

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА ВІЗІЯ ВІЙНИ
В РОМАНІ «ПОЗА МЕЖАМИ БОЛЮ» О.ТУРЯНСЬКОГО**

Кваліфікаційна робота
студентки 2 курсу
другого (магістерського) рівня
вищої освіти
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.01 «Українська мова
і література»
Агулової Наталі Петрівни

Науковий керівник:
Головка Людмила Григорівна,
кандидат філологічних наук,
доцент закладу вищої освіти

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ О.ТУРЯНСЬКОГО В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....	6
1.1. Проблеми вивчення творчості О. Турянського в літературознавстві.....	6
1.2. Експресіонізм у науковому дискурсі.....	21
Висновки до розділу 1.....	31
Розділ 2. ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА ВІЗІЯ ВІЙНИ В РОМАНІ «ПОЗА МЕЖАМИ БОЛЮ» О.ТУРЯНСЬКОГО	34
2.1. Тема Першої світової війни в українській і світовій літературі.....	34
2.2. Людина в межовій ситуації в романі «Поza межами болю» О. Турянського.....	47
Висновки до розділу 2	64
ВИСНОВКИ.....	67
ЛІТЕРАТУРА.....	73

ВСТУП

Актуальність теми зумовлена зростанням інтересу літературознавців до вивчення теми війни в художніх творах, зокрема експресіоністичної візії буття людини в найскладніших життєвих обставинах.

У роботі досліджено твору «Поза межами болю» українського письменника Осипа Турянського як визначний зразок європейського експресіонізму. Детальне вивчення цього роману важливе для розуміння історії становлення української модерної літератури, оскільки експресіонізм як культурне явище мав значний вплив на формування світової літератури ХХ століття, а його художні принципи заново актуалізуються в сучасній літературі та мистецтві. В Україні експресіоністська естетика має глибокі традиції, і тому її витоки заслуговують на більш глибоке вивчення. Окрім того, українська література про Першу світову війну досі залишається маловивченою в літературознавстві та потребує додаткового дослідження. Загалом літературознавче осмислення воєнної проблематики в текстах вітчизняних письменників гостро актуалізувалося протягом останніх років у зв'язку з війною в Україні. Тож постає проблема дослідження літературних творів, у яких описується чи відтворюється стан межової ситуації людського буття в екстремальних умовах війни.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Кваліфікаційну роботу виконано в науковому семінарі «Провідні мотиви і поетика української літератури ХХ-ХХІ століть» на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна відповідно до тематичного плану її наукових досліджень: «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури ІХ–ХХІ століть».

Метою роботи є розкриття художніх особливостей експресіоністичного вираження стану межової ситуації людського буття у творі «Поза межами болю» О. Турянського.

Завдання роботи:

- розкрити рецепцію роману «Поза межами болю» Осипа Турянського в літературознавстві;
- з'ясувати специфіку експресіонізму;
- виявити стилеві особливості й теоретичні основи експресіонізму в літературі, зробити огляд досліджень цього стилю в науковому дискурсі;
- визначити особливості й проблематику воєнної літератури про Першу світову війну на прикладах світових та українських авторів;
- виявити ключові проблеми зображення української візії Першої світової війни в українській літературі;
- дослідити особливості зображення людини в межовій ситуації в романі «Поза межами болю» О. Турянського.

Об'єктом дослідження є роман «Поза межами болю» О. Турянського.

Предмет дослідження – експресіоністична візія війни в романі «Поза межами болю» О. Турянського.

Методи дослідження. З огляду на специфіку досліджуваного матеріалу робота передбачала комбінування різних методів дослідження. Задля досягнення поставленої мети дослідження залучені методи екзистенційної та феноменологічної критики. Окрім того, для прояснення особливостей експресіоністської воєнної літератури, а також задля включення творчості О. Турянського в широкий контекст світового літературного процесу і визначення світоглядних підвалин творчості письменника застосовані прийоми компаративного, типологічного, культурно-історичного методів. Також залучені ті складові психоаналітичного методу, що допомагають дослідити описані у творі межові стани свідомості, а також виокремити ключові архетипи й міфологеми. Важливу роль у розкритті апокаліптичної образності твору відіграють здобутки імагології. Використані окремі засоби постколоніальних досліджень задля відображення історичного контексту подій та виявлення рис української постколоніальної ідентичності в образі головного героя.

Теоретико-методологічну основу роботи становлять праці українських літературознавців, у яких всебічно розглянуті особливості творчості О. Турянського (О. Кравченко-Дзондзи, Б. Лепкого, М. Нестелєва, А. Печарського, С. Пінчука, О. Радавської, Р. Федорова), ґрунтовно досліджено стилістику експресіонізму та особливості цього стилю в українській літературі (роботи Ю. Ковалева, Н. Костенко, Н. Мафтин, І. Михайлина, Р. Мовчан, М. Моклиці, Л. Мороз, М. Нефьодова, С. Хороба, Ю. Шереха, Г. Яструбецької), розглянуто відображення тематики Першої світової війни в західній літературі (праці Д. Затонського, І. Києнко, Д. Наливайка, Ю. Попова) та у творах українських письменників (роботи О. Дзюби-Погребняк, Л. Лебедівни, М. Рябченко).

Наукова новизна одержаних результатів. У роботі здійснено спробу комплексного дослідження експресіоністичної візії війни в романі «Поza межами болю» О. Турянського.

Практичне значення одержаних результатів. Положення та висновки кваліфікаційної роботи можуть стати основою подальших наукових студій, використання в освітньому процесі під час уроків української літератури.

Апробація результатів роботи. Висновкові положення кваліфікаційної роботи обговорювалися на науковому семінарі «Провідні мотиви і поетика української літератури ХХ-ХХІ століть», засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна; у межах роботи секції «Українська література ХХ–ХХІ століть: класика, традиції, перспективи» ІІІ Міжнародних Кронеберґівських читань «Античність – Класика – Сучасність», проведених Харківським національним університетом ім. В. Каразіна, а також на засіданні районного методичного об'єднання вчителів української мови та літератури Немишлянського району міста Харкова.

Робота складається зі вступу, двох розділів (із двома підрозділами в кожному), висновків та списку використаної літератури. Повний обсяг кваліфікаційної роботи становить 76 сторінок.

Розділ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ

О. ТУРЯНСЬКОГО В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Українська проза 1920-х рр. характеризується розмаїттям стилів і жанрів. Експресіоністична візія війни яскраво виявляється у творчості Осипа Турянського.

1.1. Проблеми вивчення творчості О. Турянського в літературознавстві

Активне осмислення творчості Осипа Турянського в українській та іноземній критиці розпочалося відразу після першої публікації його творів. За життя письменника його творчість набула широкого розголосу не лише в Західній Україні, звідки походив і де працював митець, але й у Європі, де він зажив слави яскравого представника літератури експресіонізму. Перше видання найвідомішого твору О. Турянського «Поза межами болю» відбулось у Відні в 1921 році і відкривалося віршем-присвятою Осипові Турянському від австрійського поета й літературного критика доктора Роберта Плена в оригіналі німецькою мовою та в українському перекладі. Крім того, видання містило розлогу рецензію доктора Р. Плена, що стала початком традиції вивчення творчості автора.

Першими українськими критиками, що почали відгукуватися на творчість О. Турянського, були представники літературної богеми Західної України. Творчість письменника провокувала різні точки зору та породжувала літературні дискусії. Дуже схвально про твори Турянського відгукнулися, зокрема, Богдан Лепкий [Лепкий, 1978] та Петро Карманський, який у листі до автора називав його твір «наймогутнішою з відомих [...] картин на тлі світової катастрофи не тільки в нашій, а й у цілій європейській літературі» (цит. за: [Пінчук, 1989, с. 31]). Проте далеко не всі «молодомузівці» були в захваті від творів О. Турянського, одним із найзапекліших критиків письменника був М. Рудницький, який регулярно писав розгромні рецензії на твори

Турянського. Сучасний дослідник А. Печарський іронічно зауважує з цього приводу: «Полеміка обох митців відзначилася цілою низкою дотепів і порівнянь, що для сучасних читачів може служити гумористичним зразком-документом української «приятні» 20-х років ХХ ст. серед нашої інтелігенції» [Печарський, 2003, с. 69]. Також важливо мати на увазі той факт, що за весь час своєї письменницької кар'єри О. Турянський не опублікував жодного твору в «Літературно-науковому віснику», що, вочевидь, могло свідчити про суттєві розбіжності в поглядах між ним і радикальними політичними ідеологами «вісниківства» на кшталт Д. Донцова [Пінчук, 1989, с. 18].

