

### Жанрова специфіка антивоєнних романів (А. Барбюс, Е. Ремарк, О. Гончар)

На перший погляд, здавалося б, нічого спільного не може існувати між жанром антивоєнного роману і сміховою традицією. Але діалектика трагічного і комічного проявляється в ідейно-естетичній системі цього жанру. Насправді ж сміх – це важливий поетикальний компонент структури аналізованих антивоєнних романів. Сміх, комічні ситуації виконують перш за все композиційні функції, слугують важливим засобом втілення художнього задуму митців. Найчастіше комічні ситуації проявляються через окремі художні деталі портретної характеристики персонажів, особливостей їхньої мови, інтер'єрної або екстер'єрної специфіки або ж через повісткування про окремі життєві випадки людей. Проілюструємо наші думки окремими фрагментами з аналізованих романів: «... щодо німецьких офіцерів, то... треба побачити їх зблизька: бридкі, довготелесі, худі, наче цвяхи, а голови в них телячі» [1, с. 48]; «Він пищав, як баба, і розмахував руками, наче епілептик...» [1, с.48]; «Під сірим небом великими колами шириться, виповнюючи простір, переривчасте й потужне дихання аероплана, якого в темряві не видно. Спереду, праворуч, ліворуч – скрізь громові удари здіймають у темному синьому небі раптові короткі блискавки» [5, с. 59]; «Ти знаєш, що ми живемо у Вілле-л'Аббе, в хутірці з чотирьох хат, ні більш, ні менш, обабіч шляху. Одна з цих хат і є наша кав'ярня, яку держить моя жінка або, точніше, почала знов держати після того, як хутір перестали обстрілювати» [1, с. 101] – у Барбюса. «Раптом Тьяденові саянула якась думка. Його гостре, наче мишачий писок, обличчя аж засвітилось, очі хитро прижмурилися, вилиці випнулися» [5, с. 36]; «От Бульке ... гладкий, як хом'як узимку» [5, с. 37]; «А чому не буде, морквино ти нещасна? – спитав Качинський» [5, с. 36]; «Нічого з тобою не станеться. Ти що, головний інтендант? Ну насипай, торбохвате, та гляди не скупись! – Бий тебе лихо! – просичав Помідор» [5, с. 37]; «Чорне небо починають обмацувати прожектори. Вони сновігають по ньому, як велетенські лінійки, що вужчають до краю. Одна лінійка завмерла і тільки ледь тремтить. Негайно біля неї з'являється інша, вони схрещуються, а поміж ними крутиться чорна комаха й силкується втекти: це літак. Він летить уже невпевнено і, засліплений, падає» [5, с. 65] – у Ремарка. «Спартак, по-начальницькому хмурячись і не знаючи, як це не пасує до його повних по-дитячому рожевих щічок...» [2, с. 22]; «Помкомвзводу їхнього не впізнати. Схуд, змарнів, увесь якось обвис і обкис» [2, с. 117]; «Ні, я не спатиму, – відмовився Колосовський і знову виглянув з окопу. – Цікаво, звідки він б'є, снайпер отой? – Хочеш вистежити? Навряд. Десь він отам в гушавині, у вербах лівіше від мосту. Ну, я сплю. В мене закон: ніясна обстановка – лягай спати» [2, с. 110]; «Кадровик я, кадрову служу. А прізвище моє Решетняк. Восени був би дома, якби оце не війна. Артилерист якийсь час помовчав, прислухаючись до плескотіння темного лісу. – По всякому для людей війна починалась, – провадив він далі. – Того застала в морі або в полі біля хлібів» [2, с. 102] – у Гончара.

