

176. Чорнова В. «Бачити, відчувати, виражати – у цьому все мистецтво...» *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2000. № 3. С. 62–66.
177. Шабловская И. В. История зарубежной литературы XX века (первая половина). Минск: Эконом-пресс, 1998. 534 с.
178. Шахова К. Експресіонізм у німецькому малярстві. *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів*. Львів, 2002. С. 34–48.
179. Шахова К. Експресіонізм як мистецьке явище. *Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів*. Львів, 2005. С. 11–36.
180. Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2 кн. Кн. II: Літературознавство; упоряд. І. Дзюба. 2-ге вид. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 1151 с.
181. Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Языки славян. культуры, 2008. 304 с.
182. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1: Мир как воля и представление: пер. с нем. Москва: Моск. клуб, 1992. 395 с.
183. Шумило Н. Золотий фонд «Історії української літератури». *Слово і час*. 2006. № 3. С. 22–26.
184. Юдина М. В. Анри Барбюс. Москва: Editions en langues étrangères, 1953. Р. 426.
185. Юнг К.-Г. Психологія і поезія. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. С. 91–108.
186. Юнг К.-Г. Архетип і позасвідоме: пер. з нім. Київ: Укр. письменник, 2014. 400 с.
187. Яструбецька Г. І. Експресіонізм – імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? *Слово і час*. 2006. № 2. С. 9–13.
188. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: Твердиня, 2013. 380 с.
189. Яструбецька Г. І. Модернізм. Авангардизм. Експресіонізм. Кореляційний аспект. *Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. праць Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Рівне, 2001. Вип. 10 (спец.). С. 9–19.*

190. Яструбецька Г. І. Ферменти містичного в поезії експресіонізму. Питання літературознавства: наук. зб. / голов. ред. О. В. Червінська. Чернівці, 2011. Вип. 84. С. 92–101.
191. Barbusse H. Le feu. Folio plus classiques: editions Gallimard, 2007. 493 p.
192. Barbusse H. Pleureuses. Poésies. Nouvelle édition: Ernest Flammarion: Editeurs Paris, 1920. 264 p.
193. Baudorre Ph. Barbusse. Le pourfendeur de la Grande Guerre. Flammarion, 1995. 427 p.
194. Baudin H. et Bourgeois R. De Proust au nouveau roman. Masson et Cie: Editeurs Paris, 1971. 230 p.
195. Brenner J. Histoire de la littérature française. De 1940 à nos jours. Librairie Arthème Fayard, 1978. 585 p.
196. Brett V. Barbusse, critique littéraire (1893–1901). *Europe*. 1960. № 378. P. 79–87.
197. Brett V. A propos du «Feu» de Henri Barbusse. *Philologica Pragensia*, 1960. № 3. P. 129–140.
198. Bloudeau N., Allonache F. Littérature progressive du français. CLE: International, 2004. 160 p.
199. Céline L.-F. Voyage au bout de la nuit. Edition du groupe «Ebooks libres et gratuits», 2012. 573 p.
200. Dacros X. Histoire de la littérature française. Paris: Hachette, 1992. 527 p.
201. Delon M., Mélonio F. et d'autres. La littérature française: dynamique et histoire. V. 2. Paris: Gallimard, 2007. 929 p.
202. Deshusses P. Dix siècles de la littérature française. XIX–XX siècles. Paris, 1984. 125 p.
203. Le dictionnaire du littéraire / publié sous la direction de P. Aragon, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris: Puf, 2002. 654 p.
204. Dorgelès R. Les croix de bois. Couverture de Daragnès. Paris, Albin-Michel: Editeur 22 rue Huygheus, 1919. 344 p.
205. Dulac Ph. Céline (Louis-Ferdinand) 1894–1961. *Encyclopaedia universalis*. Corpus 5. Editeur à Paris, 1989. P. 164–167.