Проте на відміну від Західної України, де подібні літературні дискусії все ж свідчили про гостроту сприйняття творчості письменника серед читацької публіки, у тогочасній Радянській Україні про О. Турянського не знали зовсім, а з остаточним утвердженням радянської влади в Західній Україні письменника почали забувати й там. Лише в останні десятиліття існування Радянського Союзу серед представників української радянської інтелігенції почали з'являтися окремі ентузіасти, що перейнялися долею творів письменника та збереженням пам'яті про нього. Серед таких постатей варто згадати літературознавця С. Пінчука, який у 1968 році опублікував у журналі «Вітчизна» статтю «Силует на камені», де «чи не вперше в радянському літературознавстві була зроблена спроба розповісти про життя і творчість Осипа Турянського» [Федорів, 1989, с. 5]. Іншим популяризатором надбання автора став письменник і редактор журналу «Дзвін» («Жовтень») Р. Федорів. У статті «Повернення Осипа Турянського», що стала передмовою до першого видання творів письменника у видавництві «Дніпро» 1989 р., він згадує, що твір «Поза межами болю» мав бути надрукований у республіканському видавництві «Каменярь» 1967 року, однак тоді була пущена чутка, ніби О. Турянський — «письменник непевний, неблагонадійний», що нібито служив у формуваннях «українських січових стрільців» і писав «із стрілецьких позицій», а його роман «Син землі» радянські літератори вважали «куркульським» [Федорів, 1989, с. 7]. На цьому етапі вивчення творчості

митця перед радянськими критиками перш за все стояла задача виправдання його в очах радянських читачів. Нечисленні літературознавчі розвідки цієї доби глибоко просякнуті радянською ідеологією.

Новий період у вивченні доробку О. Турянського розпочався вже в незалежній Україні, коли почали з'являтися вагомі праці сучасних літературознавців. Наразі творчість письменника досліджена куди краще, ніж раніше, а перед науковцями відкриваються нові актуальні теми для висвітлення. Перш за все існує потреба якомога глибше вивчити літературну спадщину автора в контексті розвитку європейського літературного процесу, передусім літератури експресіонізму та екзистенціалізму. У цій перспективі протягом останніх десятиліть активно розвивається напрямок компаративних досліджень, завдяки чому можливе співставлення творчості О. Турянського із відомими антивоєнними та антитоталітарними творами європейської літератури. Яскравими прикладами подібних досліджень є роботи українських літературознавців Н. Мафтин [Мафтин, 2008; Мафтин, 2011], А. Печарського [Печарський, 2018], О. Радавської [Радавська, 2017] та інших. Але так само постає необхідність висвітлення власне українських особливостей доробку митця, а також його індивідуальної творчої манери та тих елементів творчості, які ще потребують особливого вивчення. «Українське обличчя» творів прозаїка, автентичну конструкцію його образної системи, ідейні передумови його творчості досліджують Л. Лебедівна [Лебедівна, 2004], А. Печарський [Печарський, 2003; Печарський, 2004; Печарський, 2020], М. Нестелеєв [Нестелеєв, 2012].

Серед сучасних науковців досі актуальною залишається проблема визначення жанрових особливостей найвідомішого твору О. Турянського – роману «Поза межами болю». Так, С. Пінчук і Л. Лебедівна визначають жанр цього твору як «повість-поему» [Пінчук, 1989; Лебедівна, 2004]. На думку Л. Лебедівни, «повість-поема» — найбільш адекватне визначення жанру твору, адже воно відповідає оригінальному авторському задуму. До того ж, як аргументує дослідниця, проза письменника сповнена своєрідного

романтичного пафосу й оптимізму, що «звучить як пісня, як поема», отже, перед нами радше неоромантична поезія, що лише за формою нагадує прозу [Лебедівна, 2004, с. 54]. Існує інший погляд, згідно з яким, не применшуючи ліричного аспекту твору, «Поza межами болю» варто ідентифікувати як роман. Серед учених цю точку зору підтримують, зокрема, О. Радавська [Радавська, 2017, с. 150] та А. Печарський, який визначає жанр твору як «ліричний роман» [Печарський, 2003, с. 23]. Однак, на думку Н. Мафтин, «[...] «Поza межами болю» дефініюють як роман умовно, за традицією, що склалася в часи написання О. Турянським його твору, насправді ж це повість» [Мафтин, 2011, с. 25]. Неоднозначність щодо жанрової форми твору може свідчити про широту та глибину зображуваних подій, дифузю різних стильових домінант — ліричного й епічного начала зокрема, уведення в текст пісні, драматизацію оповіді тощо.

Літературознавиця Л. Лебедівна намагається простежити спільні й відмінні риси «поєми» О. Турянського порівняно з відомими антивоєнними творами сучасників письменника, прагнучи виокремити власне «українське обличчя війни». На думку дослідниці, «образ війни як всесвітнього зла, як дороги від життя до смерті спільний для Барбюса, Міривіліса, Ремарка, Хемінгуея і Турянського» [Лебедівна, 2004, с. 52]. Вона порівнює ключові образи, за допомогою яких означені автори розкривають обличчя Першої світової війни як цивілізаційної катастрофи. Коли інші письменники-гуманісти змальовують війну як безжальне «велетенське колесо» (Міривіліс), як «дияволичне зло» (Ремарк), чи як просто «пекло» на землі (Барбюс), О. Турянський прагне символічно показати війну як «дорогу на Голгофу, де кожен несе власний хрест і в кожного — своє розп'яття» [Лебедівна, 2004, с. 53]. Від інших творів, на думку науковиці, повість Турянського вирізняє саме погляд на війну «з позиції Божественних законів» [Лебедівна, 2004, с. 53].

Із цієї перспективи трохи інакше розкривається проблематика болю. Страждання стають не результатом сліпого стихійного лиха, а «загострюють відчуття справедливості у героїв» [Лебедівна, 2004, с. 53]. Біль і страждання

служують тими подразниками, які мають привести людину до тями, повернути тверезу свідомість для розуміння причин війни. Ця глибока вкоріненість світогляду українського письменника в традиціях християнства дещо відрізняє його погляд на війну від поглядів згаданих вище європейських авторів: війна не є для нього ірраціональною катастрофою, в осердя якої вкинуті солдати, як «маленькі люди» і безіменні слухняні «гвинтики» у великій машині історії, навпаки, кожен із них має відповідальність, усвідомлює свої дії. Герої Барбюса «причину війни [...] вбачають тільки в існуванні імперіалізму, тоді як Турянський відповідальність за існування воєн покладає, передусім, на себе й на кожного з нас» [Лебедівна, 2004, с. 53]. Дослідниця підкреслює цей традиційно християнський, багато в чому консервативний погляд українського письменника, який, наголошуючи на абсолютній свободі людського вибору між добром і злом, ставить у вину сучасникам те, що вони дуже легко дозволяють маніпулювати собою, натомість «тільки безкорислива, християнська любов, як основа буття може врятувати світ від катастрофи» [Лебедівна, 2004, с. 53].

Ситуація війни, що породжує головну універсальну проблему вибору між добром і злом, на думку Л. Лебедівни, змальована «на двох планах: зовнішньому і внутрішньому. Зовнішній виступає узагальненням причин війн у світовому масштабі, а внутрішній — ареною битви добра і зла всередині самої людини» [Лебедівна, 2004, с. 53]. Розкривати універсальну проблематику О. Турянському допомагають дві особливості його світогляду, що позначаються на творчому методі: християнські цінності та загальна орієнтація на здобутки романтичної традиції. «Факт «воскресіння» письменник розробляє за євангельським сценарієм: його головний герой помирає, а потім лікарі чудом повертають його з клінічної смерті до життя» [Лебедівна, 2004, с. 54]. Чудесне «воскресіння» тут знов таки пов'язане з приходом до тями, з поверненням свідомості, що стає перемогою духу над матеріальними обставинами.

Дослідниця характеризує світогляд О. Турянського як романтичний, що цікаво перехрещується з його зовнішнім експресіонізмом, із його бунтарською стилістикою: «Особливість романтичного світогляду українського письменника полягала в сильній вірі у всепереможну любов, світло, духовність» [Лебедівна, 2004, с. 54]. Саме тут, за спостереженнями Л. Лебедівни, варто шукати ключ до розуміння власного авторського визначення твору як саме «повісті-поєми», адже «оптимізм цей звучить як пісня, як поема», що має вселити в людину незнищену віру. «Ця незнищенна віра в людяність рятує від загибелі Оглядівського, чий образ вражає добротою і людяністю» [Лебедівна, 2004, с. 54].