Сміхові традиції сприяють глибшому розумінню магістральних ідейно-художніх тенденцій розвитку антивоєнного роману ХХ століття. Хоча витоки фольклоризму, на думку О. Веселовського, відносяться до первісного мистецтва, колективної творчості. Тому-то трагічно-героїчний аспект відображений поліаспектно, у тісному взаємозв'язку життєвих і фронтових обставин. Крім того, епічна народна традиція, органічно вплетена в загальну повістувальну систему романів, підпорядковуючись ідейно-естетичній трансформації і реалістичному відображенню явищ життя. Комічне найчастіше визначається як естетична категорія (Ю. Борєв), яка має на увазі відображення в мистецтві явищ, що містять алогізм, суперечність, невідповідність нормам, ідеалам чи і оцінку цих явищ засобами сміху. Сучасні дослідники відзначають, що в процесі пізнання комічного важливий не лише об'єктивний, але й суб'єктивний його аспект» [3, с. 142].

Системний метод у співвіднесеності з традиційним літературознавчим аналізом дозволяє з'ясувати способи взаємодії і характер співвідношення літератури з фольклором, тобто визначити типи фольклоризму, що відзначаються своїм ідейно-естетичним розмаїттям. Конкретний аналіз фольклоризму митців сприяє дослідженню окремих поетикальних аспектів антивоєнних романів. Тут доречно послатися на судження Поспелова Г., який стверджував, що «безумовно, лише з допомогою художньої майстерності письменника створюється стиль його творів, і без наявності майстерності стильові властивості форми творів реалізувати неможливо» [4, с. 202].

В аналізованих романах доцільно виділити дві взаємозв'язані теми: «людина з її внутрішніми і зовнішніми колізіями» і «воєнний час», що визначили їхню структуру, якими зумовлена головна сюжетна лінія. Об'єктивна дійсність відображена в декількох аспектах: історичному, соціально-політичному, психологічному, етичному і філософському. Подібна багатоплановість і зв'язана з нею певна ускладненість у відображенні картин під час війни і внутрішнього світу людини свідчать про особливості жанрової структури антивоєнних романів.

Для визначення характеру «джерел» творчої роботи А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара необхідно врахувати обставини їх фронтного життя. І все ж, скільки б окремих вражень, епізодів, подій із особистого життя не використовували вказані митці в своїй творчості, ні один із аналізованих романів не можна назвати «автобіографічним» (тут відіграють важливу роль вигадані імена головних персонажів, співвідношення історичної правди і вигадки, функції інтуїції, єдність об'єктивного і суб'єктивного начал тощо).

Читаючи й аналізуючи антивоєнні романи приходимо до висновку, що вони продиктовані думкою й почуттям, що впродовж усієї війни і в післявоєнні роки тривожили розум і душу митців. Навічно неписані обов'язки живих перед загиблими, неможливість безпам'ятства так приблизно можна визначити ці думки й почуття. Тому-то пам'ять війни осмислюється як пам'ять її учасників про самих себе, з більш складним рухом епічного часу й поезики спогадів. Жорстока пам'ять про війну в епосі її учасників одержала нове трактування і значення. Але з об'єктивно-історичної точки нарація розширювала межі просторово-часових координат і поглиблювала принцип мімесису.

В антивоєнних романах О. Гончар – на відміну від А. Барбюса й Е. Ремарка – досить часто звертається до внутрішніх монологів: головні персонажі мають у нього можливість прямого виявлення свого погляду на конкретну проблему; чим гостріша дискусія по суті певного воєнного чи морального аспекту, тим напруженіші їх монологи, адресовані не лише двом-трьом слухачам, але й читачам. О. Гончар – художник взагалі тяжіє до саморозкриття характерів – у сповідах, признаннях або виступах публіцистичного характеру.

В аналізованих антивоєнних романах через усі сюжетні співвідношення автори показують певну динаміку життя, певну перспективу дійсності (А. Барбюс, О. Гончар), притаманну об'єктивній логіці. І вони підпорядковували цій логіці взаємодію своїх персонажів. Саме це можна вважати правдивістю відображення типових характерів у типових обставинах, що й примушують персонажів діяти.