206. Encyclopaedia universalis. Corpus 3 [1989, 1052 p.]; Corpus 5 [1989, 1002 p.]; Corpus 7 [1989, 1054 p.]; Corpus 8 [1989, 1015 p.]; Corpus 10. Editeur à Paris, France S. A., 1989. 1054 p.
207. Fréville J. Barbusse et Maurice Thorez. Une rencontre de 1932. *Lettres françaises*. 1950. № 306. P. 1, 6.
208. Fréville J. Un moment de la conscience humaine. Henri Barbusse. *Lettres françaises*. 1947. № 159. P. 1, 3.
209. Fourcaut L. Giono (Jean) 1895–1970. Encyclopaedia universalis. Corpus 10: Editeur à Paris, France S. A., 1989. P. 471–473.
210. Gendrot F. et Eustache F.-M. Auteurs français. Paris: Librairie Hachette, 1951. 376 p.
211. Giono J. Le grand troupeau. Editions Gallimard, 2011. 251 p.
212. Julaud J.-J. La littérature française du XIX siècle à nos jours. Paris: First, 2008. 464 p.
213. Haedens K. Une histoire de la littérature française. Paris: Grasset, 2007. 532 p.
214. Hardy Ch. Les grands romans français. Paris: Carnets de l'info, 2010. 383 p.
215. Lalou R. Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours). T 1. Paris: Presses univ. De France, 1953. P. 435–437.
216. Larnac J. La littérature française d'aujourd'hui. Paris: Editions sociales, 1948. P. 131–135.
217. Lagarde A. et Michard L. XX-e siècle. Les grands auteurs français. Collection littéraire Bordas, 1965. 640 p.
218. Lagarde A. et Michard L. XX-e siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire. Larousse-Bordas, 1997. 896 p.
219. Ligny C., Rousselot M. La littérature française. Paris: Nathan, 1992. 160 p.
220. Littérature. Textes et documents / Collection dirigée par Henri Mitterand. Livre du professeur. Paris: Nathan, 1991. 960 p.
221. Lotte H. Expressionnisme. *Encyclopedia universalis*. Corpus 8. Editeur à Paris, France S. A. 1989. P. 192–202.
222. Raimond M. Le roman. Cursus. Paris: Armand Colin, 2008. 190 p.

223. Ray L. Arthur Rimbaud. Paris: Editions seghers, 1976. 178 p.
224. Le Maxidico. Dictionnaire encyclopédique de la langue française. Paris: Edition de la Connaissance, 1996. 1718 p.
225. Le Petit Larousse. Dictionnaire encyclopédique. Paris: Larousse, 1995. 1784 p.
226. Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris: PUF, 1975. 1320 p.
227. Moussinac L. Romain Rolland, H. Barbusse, R. Lefebvre, P. Vailant-Couturier. *Nouvelle critique*. 1961. № 123. P. 35–50.
228. Moussinac L. J'ai relu «Le feu». *France nouvelle*. 1960. № 776. 28 p.
229. Orizet J. Le livre d'or de la poésie français. *J. Orizet Edition du club France. Loisir*. Paris, Réalisée avec l'hotorisation de Cherche-Midi Editeur. 1999. 930 p.
230. Paraf P. Les carnets de guerre d'Henri Barbusse. *Lettres françaises*. 1956. № 636. P. 1, 5.
231. Rabinovitch G. Histoire de la littérature française XIX–XX siècle. Москва: Высш. шк., 1977. 260 с.
232. Simon P. L'esprit et l'histoire. Essai sur la conscience historique dans la littérature du XX-e siècle. Paris: Colin, 1954.
233. Valette B. d'autres. Anthologie de la littérature française. Paris, 1989. 438 p.
234. Vélikovsky S. Poètes français XIX–XX siècle. Anthologie. Moscou: Editions du progres, 1982. 326 p.
235. Walch G. Henri Barbusse. Anthologie des poètes français contemporains. Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866–1909). Paris, 1924. T. 3. 217 p.

Наукове видання

Радавська Оксана Мстиславівна

**Експресіоністський стиль
в аспекті «поетики вогню»
(на матеріалі французької прози
міжвоєнного періоду)**

Монографія

Для обкладинки використано картини «Крик» Е. Мунка
та «Фрагменти ландшафту» Р. Кроче

Друкується в авторській редакції
Верстка *І. Савицької*

Формат 60×84 ¹/₁₆. Обсяг 11,39 ум. друк. арк., 10,84 обл.-вид. арк.

Наклад 300 пр. Зам. 98. Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк
(м. Луцьк, вул. Шопена, 12, тел. (0332) 29-90-65).

Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4607 від 30.08.2013 р.



Радавська Оксана Мстиславівна-кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов природничо-математичних спеціальностей Волинського Національного Університету імені Лесі Українки. Автор понад 30 науково, науково-методичних робіт, які включають в себе методичні рекомендації, наукові статті, монографію.

Наукові інтереси: теорія літератури, стилістика, експресіоністський стиль, порівняльне перекладознавство.



ISBN 978-966-940-393-3