Праця літературознавиці надає підстави для порівняння межової позиції, у якій опинився українець Оглядівський, — єдиний з героїв, який вижив у «пеклі», — із межовою позицією автора, що опинився в переплетіннях різноманітних контекстів та літературних традицій свого кривавого й цинічного часу. Долучившись до новітніх експресіоністських тенденцій, О. Турянський все ж залишається аж надто старомодним християнським романтиком, що з містичною інтонацією Данте співає поему про «світло» і про «сонце». Це певною мірою відрізняє українського автора від його європейських колег по перу, але разом із тим створює парадокс, коли універсальний пафос героїчного оптимізму обертається питома українськими рисами. Зауважимо, що повість була написана й видана між 1917 та 1921 рр., а отже, для нас важливо враховувати саме український історичний контекст, який не дозволяє у всьому ототожнити його прозу з літературою так званого «втраченого покоління». Український письменник зовсім не є голосом цього покоління (тим паче, що на момент свого перебування у війську він був значно старший за багатьох своїх сучасників, які опинилися на фронті юнаками). Як слушно зазначає Л. Лебедівна, «герої Барбюса, Ремарка, Хемінгуея відчують себе «втраченим поколінням», бо війна знищила їхнє минуле і майбутнє» [Лебедівна, 2004, с. 55]. Водночас «передуховлена воля до життя» О. Турянського перемагає песимізм, бо перед ним, як представником

українського народу, стояло завдання відродити власну державу, і тому на цю війну покладалась надія як на слушний момент, що сприятиме здійсненню великої мети» [Лебедівна, 2004, с. 55]. Барбюс, Ремарк, Хемінгуей — представники старих західних літератур і культур з усталеними імперськими традиціями, Турянський же, навпаки, представляє молоду націю, яка саме в цей героїчний період 1917 — 1921 рр. отримала шанс вибороти власну державність. Парадоксальним чином глобальна смертельна катастрофа обертається шансом на нове життя й на «духовне відродження країни, нації» [Лебедівна, 2004, с. 55].

Під час дослідження Л. Лебедівна намагається реставрувати саме «українське обличчя війни» у творі, проте результати виходять знов-таки парадоксальними. Виявляється, що це особливе, локальне, національне «обличчя» можна віднайти, тільки попередньо занурившись у героїчний романтизм, що має універсальне християнське підґрунтя. Українцеві, що вижив на цій війні, випадає особлива місія відповідального свідoctва про жахіття війни та про можливість побудови нового, кращого світу. Ця місія має розкритися на декількох рівнях — особистому, національному, загальнолюдському. «О. Турянський вважає, що очі людей повинні б наповнитись сльозами каяття, а не жалю до себе самого. А корінь людських бід — в егоїзмі, в тенденції брати, а не давати...» [Лебедівна, 2004, с. 56]. На думку дослідниці, «автор втілює сковородинську «філософію серця», ідею всесвітньої любові, яка врятує світ [Лебедівна, 2004, с. 56]. Водночас індивідум майбутнього суспільства, оснований на духовності, — це є «романтик, духовна особа, яка лише в змозі вижити, пройшовши крізь важкі випробування» [Лебедівна, 2004, с. 56].

М. Нестелеєв стверджує, що ще за життя автора, у добу модернізму, повість О. Турянського найчастіше порівнювали з іншими антивоєнними творами «втраченого покоління». У сучасній академічній традиції його творчість продовжують порівнювати зі здобутками інших письменників, які відтворювали «колективний трагічний досвід» [Нестелеєв, 2012, с. 51].

Наталя Мафтин досліджує експресіоністську естетику твору та її ідейно-філософські передумови. Зокрема дослідниця вказує на те, що «в літературі експресіонізму чільною є проблема смерті», і саме до цієї проблеми прикута увага О. Турянського [Мафтин, 2011, с. 26]. Н. Мафтин пише про «віталізацію смерті» як про ефект, досягнутий завдяки апокаліптичній образності, що загалом є такою ж ознакою експресіонізму, як і деформація дійсності [Мафтин, 2011, с. 29]. Аналізуючи композицію, науковиця вказує на домінування «кінематографічного монтажного принципу» й фрагментарності [Мафтин, 2011, с. 30], досліджує, яку роль відіграє чорно-біла колористика роману О. Турянського, пише про «максимальне ідейне навантаження зорових та слухових образів-символів» [Мафтин, 2011, с. 30].

Літературознавиця відзначає вплив філософії Фрідріха Ніцше, яку загалом можна вважати «філософським підґрунтям літератури експресіонізму» [Мафтин, 2011, с. 28]. Експресіонізм і Ніцше пов'язані не лише тим, що Ніцше — німець, а експресіонізм — явище, зароджене саме в німецькій культурі. Експресіонізм якнайкраще здатен передати ідейну наповненість ніцшеанства: від «творчого екстазу збожеволілого каліки» (чи то «надлюдини») — до «зневіри в трансцендентному» [Мафтин, 2011, с. 28]. Проблема божевілля, як і проблема смерті, на думку Н. Мафтин, так само є центральною, бо для ніцшеанської філософії експресіонізму вкрай важливим є «діонісійський екстаз», який дуже легко переходить у чисте божевілля. Власне, біль як головне почуття у Турянського — це і є межа між божевіллям (здичавінням) і тим, що донедавна вважалося людяністю. Тому і постає як сюжетна домінанта «боротьба з божевіллям, намагання втриматись по цей бік психологічного кордону, що відмежовує людину від звіра» [Мафтин, 2011, с. 27].

Письменник своїм твором засвідчує «віру в перемогу високого духовного начала в людині (за висловом австрійського критика Р. Плена, «одуховлення волі до життя»)» [Мафтин, 2011, с. 29], а отже, він наголошує на значенні саме людяності, а не надлюдського звірячого екстазу. Н. Мафтин зауважує, що «на

риториці твору позначилась етнопсихологічна основа творення чільних мікрота макрообразів, їх закоріненість у глибинних пластах духовних цінностей українського народу» [Мафтин, 2011, с 29]. Отже, дослідниця близька до того, аби відзначити особливості межової позиції Турянського в літературі експресіонізму, розгледівши його явний ухил в бік неоромантичної естетики з народницькими мотивами. Зрештою, саме «Поза межами болю», на думку Н. Мафтин, можна вважати кульмінацією творчості О. Турянського, натомість пізня творчість все більш засвідчує «поворот письменника до кліше традиційної народницької прози ХІХ ст.» [Мафтин, 2011, с. 25].

Літературознавиця О. Радавська проводить паралелі між творчістю О. Турянського та французького письменника А. Барбюса, виявляючи спільність експресіоністського стилю та порівнюючи характерні прийоми, до яких вдаються обидва автори. На думку О. Радавської, «експресіоністський стиль — загальноєвропейське явище, на думку усіх дослідників експресіонізму», і розумінню цього чи не найбільше сприяє міфокритика та типологічне вивчення архетипів, «адже переважно словник міфів і символів у всіх європейських літературах спільний, оскільки вони мають один антично-християнський витік» [Радавська, 2017, с. 150].

Позначаючи архетип Вогню як центральний для Турянського і Барбюса, дослідниця вбачає спільність «вогняних» образів у романах там, де мова йде про енергію життя — про сонце, світло, вогонь багаття, що зігріває. «Для обох авторів сонце є символом віри в майбутнє, промінчиком надії на краще життя, символом прозріння людства від пітьми під назвою війна, що огорнула світ» [Радавська, 2017, с. 152]. Разом із тим науковиця помічає домінування руйнівної сили вогню у творі французького письменника: «В А. Барбюса вогонь здебільшого має згубну та нищівну дію. Це стихія війни, котра знищує усе живе на землі. Лише в деяких випадках вогонь символізує тепло і затишок» [Радавська, 2017, с. 153]. А. Барбюс чітко протиставляє позитивне «вогнище», яке можливе лише під мирним небом або в невеличких шпаринках мирного життя на війні. Натомість «...вогнище, довкола якого сидять персонажі

О. Турянського, символізує життя. Доки горить вогонь, існує джерело тепла, а отже, і продовження життя» [Радавська, 2017, с. 153]. Тож український письменник здатен бачити вогонь життя навіть у пеклі війни, і цей вогонь має в собі не лише згубні, а й творчі, життєствердні якості.

Вогняна експресія проявляється спільним чином в обох творах ще й завдяки тому, що тут бачимо «мало епізодів, від сприйняття яких читач міг би спочити й розслабитися» [Радавська, 2017, с. 154]. Вогонь не передбачає спочинку, він яскраво палахкотить, дуже часто він приносить цим негативні емоції, що виринають назовні через якомога більш яскраві, навіть шокуючі засоби вираження, перш за все через крик. Дослідниця вказує 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» [Радавська, 2017, с. 154]. Але цей крик, цей негативізм, ця інтонація протесту не є головною метою для обох письменників. Дослідниця виокремлює своєрідний місіонерський підтекст обох творів, що вказує на глибоку вкоріненість у християнській традиції: «Спільним для обох романів постає образ Ісуса Христа, який з'являється асоціативно до людської долі, до її хресного шляху» [Радавська, 2017, с. 153]. Насамкінець дослідниця підсумовує, що «...особливостями поетики експресіонізму у романі Анрі Барбюса «Вогонь» та романі Осипа Турянського «Поза межами болю» стали: використання однієї палітри кольорів; образу вогню; експресіоністського прийому вселенського крику; експресіоністських тем приреченості людства та місіонерське бачення світу; загострена емоційність; фрагментарність сюжетобудови та кінематографічність; проблема смерті, засудження війни та віра у майбутнє» [Радавська, 2017, с. 156].