Характери, вчинки і відносини діючих персонажів найтіснішим чином зв'язані з історичними обставинами війни; політичні й соціальні передумови реалістично точно вплетені в дію, як ні в жодному романі. Причому це відноситься й до поєднання різних стилістичних рівнів, і до загальної поетичної орієнтації, яка, зокрема, вбирає в себе і відображення повсякденної дійсності. Крім того, в структурі антивоєнного роману помічаємо риси, що діалектично зв'язані між собою і тому їх важко роз'єднати, – багатосуб'єктність відображення свідомості, розшарування часу, зміцнення взаємозв'язку зовнішніх подій, можливість змінювати кут зору – всі ці ознаки створюють художню цілісність. У цьому розумінні соціально-історична орієнтація слова суттєва при соціологічному розумінні антивоєнного роману як художньої системи.

Кольорово-світлова палітра антивоєнних романів відіграє важливу роль, являючись фактично суттєвою ознакою художнього осмислення світу авторами, їх творчої манери та стилю. Багатофункціональність кольористики, різноплановість творчих завдань, здійснюваних з допомогою палітри, виражає, очевидно, деякі спільні принципи творчого методу А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара. Наприклад: «У безмежному морі темряви, повному людей та речей, спалахують огні. Це електричні ліхтарі офіцерів і начальників загонів та ацетиленові ліхтарі велосипедистів; яскраві білі точки пересуваються зигзагами і виривають із темряви короткі смуги, осяяні тьмяним світлом. Сліпуче спалахує ліхтар маяка і утворює навколо себе купол світла. Інші ліхтарі продирявлюють і розривають сіру завісу» [1, с. 96]; «Навкруг цих механічних і суворих птиць, залежно від гри проміння, то чорніють, мов круки, то біліють, мов чайки, вибухи шрапнелей, що вкривають криками блакить і здаються смужками снігу під ясным небом» [5, с. 88]. Або: «Картини минулого поставали в солдатських піснях, що ми їх співали, маршируючи на навчання в долину між рожевим сьйвом ранішньої зорі й чорним обрисом лісу» [2, с. 100]; «Ми саме пережили кілька дощових тижнів – сіре небо, сіра багниста земля, сіра смерть» [1, с. 189]. Або: «Розтягнувшись вільним строем, бредуть і бредуть понад шосе похмурі маршовики, спідлоба поглядаючи в небо, яке не раз уже обстрілювали їх у пугі й проти якого вони зараз тільки й мають оті чорні, чорним вогнем налиті пляшки» [2, с. 158]; «Темно-багрова, в пожежах до хмар, в тужбі матерів і жагучому горі синовнім – така нині ти, Україно...» [2, с. 162] та ін.

В екстер'єрних описах А. Барбюса, в їх забарвленості помітне творче переосмислення здобутків Е. Золя, що поглиблюють ідейно-тематичну основу «Вогню». В романі Е. Ремарка наявні кольористичні аспекти в ретроспекціях, що діалектично пов'язані з сучасними воєнними подіями, являючись своєрідним контрастом. А в О. Гончара простежуємо різноманітні відтінки забарвленості, які можна визначити такими ознаками, як яскравість і соковитість.

Прямі й непрямі кольорові означення в палітрі аналізованих романів виконують обставинні функції, що вказують час доби і року або на місце дії. Крім того, оцінні значення кольорових епітетів часто

співвідносяться з характерологічними: ними не лише відтворюють об'єктивні кольорові деталі портрета або обставин, а разом з ними й ставлення автора до персонажів («виставив на сонце своє рожеве, як шинка, обличчя» [1, с. 88], «крижаний вітер укриває червоними плямами, його засмагле довгасте обличчя з запалими щоками» [1, с. 127], «гострим мишачим обличчям» [5, с. 39], «жовтий, на обличчі» [5, с. 41], «аж чорна сиділа вона біля вікна» [2, с. 187], «і сухим блиском карих очей» [2, с. 247]) тощо.

В антивоєнних романах неможливо було обійтися без монологів оповідача, так як вони побудовані на повістуванні очевидця і учасника подій. В інших випадках у романах А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара представлені монологи «власне» персонажів, до того ж різноманітного формально-змістового характеру. Але специфіка персонажів розкривається не лише через їхні вчинки, але й внутрішні монологи. Вони слугують своєрідною інтерпретацією відтворення характеристики персонажів.