Найбільше уваги вивченню творчого доробку галицького письменника присвятив літературознавець А. Печарський. Йому належить окрема монографія, присвячена Осипові Турянському, а також низка літературознавчих статей, які досліджують творчість письменника під

різnobічними кутами зору. Визначаючи жанр твору «Поза межами болю» як «ліричний роман», А. Печарський вказує на такі характерні риси експресіоністичної манери письма Турянського, як «динамічність і простота стилю, анімізація, телеграфічність [...], антиестетизм [...], суб'єктивне інтуїтивне відчуття дійсності, спіритуалізм [...], авторовий безнастанний пошук істини, пацифізм [...]» [Печарський 2004, с. 412]. Однак дослідник так само простежує й принципові розбіжності, що існують між «поемою» Турянського і головними тенденціями експресіонізму в тогочасній європейській, передусім німецькомовній літературі.

Перш за все А. Печарський відзначає глибоке релігійне (і знов таки — місіонерське) коріння прози Турянського, що проростає в умовному просторі твору: «...зовнішня реальна драма, що розігрується перед читачем, — це тільки проєкція, бліде віддзеркалення інших подій, які, протікаючи в мовчанні, в позачасовому і позапросторовому вимірі, залишають після себе невловимий і вічний слід «релігійного інстинкту». Утіленням такої ідеї в ліричному романі «Поза межами болю» є образ куца, в якому символічно перехрещуються два світи: язичницький і християнський» [Печарський, 2003, с. 109]. У цьому перехресті можна простежити певну роздвоєність самого автора, який, з одного боку, має послуговуватися експресивними засобами для кричущого, шокуючого змалювання «язичницького» світу, хижого світу матерії, війн, егоїзму та здичавіння, але з іншого боку, бере на себе місію пронести крізь цей морок «світло» християнської традиції [Печарський, 2003].

Глибока внутрішня вкоріненість творчості О. Турянського в старих традиціях релігійного та поетичного світогляду, при зовнішніх виявах його експресіоністського таланту, особливо помітною стає при розкритті особливостей амориністики — мотивів кохання в повісті «Поза межами болю». Порівнюючи намальовані О. Турянським образи омріяної щасливої сім'ї, матері з дитиною, ідеальної, вірної дружини із тими методами, якими користуються в розвиткові любовної теми чільні представники європейського експресіонізму, А. Печарський підкреслює характерні відмінності: «Ф. Юнг,

К. Коррінт, Г. Бенн належали до тих експресіоністів, для яких ідеали подружнього життя залишаються абстракцією, пустослів'ям, а любов має зміст лише до певних біологічних потреб людини. [...] Таке розчарування, фатальний песимізм пов'язані не тільки з безпосередніми особистими переживаннями митців, але й з певними соціально-суспільними і культурними чинниками, світоглядними цінностями, які також обумовлюються відповідною позицією експресіонізму, що інколи характеризується як «мистецтво відчаю». [...] Тому нерідко у творчості експресіоністів амориністика втілювалася в образ проститутки, яка гордо шпацерує по бульварах міста, кидаючи виклик штучній міщанській моралі» [Печарський, 2004, с. 414].

Куди більш із подібними характеристиками експресіонізму як «активізму», як бунтарського мистецтва перегукується творчість пізніших представників цього напрямку в українській літературі, перш за все М. Хвильового та М. Куліша. «На відміну від експресіоністів із модерними поглядами на кохання, у романі «Поza межами болю» О. Турянського амориністика була розв'язана в більш традиційному ключі. У сфері ширості почуттів і бажань вона не виходила в сучасному житті за межі епохи романтизму...» [Печарський, 2004, с. 416]. З одного боку, маємо життєствердну любов, що долає всі перешкоди та рятує з пекла. З іншого боку, це любов до дуже абстрагованої, ідеалізованої жіночої постаті, яку зовсім неможливо уявити, скажімо, тою ж таки повією чи принаймні жінкою «вільних поглядів», що зустрічається як типовий образ у літературі експресіонізму. А. Печарський звертає увагу на той цікавий факт, що «про зовнішність жінки в творі не згадується жодним словом. Цікаво, що герой стільки марить своєю сім'єю, дружиною, але не описав кольору її очей, волосся чи ще чогось, що є звичайною, навіть обов'язковою річчю для закоханої людини. [...] Автор, захоплюючись ідеєю матері з дитиною як продовження, наче забув, що в його дружини є щось жіноче інтимне» [Печарський 2004, с. 417].

Ця містична форма любові, де в об'єкті закоханості вбачається навіть не «прекрасна дама», а радше певний архетип «сонця», «матері», «життя», вирізняє письменника з експресіоністського загалу, натомість приводить дослідників до пошуків інших, більш традиційних орієнтирів. Такими орієнтирами А. Печарському видаються, по-перше, біблійна традиція (дослідник порівнює любов Оглядівського з любов'ю пророка Осії) [Печарський, 2004, с. 417], по-друге, язичницька традиція, що йде від давньоримського поета Вергілія: «Amor omnia vincit (кохання все здолає) — ці слова Вергілія, що стали крилатим виразом, є чи не єдиним поясненням до незбагненого біологічного виживання серед снігових вершин албанських гір автора книги Болю» [Печарський, 2004, с. 411]. У цьому контексті варто було б нагадати, що один із перших критиків роману Б. Лепкий у своєму невеличкому нарисі проводив паралелі між твором О. Турянського і «Божественною комедією» Данте, просліджуючи «архітектонічний хист», із яким автор «ці божевільні примари, ці шматочки людської психіки, зневаженої, скатованої і закинутої на дантейський шлях горя, укладає в синтетичну цілість, в страшний, а все таки гармонічний образ» [Лепкий, 1978, с. 73]. Загалом ще вартує додаткового висвітлення в подальших дослідженнях цей пошук амориністики Вергілія та Данте в традиціях української літератури, рівно як і ґрунтовний порівняльний аналіз творчості Данте і О. Турянського, як і загалом аналіз впливу Данте не лише на неоромантичну традицію, але й на літературу експресіонізму.

Продовжуючи традицію компаративних досліджень, А. Печарський порівнює «Поза межами болю» Осипа Турянського із «Хорватською рапсодією» Мирослава Крлежі. Літературознавець звертає увагу на те, що в обох творах «війна дивиться не очима зброї, барикад чи військових маневрів, а внутрішньою драмою людської душі, промовляючи не відлунням пострілів, а осколками болю. Здається, перед нашими очима шикується не армія солдатів, а легіон почуттів, що взявши гору над силою матерії, святкує свою перемогу в країні духа» [Печарський, 2018, с. 228]. Тож, незважаючи на те, що

обидва твори є яскравими виразниками стилістики експресіонізму, у них помітна умовність, навіть своєрідне нехтування матеріальною складовою, адже війна переноситься у внутрішній світ людини. Ще одна характерна риса, яку можна віднайти в прозі обох авторів — засудження саме сучасної версії війни, її комерціалізації. З точки зору обох письменників, найбільшою ганьбою сучасної війни стає її асоціація не з пеклом чи з демонічною машиною смерті, а радше з ринком, із брудним торжищем: «війна в хорватського й українського митців постає як світовий ярмарок, де торгують заляканими людськими душами і совістю» [Печарський, 2018, с. 228]. Отже, автори підхопили важливу ознаку свого часу, яка вирізняє сучасну війну від її більш ранніх аналогів: усе менш помітною стає різниця між війною і ринком. Великим міфом виявилася уявна протилежність між війною й торгівлею, що плекалася в ліберальному дискурсі «старої Європи» і загинула разом зі «старою Європою» в горнилі Першої світової війни, розчистивши поле для пришествя епохи тоталітаризму.

А. Печарський наголошує, що творчість обох письменників можна вважати критикою зароджуваного в ті часи тоталітарного дискурсу. Парадоксальним чином вони обидва підносять життя тварин в якості морального ідеалу, протестуючи тим самим проти «озвіріння» людства: «Як бачимо, М. Крлежа притримується відомого афоризму: «Якби люди більше вчилися людяності у звірів, то світ був би менш озвірілим» [Печарський, 2018, с. 229]. У О. Турянського антитоталітарну критику можна простежити й в особливій формі організації твору, де переважає фрагментарність у поєднанні з кінематографічністю, що доповнюється характерними розривами тексту, своєрідною «пунктуризацією», яка й сама по собі має певний символічний зміст, але в антитоталітарному контексті здатна створити своєрідний ефект мовчання посеред безодні. «Експресіоністську «мову мовчання» в ліричному романі «Поза межами болю» О. Турянського можна розцінювати і як «своєрідний протест» проти тоталітарної системи наддержав, їхніх

імперіалістичних цілей, що призвело до Першої світової війни», — вважає дослідник [Печарський, 2018, с. 231].

Разом з тим А. Печарський відзначає оптимістичну інтонацію письменників та особливу роль образу «Сонця» в обох творах: «Символу сонця в «Хорватській рапсодії» і «Поза межами болю» автори надавали особливого значення: це світло надії, що є своєрідним праобразом історичної державотворчої драми хорватського та українського народів, потойбічним коренем їхньої віри, де живуть болі мертвих поколінь, віддалених у просторі й часі» [Печарський, 2018, с. 232]. Тут простежується все та ж думка про те, що Перша світова війна виявилася не лише пеклом, що вогонь війни став не лише символом знищення усталеного способу життя цілої цивілізації, але й породив нові надії, дав можливість вийти на історичну арену новим європейським національним державам.

Отже, творчий доробок О. Турянського заслуговує більш ґрунтовного дослідження задля реконструкції контексту доби, на тлі якої постала творчість цього видатного українського письменника, та осмислення актуальності змісту та форми його твору «Поза межами болю».

1.2. Експресіонізм у науковому дискурсі

Терміном «експресіонізм» у науковому дискурсі позначають «напрям в літературі та мистецтві (малярство, музика, театр, кіно), що виник напередодні 1-ої світової війни», він вважається одним із «найважливіших проявів європейського авангардизму, що мав помітний вплив на подальший розвиток багатьох видів мистецтва» [Нефьодов, Волков, 2001, с. 173]. Назва цього мистецького явища походить від латинського слова *expressio*, що значить «вираження». Уперше термін «експресіонізм» був ужитий у дисертації В. Воррінгера в 1907 р. на позначення стильової манери П. Сезанна, В. Ван Гога, А. Матісса, де ці художники були названі «синтетистами й експресіоністами» [Ковалів, 2007, с. 322].

Згідно з «Лексиконом загального та порівняльного літературознавства» до ключових рис поетики експресіонізму належать:

- 1) відмова від правдоподібності в побудові сюжетів;
- 2) відкрите вираження філософських, релігійних, політичних або моральних ідей;
- 3) наївні моралістичні утопії;
- 4) естетизація потворного;
- 5) схематизм колізій, умовні символічно-узагальнені образи;
- 6) «піднесена», напружена мова, далека від живої [Нефьодов, Волков, 2001, с. 174].

Літературознавиця Г. Яструбецька виділяє найхарактерніші засоби експресіоністської виразності: гротеск, гіпербола, оксиморон, контраст, умовність, одивнення [Яструбецька, 2013, с. 24]. Дослідниця також вказує на філософські підвалини експресіоністського світогляду: «Природі експресіонізму співзвучні філософські концепції інтуїтивізму, ірраціоналізму, антропософії, екзистенціалізму, феноменології. Домінанта буттєвого — ось визначальна ознака експресіоністичного тексту, тому онтологізується як слово, так і текст у цілому...» [Яструбецька, 2013, с. 19]. На противагу

імпресіонізові як мистецтву релятивістському, з нечіткими, пливкими ідейними та моральними орієнтирами, експресіонізм пропонує звернутися до абсолютних цінностей, до чіткої орієнтації в питаннях добра і зла, а отже цьому стилю часто близькі профетизм, піднесеність, радикальна ідеологічна ангажованість. Підкреслюючи різкий розрив експресіоністів із цінностями релятивістського світогляду, Г. Яструбецька відзначає, що «у плані хронотопу експресіонізм характеризується позачасовістю, позапросторовістю», тоді як «у плані морально-етичному експресіоніст — сповідувач абсолютних, вічних цінностей» [Яструбецька, 2013, с. 20]. Що ж до змісту літературних і мистецьких творів, то в їхній проблематиці, як пише С. Хороб, «домінували соціальні катаклізми, воєнне лихоліття, голод, урбанізація, міжстатеві взаємини, біологічні потреби і залежність від них, важка, а нерідко й трагічна доля окремої особистості з розірваною свідомістю, розтерзаною душею, хаос буття і притлумленість людського духу, який, незважаючи на свою защемленість, можливо, й приреченість, прагне вийти у всезагальні, космічні простори, навіть апелює до сил містичних» [Хороб, 2002, с. 260].

Експресіонізм, відомий як «мистецтво крику», у своїх естетичних настановах «прагне до навмисної деформації реального світу, різко емоційної дисгармонії, порушення пропорцій, зіткнення контрастів» [Нефьодов, Волков, 2001, с. 173]. Це свідчить про радикальний антибуржуазний характер експресіонізму, про переоцінку «старих цінностей» і розрив із культурою попередніх епох. Опозиція до імпресіонізму та натуралізму — це перш за все опозиція до сенсуалізму, що притаманний цим стилям. На противагу до фіксації короточасних фотографічних вражень від окремих чуттєвих подразників, експресіоністи «наголошували на потребі виражати істотний стан розколеної бінарними опозиціями, асиметричної, дисгармонійної дійсності» [Ковалів, 2007, с. 323]. Експресіоністові важливіше «істотне» й загальне, а не приватне й чуттєве, так само й «істинне», «справжнє» видається куди важливішим за «красиве» чи «гармонійне» — в асиметрії та дисгармонії експресіоніст бачить необхідний простір для істини, в той час як гармонійний,

нічим не розколотий світ зі згладженими протиріччями в очах експресіоніста є світом показової буржуазної брехні. Говорячи про ідейні передумови становлення експресіоністського світобачення, літературознавиця Н. Мафтин вказує на постаті Ф. Ніцше та О. Шпенглера: «“Танець на руїнах заперечуваного” як стилістика мислення Ніцше та шпенглерівська теза про “хижого звіра” як “найвищу форму життя, що вільно розвивається”, болісно-гостро відлунюють у літературі експресіонізму» [Мафтин, 2008, с. 21]. Але, на думку дослідниці, усе ж «домінантою філософських підвалин експресіонізму та осердям його естетики, що зумовлює і чільні риси художньо-образної системи, стає “руйнування культурних домовленостей зі смертю”», що відсилає до фундаментальної критики європейської (та європоцентричної) культури, здійсненої Зигмундом Фройдом з психоаналітичних позицій [Мафтин, 2008, с. 21].

Експресіоністи відкидають будь-яке наслідування природі, бо не бачать у природі ні досконалої, гармонійної реальності, ні взагалі об'єкта, що гідний наслідування, бо вони переконані, що «достеменний митець повинен не наслідувати зовнішній світ, а деформувати його, вивести на рівень “мистецтва крику”, творити іншу, особливу дійсність, наскрізь бачену крізь призму неухильного розладу» [Ковалів, 2007, с. 323]. Саме тут розкривається глибина конфлікту між «зображенням» та «вираженням»: зобразити світ означає так чи інакше прийняти його правила й говорити його мовою, натомість експресіоніст хоче виражати власний крик, що є не репресивною мовою, організованою ззовні, а самодостатнім вигуком. Різкі, емоційні вигуки, які постійно трапляються в текстах експресіоністів, мають на меті внесення дисгармонії у звичне мовлення для підкреслення принципової нетотожності послання митця зі світом брехні.

У літературознавстві різняться погляди щодо генези експресіонізму. Зокрема С. Хороб має підстави для сумніву щодо того, що «ця ідейно-стильова модель літературно-мистецької творчості регламентується виключно першою чвертю ХХ століття, що її поява зумовлена насамперед соціальною кризою

розвитку суспільних відносин на зламі століть й трагічними обставинами Першої світової війни, що вона виникла спочатку і лише в Німеччині», слідом за європейськими літературознавцями та істориками мистецтва науковець наголошує, що «експресіоністський дискурс спостерігається вже в 90-х роках ХІХ століття» [Хороб, 2002, с. 251-252]. Однак все ж С. Хороб змушений визнати, що експресіонізм, «незважаючи на те, що елементи його помічалися й раніше у мистецтві ряду інших країн, найбільш сприятливий ґрунт для свого розвитку знайшов у Німеччині. Саме тут він здобув прихильність, і популярність, й урізноманітнення в літературі та мистецтві настільки відчутно, що згодом, де б він не утверджувався, якою б мірою не практикувався, його творчо наслідували, як правило, в “німецькій проекції”». Але все одно цей художній метод має не лише національні, але й інтернаціональні та «всезагальні» витоки [Хороб, 2002, с. 252-253].

Інші науковці роблять значно ширші узагальнення та проводять глибокі екскурси в історію мистецтва з метою віднайти первинні витоки експресіоністичного мислення. Так Г. Яструбецька, посилаючись на дослідження Дж. Джейкокса, стверджує: «Експресіоністичний тип світобачення спостерігається в глибині тисячоліть — у неоліті. Стосується це, насамперед, печерного «розпису», петрогліфів, сучасним варіантом яких вважають графіті — первіснообщинну, неелітарну форму абстрактного експресіонізму» [Яструбецька, 2013, с. 7].