В антивоєнних романах можна виділити принципово єдиний тип деяких монологів, через які митці прагнуть здійснити певні формально-змістові особливості. Володіючи певною специфікою, монологи втілюють окремі оригінальні художньо-зображальні ознаки і виявляють свої особливості у вигляді доцільної композиційної структури.

Тут простежується одна закономірність: характер і спрямованість переживань, виражених через внутрішні короткі або розлогі монологи персонажів, майже завжди регулюються і стимулюються не особистими, а загальнолюдськими обставинами, причинами. Персонажі виражають думки і погляди, передають свої почуття і переживання через монологи. Вони проголошують внутрішні або відкриті монологи головним чином за принципом прямої мови.

В цілому, за характером вираження можна виокремити такі різновиди монологів, як монолог-розповідь (наявний у всіх романах), монолог-роздум (Е. Ремарк й О. Гончар), монолог-звертання (Е. Ремарк), діалогізовані монологи (А. Барбюс, Е. Ремарк й О. Гончар).

Найглибше монологи-розповіді представлені Вольпатою [1, с. 50], Паулем Боймером [5, с. 51], Решетняком [2, с. 102]; монологи-роздуми – Духновичем [2, с. 98], Паулем Боймером [5, с. 99]; монологи-звертання – Паулем Боймером [5, с. 50]; діалогізовані монологи – Вольпатою і Фарфадом [1, с. 64-65], Паулем Боймером [5, с. 81], Мар'яною [2, с. 184]. Таким чином, різнотипне монологічне мовлення має відчутну перевагу поряд з іншими художніми засобами, що сприяють всебічному розкриттю найпотаємніших порухів душі персонажів. Автори використовують увесь спектр лексико-синонімічних, синтаксичних чи словотворчих засобів художнього осмислення.

#### Література

1. Барбюс А. Вогонь. Київ : Молодь, 1974. 303 с.
2. Гончар О. Твори: в 7 т. Київ: Дніпро, 1987. Т. 4. 589 с.
3. Гуменний М. Х. Поетика антивоєнних романів Олеса Гончара: книга для вчителя. Херсон : Темп, 1994. 192 с.
4. Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики: сборник статей. Москва : Изд-во Московского университета, 1983. 336 с.
5. Ремарк Е. М. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 1. 537 с.

Віра Гуменна

#### Фольклорна стихія в кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна»

Світове значення творчості О. Довженка досліджено ще не до кінця. Але така вже сила справжнього мистецтва, що кожне покоління знаходитиме в ньому те, чого ще ми сьогодні не помічаємо... О. Довженко умів здобувати з українського слова цілющий вогонь не лише для рідної землі, а й для всього світу, для всіх справжніх людей.

Саме високою народністю, поетичною силою, мистецькою свободою й приваблює нас Довженкова творчість, що виростала на ґрунті найгостріших соціальних конфліктів. Йому випало бути свідком найкривавішої війни, бути безпосереднім учасником найвизначніших подій своєї доби. Побачене, пережите дістало в його творах рідкісне яскраве художнє відтворення. З життєвої активності, з вогню життя виокремлювалась Довженкова поетика, його соковитий стиль, його палаюча образність.

Справді, Довженко – людина-творець. Він був видатним у сфері двох мистецтв – літератури і кіно. В кожній кіноповісті – від «Звенигори» і до лебединої пісні – «Поєми про море» – Довженко був новатором у повному розумінні цього слова, був справжнім національним художником, який зумів піднятися до вершин світового кіномистецтва.

У свій час О. Веселовський і представники міфологічної школи надавали великого значення функціям міфу і фольклору в художньому осмисленні суспільно-політичних явищ.

Що важливо і цікаво у даному випадку? У складні історичні епохи значно посилюється інтерес митців світового літературного процесу до проблем фольклору (пригадаймо Рабле, Свіфта, Маркеса, Шевченка та ін.). І це зрозуміло, бо складні проблеми людського буття можна відобразити, осмислити лише через продумані зображально-виражальні засоби.