Посилаючись на одного з чільних представників раннього експресіонізму, німецького письменника й теоретика мистецтва Казіміра Едшміда, Н. Мафтин зауважує, що «у літературі експресіонізму знаходить свій вияв “стражденне обличчя готичного Христа і екстатичний відчай бароко”, тобто, оголена душа, розп’ята на пограниччі психічного надриву» [Мафтин, 2008, с. 21]. Амбівалентність експресіонізму проявляється також у тому, що відверта опозиція сенсуалізму провокує інтерес до протилежного сенсуалізові напрямку — до поетики неоромантизму й символізму. Так, на думку С. Хороба, за своїм світоглядним підґрунтям експресіонізм «найбільше

близький до неоромантизму і символізму, насамперед [...] своїм ідеалізмом, своєю метафізичною концепцією дійсності [Хороб, 2002, с. 255].

Роздвоєність світу на «біле» та «чорне», «справжнє» й «ілюзорне», «своє» та «чуже» провокує відкриту ворожнечу з усталеним життям, зі світобудовою як такою — це звична річ для експресіоніста як хрестоматійного виразника радикальної позиції не лише в естетичних поглядах чи у творчому методі, а й у власному житті, що дуже споріднює експресіоніста з представниками символізму й неоромантизму. Однак між ідеалістичними уявленнями символістів і експресіоністським світобаченням існують і принципові відмінності. Літературознавиця М. Моклиця, досліджуючи ключові психологічні типажі модернізму, стверджує, що «експресіоніста визначає найбільш архаїчний світ, світ землі, витоків, первісної стихійної енергії потягів. [...] Як і Символіст, Експресіоніст сприймає світ як “не такий”. Але Символіст без особливого зусилля нехтує недосконалим світом, а Експресіоніст несе тяжкий хрест залежності від нього. Експресіоністові світ трансцендентно ворожий» [Моклиця, 2002, с. 89].

«Духовність» експресіоністів так само сильно відрізняється від ідеалістичної «духовності» романтиків і символістів, для яких, за висловом С. Хороба, природа «розвивається побіч людини, незалежно від її волі» [Хороб, 2002, с. 256]. В очах символіста природа — це щось мінливе й несправжнє, тільки відблиск, тінь і символ, тоді як експресіоніст розуміє, що природа — це ворожа людині реальність, «що хоче зробити людину своєю невід’ємною часткою» [Хороб, 2002, с. 256]. Цьому має протистояти митець, який «здатний створити нову, незаплямовану цивілізацією дійсність, новий, несфальшивлений образ, котрий постає в його уяві, в його візії на рівні особистісного вираження, себто експресії» [Хороб, 2002, с. 256]. Тут коріниться суть конфлікту між «зображенням» і «вираженням», що насправді є конфліктом між тотальною, всепожираючою «природою» («буттям») та вільним «духом» (свідомістю), однак власне експресіоністський погляд на це протистояння куди складніший і парадоксальніший, аніж той, що ми

знаходимо в мистецтві символізму. С. Хороб наводить цитату одного з найяскравіших виразників раннього експресіонізму художника Едварда Мунка: «Я малюю не те, що бачу, а те, що я побачив», — ці слова, на думку дослідника, здатні влучно намітити глибинний зв'язок між експресіоністським методом у мистецтві та феноменологічним методом Едмунда Гуссерля, чия філософія справила величезний вплив на розвиток експресіоністського мистецтва [Хороб, 2002, с. 259-260]. Експресіоністська «духовність» у суті своїй не є ідеалістичною, вона не відрікається від грубої «природи» в пошуках іншого, «кращого» світу (як у символізмі), вона й не лаштується під «природу» в намаганні добре її описати й репрезентувати (як в імпресіонізмі), а навпаки, намагається прорватися до «справжнього» в природному світі, віднайти «спільне або принаймні схоже в людині, тварині, рослині, загалом у всій природі» [Хороб, 2002, с. 256].

Показово відкинувши сенсуалізм і позитивізм, експресіоністи разом з тим дуже часто виявляють живий інтерес до тілесності, чуттєвості та «речевості», як і загалом до матеріального світу. Для прикладу, один із найяскравіших представників експресіонізму в українській літературі Микола Бажан у своєму ранньому поетичному маніфесті висловився категорично: «Я хочу матерії... Річевості. Її обмаль у нас в літературі, речі цієї. [...] І ось тому вимога матерії в літературі — це не вимога натуралізму. Навпаки — це вимога перевернути річ насильницько-творчим шляхом, революційним... В літературі не мусить бути старих речей. Лишіть це барахольщикам» (цит. за: [Костенко, 2003, с. 24]). Тож експресіоністська «духовність», пройшовши через радикальне абстрагування від ворожої дійсності, знов повертається до «речей», але вже в дещо несподіваному, парадоксальному розрізі, адже вірно торуючи шлях до нового матеріалізму, митці-експресіоністи тим самим приходять до старої біблійної опозиції між «плоттю» й «духом», де «дух» мислиться не як виразник абстрактного «світу ідей», а як «джерело життя», що єдине й здатне оживлювати матерію.

Експресіоністське мистецтво не боїться бути не лише «некрасивим», а й відверто грубим і брутальним, навіть шокуючим. Людина в експресіоністській естетиці так само схематизується, тож може здатися, ніби митця взагалі не цікавить індивідуальний характер, часто персонаж цікавий експресіоністові лише як знеособлений, стереотипний, навіть карикатурний виразник певного соціального явища. Тут варто підкреслити, пам'ятаючи все вищевикладене щодо експресіоністського методу загалом, що митці цього напрямку уникають не стільки індивідуальних характерів, а радше детального опису цих характерів, себто вони уникають зображати характери, натомість активно вдаються до їх «вираження». Це відбувається не тому, що експресіоніст заперечує людську індивідуальність, а навпаки, як зазначає Лариса Мороз, саме тому, що для експресіонізму «головне — людина, на відміну, скажімо, від того ж натуралізму, де людина все ж є скоріше “часткою середовища”» [Мороз, 1994, с. 160]. Експресіоністи ж, як зазначалося вище, бачать своє програмове завдання в тому, аби всіма силами висмикнути людину з середовища, з-під влади «природи» («буття»), що хоче зробити людину своєю віковічною «часткою», себто вони відверто пред'являють до людини претензії, докори, часто роблять це в різко брутальній формі, провокуючи тим самим маленького чоловіка до виходу з пекла.

Цьому типу художнього мислення глибоко чужа імпресіоністична релаксація, багатозначність, що розмиває орієнтири та дає індульгенцію на міщанський спокій і гедонізм, натомість, як наголошує Г. Яструбецька, «своїм завданням експресіоністи вважають знищити буденну людину, проїняти її жахом від усвідомлення масштабів своєї малості, примусити її вольовим зусиллям “вилущити речі з дійсності” (за Т. Манном)» [Яструбецька, 2013, с. 21]. Тож експресіоністське мистецтво відзначене не лише показовою, карикатурною знеособленістю, але й іншою, куди більш значущою крайністю, коли характер особистості по-справжньому розкривається лише в стані максимальної духовної напруги, буквально в ситуації «на межі» чи навіть «поза межами...». С. Хороб констатує: «Почуття на грані, майже на

неможливому вияві їх в людині — ось що цікавило й захоплювало носіїв цього типу художнього мислення» [Хороб, 2002, с. 261].

Важливо наголосити, що за фасадом експресіоністської бруталності та провокативності, на відміну від деяких інших радикальних мистецьких течій, завжди дає про себе знати чітка етична домінанта. На цьому наголошує і М. Моклиця, говорячи про мистецький тип експресіоніста як про «надчутливий прилад по вловлюванню оточуючої небезпеки... [...] Експресіоніст раніше за інших помічає ті суспільні рухи, які ведуть до загрозливих наслідків. Експресіоністи-митці свою вищу місію вбачають у тому, щоб волати про небезпеку, якої ніхто не бачить» [Моклиця, 2002, с. 89]. Тут сповна виявляє себе профетична інтонація діячів експресіоністського руху: як і стародавні пророки монотеїстичних релігій, вони відчують себе одинаками в пустельній самотності, заручниками кам'яних джунглів, із яких мають вивести себе та інших до справжнього «світла». Це може видатися радикальним індивідуалізмом, але в той же час цей зовнішній індивідуалізм глибоко вкорінений в омріяну первісну общинність, він творить новий ідеал дикої первісної спільноти, протиставленої ворожому світові.

Експресіонізм збудований на жорстких контрастах: неієрархічного слова («крику») та ієрархічної мови, півночі й півдня, білого та чорного, раю та пекла, добра та зла, — саме тому він не визнає не лише аристотелівського «мімезису» в естетиці, а й аристотелівської етики щастя, пошуку гармонії та «золотої середини», вибору «найменшого зла», з чого випливають католицькі ідеї про «природний закон» та про чистилище як про середній стан між пеклом і раєм. В естетичному сенсі експресіонізм — це мистецтво, яке не визнає «чистилища», воно цурається гармонії, а світ «золотої середини», що живе за «природним законом», розглядає як пекло, де одночасно тріумфують зловна жорстокість і сіра буржуазна посередність. В очах експресіоніста цей ворожий світ «високої культури» і «традиційних цінностей» є глибоко аморальний, а тому взагалі не має права на існування. Відмовляючись визнавати «законні»

права посередності на мистецтво, експресіоністська естетика мислить себе як естетику постійного протистояння й нетотожності зі світом, тому в експресіонізмі таку важливу роль відіграє чорно-біла контрастність, як і загалом гостра та радикальна колористика. Експресіоністи відкидають м'яку, пливку, розріджену «художність», яка є вмістилищем морального релятивізму, а тому вона фактично прямо ототожнюється в експресіоністському світогляді зі Злом, тобто зі світом тотальної, а отже, непомітної брехні. Особливість цього радикального, карбованого на камені світогляду, ніби за біблійним принципом «так, так, ні, ні», чітко простежує Г. Яструбецька, характеризуючи експресіоністський стиль «відсутністю безлічі відтінків, що роблять невловимою різницю між добром і злом, нема метафоричного серпанку, що накидається на світ і робить з нього прекрасне видиво — є чітке усвідомлення, а відтак розмежування Добра і Зла, Неба й Землі, і спрямування всіх зусиль на розвиток по вертикалі шляхом викорінення Зла» [Яструбецька, 2013, с. 20].

Говорячи про композиційні особливості експресіоністського твору, С. Хороб зазначає, що ці твори відзначаються «деформацією або й зовсім знищенням традиційного сюжету, монтажною та колажною композиційною структурою з низкою емоційно насичених картин, сцен, епізодів, що калейдоскопічно, без логічної мотивованості, змінюють одне одного» [Хороб, 2002, с. 265]. Тут дається взнаки така важлива риса експресіонізму як кінематографічність, «картинність». Дослідники експресіонізму вказують на «провидчий, візійний характер» творів цього стилю, що схожі на містичні одкровення та часто мають езотеричний характер [Яструбецька, 2013, с. 22]. Але не лише візіонерство породжує «картинну» особливість експресіоністського мистецтва, «картинність» тут виступає і як нарочита примітивізація дійсності, створюючи парадоксальний ефект, коли мистецтво постійно перебуває в стані гострої гонитви за актуальністю, ніби грає на випередження сучасності, але при цьому ж глибоко примітивізується, доходячи до найбільш архаїчних, «дикунських» витоків творчості. Ця

амбівалентна, парадоксальна, авангардно-архаїчна «кінематографічність» експресіонізму проявляється в різних видах мистецтв, але перш за все власне у кіномистецтві, де експресіонізм був яскраво репрезентований фільмами німецького режисера Роберта Віне («Кабінет доктора Калігарі»), а також австрійця Фріца Ланга, що працював у Німеччині, Франції та США («Втомлена смерть», «Нібелунги», «Тисячі очей доктора Мабузе») [Нефьодов, Волков, 2001, с. 175].

Висновки до розділу 1

У першому розділі була проаналізована рецепція творчості Осипа Турянського в українському літературознавстві. Було простежено етапи становлення критичних поглядів на творчість О. Турянського від початку 1920-х років до сучасності: у західноукраїнській критиці першої половини ХХ ст. (Б. Лепкий, П. Карманський, М. Рудницький), у працях деяких літературознавців радянського періоду (С. Пінчук, Р. Федорів), у дослідженнях сучасних українських науковців (А. Печарський, Л. Лебедівна, Н. Мафтин, О. Радавська, М. Нестелєєв).

Проаналізовано актуальний стан досліджень, у яких творчість О. Турянського і зокрема його твір «Поза межами болю» вивчається в контексті літератури європейського експресіонізму першої половини ХХ ст., а також антивоєнної літератури цього періоду. Зафіксовано характерні особливості експресіоністичного стилю в прозі О. Турянського, що були виявлені сучасними літературознавцями: експресивне пацифістське спрямування, радикальне стилістичне оформлення, фрагментарність, заглиблення у внутрішній світ героя, виявлення глибин підсвідомого в мареннях, гостра контрастність, ідейна ангажованість, месіанські мотиви й вираження станів болю, відчаю, межового існування між життям та смертю.

Ми звернули особливу увагу на оригінальні рецепції творів О. Турянського в роботах деяких сучасних літературознавців, зокрема на дослідження «українського обличчя» війни в романі «Поза межами болю» (Л. Лебедівна), на міфокритичний аналіз ключових образів-архетипів твору, зокрема архетипу «вогню» (О. Радавська), на етнопсихологічне дослідження архетипів прози О. Турянського, на дослідження ідейних, естетичних, релігійних підвалин у творчості автора (А. Печарський).

Опрацьовані компаративні дослідження сучасних літературознавців, у яких проводяться паралелі між прозою О. Турянського й Анрі Барбюса (О. Радавська, М. Нестелєєв), М. Крлежі (А. Печарський), Е. М. Ремарка й

Е. Гемінгвея (Л. Лебедівна). Також у цьому аспекті досліджень була загострена увага на спільних та відмінних рисах експресіонізму у творчості О. Турянського в порівнянні з традиціями європейського та українського експресіонізму (А. Печарський). Особливість авторського стилю прозаїка дозволяє говорити про нього як про автора, який у творчості поєднав характерні особливості декількох стилістичних епох, з одного боку, розкрившись як типовий представник європейського експресіоністичного авангарду, із другого боку, стаючи своєрідним продовженням традиції неоромантизму (Л. Лебедівна, А. Печарський). Актуалізовано зв'язки творчості О. Турянського з більш широким контекстом світової літератури, зокрема з поетичною традицією Вергілія й Данте (Б. Лепкий, А. Печарський).

Більшість робіт сучасних дослідників, зокрема Н. Мафтин, О. Радавської, А. Печарського), засвідчують експресіоністичну візію війни в романі О. Турянського «Поза межами болю» й загалом, хоч і з певними критичними варіаціями, відносять творчість митця до літератури європейського експресіонізму.

Тому нами був здійснений детальний аналіз феномену експресіонізму в українській та світовій літературі. Проаналізований стан досліджень експресіоністичної традиції українському літературознавстві, особливу увагу приділено працям Г. Яструбецької, С. Хороба, Н. Мафтин, енциклопедичним публікаціям Ю. Коваліва, А. Волкова та М. Нефьодова, структурному аналізу модернізму в роботах М. Моклиці, дослідженням естетики експресіонізму в окремих критичних статтях Ю. Шереха (Шевельова).

Виявлений революційний, авангардний характер експресіонізму та його вагомий вплив на сучасне мистецтво й літературу, перелічені характерні риси літературного експресіонізму (за М. Нефьодовим, А. Волковим та Г. Яструбецькою). Підкреслений антивоєнний аспект експресіоністичної літератури, її ідейна, філософська, політична ангажованість, а також месіанські мотиви експресіоністичної творчості, «пророча» й викривальна інтонація письменників-експресіоністів. Було простежено зв'язки між

експресіоністичною естетикою та європейською філософією початку ХХ ст. (перш за все з феноменологією Е. Гуссерля). Явище експресіонізму було проаналізовано в контексті історії літератури, де вказано на його спорідненість із мистецтвом готики, бароко й символізму (М. Нефьодов, А. Волков, Н. Мафтин, С. Хороб), а також простежені глибинні корені експресіоністичної образності в мистецтві первісного суспільства (Г. Яструбецька), проаналізовані психологічні мотиви експресіоністичної творчості, розглянутий «експресіоніст» як психологічний тип (за М. Моклицею). Детально розкриті особливості конфлікту між «зображенням» і «вираженням», що є засадничим для експресіоністичної естетики.

Розділ 2

ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА ВІЗІЯ ВІЙНИ

В РОМАНІ «ПОЗА МЕЖАМИ БОЛЮ» О.ТУРЯНСЬКОГО

2.1. Тема Першої світової війни в українській і світовій літературі

Перша світова війна виявилася найважчим випробуванням для людства на початку ХХ століття, яке перетворилося на глобальну світову катастрофу, що різко змінила обличчя сучасної культури. Воєнний конфлікт принципово нового, усвітнього значення призвів до величезних людських втрат. Війна поставила під питання саму ідею прогресу, спричинила гуманітарну, політичну та економічні кризи. Шок всеохоплюючої війни призвів таким чином до загальної кризи європейського суспільства, різко загострив переоцінку усталених цінностей та уявлень, чимало представників молоді так званого «втраченого покоління» виявилися назавжди травмовані воєнним досвідом.

У світовій літературі Перша світова війна зображується переважно в апокаліптичних барвах, як страшна катастрофа планетарного масштабу, а також як катастрофа самої людської екзистенції. Творчість авторів, які були очевидцями та учасниками війни, дістала загальну назву літератури письменників «втраченого покоління», до якого належать Е. М. Ремарк, Е. Гемінгвей, А. Барбюс, Р. Олдінгтон, А. Деблін та інші. За словами Ю. Коваліва, у художній спадщині цих письменників із критичною гостротою були відображені «тенденції дегуманізації суспільства, абсурду буття, в якому немає місця повноцінній людині, сповненій власної гідності та духу фронтової товаришкості» [Ковалів, 2007, с. 205]. Більшість цих авторів добре знали всю драму війни зсередини, війна відкрилася для них у своєму жаху, але також і в парадоксальності. Так, дуже часто проза цих письменників жорстока, трагічна й позбавлена прикрас, але разом із тим справжній героїзм і піднесена

людяність тут дуже часто співіснують із ледь не найбруднішими, мало не найогиднішими особливостями воєнної повсякденності.

Однак зауважимо, що першими, хто заговорив про катастрофу світової війни на сторінках художньої літератури, стали не молоді письменники «втраченого покоління», а їхні попередники з когорти вже добре відомих тогочасних авторів. Роман французького письменника Анрі Барбюса «Вогонь», що з'явився в 1916 році, став одним із перших свідчень про війну в тодішній європейській літературі і разом із тим одним із найбільш безкомпромісних антивоєнних творів цього періоду. Цей роман виріс із листів, записок і спостережень, які автор писав підчас свого перебування на фронті в 1914–1915 рр. Оповідь у романі ведеться від першої особи, учасника воєнних дій, оточеного численними побратимами. Композиційно роман складається з багатьох окремих картин, де в експресивних кольорах автор намагається передати умови фронтових буднів. Роман має підзаголовок «Щоденник однієї роти». Із одного боку, Барбюс дійсно пише щоденник і навіть намагається бути точним у деталях, у його прозі можна помітити чимало натуралістичних елементів, так само тут присутній і певний зріз суспільства, автор представляє публіці персонажів різного віку й соціального походження, узятих із різноманітних куточків Франції, детально прописує їхню зовнішність, особливості мовлення тощо. Із другого боку, цей роман є не стільки реалістичною хронікою війни, скільки романом-памфлетом, романом-лозунгом, де ідейність важливіша за документальну точність.

Дивний ефект цього роману полягає в тому, що кожна конкретна історія тут зберігає всю повноту жорстокої виразності, але формат воєнного щоденника перевтілює, переплавляє конкретні фронтові жахи в монотонну буденність, із розвитком дії цей ефект підсилюється, а змальований катастрофічний світ під кінець стає максимально абстрактним, поступово ніби перетворюючись в одноманітну картину безособового крику. Це непомітне, щоденникове розмивання кордонів між індивідуальним «я» та абстракцією вже давно стало предметом аналізу для українських дослідників творчості французького

письменника. Так ще Дмитро Наливайко в передмові до видання творів Барбюса відзначав, що розповідь у романі ведеться «і від імені ліричного героя, і від імені взводу, причому перехід «я» в «ми», їх взаємозаміна відбувається непомітно, без внутрішньої протидії, — адже оповідач відчуває себе органічною частиною солдатського колективу. Для нього «я» і «ми» у великій мірі стали ніби ідентичністю» [Наливайко, 1969, с. 16]. Так само дослідник підкреслює, що поступово Барбюс ніби знеособлює своїх персонажів. Вони, хоч і залишаються живими маленькими людьми, вихопленими із реальності й наділеними характерними рисами, але все ж «Барбюс не добивався того, щоб кожен із них виступав як індивідуально цілком завершений, самодостатній тип», його герої «змальовуються окремими виразними штрихами, без відтворення всієї багатогранності, «об'ємності» характерів. Звідси й така особливість стилю роману, як часте вживання безособових займенників. Наводячи в діалогах репліки вояків, Барбюс далеко не завжди вказує, кому вони належать, бо, зрештою, усі ці голоси — це голос єдиного колективного героя» [Наливайко, 1969, с. 16]. Із цим згодна й сучасна дослідниця творчості Барбюса О. Радавська, за словами якої «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» [Радавська, 2016, с. 60].

Якщо прийняти до уваги, що головний герой виступає і головним оповідачем, тоді, за цією логікою, з поступовим розкриттям надіндивідуального, колективного героя змінюється й оптика оповідача, автора щоденника, стаючи куди більш абстрагованою. Автор бачить загальнолюдський і всепланетний жах, всеохопливий апокаліпсис і хоче найпомітніше виразити це відчуття. У композиції твору велику роль відіграють діалоги, які прочитуються як внутрішній монолог колективного оповідача. Протест проти війни постійно простежується в цьому монологі,

проте він залишається досить трагічним і безпорадним: залишаючись сам на сам зі своїми думками, солдати можуть скільки завгодно звинувачувати у всьому долю, обставини, сильних світу цього, але кожного разу вони вимушені забувати про свої небезпечні роздуми, ідучи в нову атаку. З абстрагуванням колективного персонажа відбувається й певне абстрагування його роздумів, як і загалом дається взнаки автоматизація його «внутрішнього» світу. За словами О. Радавської, «солдати в романі перетворюються на темні лінії: це все, що залишилося від людської подоби» [Радавська, 2016, с. 83].

Варто зауважити, що вітрина цієї розбомбленої цивілізації створена представниками «високої» старої культури, до яких за всіма підставами можна віднести і самого Барбюса. Війну письменник застав у 41-річному віці, до того вже будучи автором відомих романів («Благальники», «Пекло») та поетичних збірок («Жалібниці»). З цієї точки зору можна простежити певну спільність між А. Барбюсом і О. Турянським: хоч останній і не був відомим письменником до війни, але все ж так само належав до світу «високої» культури, будучи професором філософії. Науковиця О. Радавська вказує, що для зіставлення романів французького та українського письменників «існує чимало вагомих підстав: це твори сучасників, представників різних літератур про війну з найбільш потужним антивоєнним пафосом... [...] Це романи-заклики зупинити війни й убивства, волення про допомогу, крик-застереження про неминучу катастрофу всього світу та людства... [...]. Це болісні спогади обох письменників про ті події, учасниками яких вони були...» [Радавська, 2017, с. 151].

Характерним виразником воєнної прози втраченого покоління стало явище, відоме в літературознавстві як ремаркізм. Насамперед так називається авторський стиль Еріха Марії Ремарка, однак можна вести мову про куди ширший естетичний феномен, у якому поєдналися найхарактерніші тематичні й проблемні аспекти західної літератури міжвоєнного періоду. Типовою постаттю, яка оспівується в літературі ремаркізму, є маргінальний персонаж, що не знаходить собі місця в сучасному світі, спотвореному війною та

післявоєнною кризою. Маргінальна позиція, у якій опиняються подібні персонажі, загострює в їхній свідомості рівень етичної проблематики. Маленька людина виривається зі звичного життя, опиняючись у новій незрозумілій ситуації, де постійно вимушена стикатися зі смертельними небезпеками та невизначеністю власної долі. Як зауважує Юрій Попов, війна настільки змістила акценти людського буття, що «нормальність в загальноприйнятому сенсі мала менше здорового глузду, ніж судження пацієнтів психіатричної лікарні» [Попов, 2001, с. 474]. Герої Ремарка й подібних до нього прозаїків «не належали до будь-яких політичних партій, презирливо ставилися до гучних слів, але творили свою маленьку, загальнолюдську справедливість без особливих сподівань на кінцеву перемогу добра над злом» [Попов, 2001, с. 474].

В історію світової літератури 1929 рік увійшов особливим чином: саме тоді були подані в друк декілька романів, що й понині становлять ледь не найважливішу частину корпусу творів про Першу світову війну після барбюсівського «Вогню». Мова йде про романи «На західному фронті без змін» Е. М. Ремарка, «Прощавай, зброе!» Е. Гемінгвея та «Смерть героя» Р. Олдінгтона. Як справедливо зазначав Д. Затонський, у тому факті, що ці «найвідоміші, найбільш читані книги про першу світову війну [...] дійшли до читача майже одночасно, навряд чи можна вбачати самий лише збіг. Щось таке відчувалося тоді в повітрі, що повертало батальній тематиці вже пригаслу було актуальність» [Затонський, 1986, с. 6]. Вищезначені твори актуалізували проблематику війни саме в міжвоєнний період 1918–1939 рр., одночасно ставши і найяскравішим свідченням про катастрофу початку століття, і пророкою пересторогою на майбутнє. Крім того, 1929 рік — дата початку масштабної економічної кризи, що також була своєрідною трагедією, актуалізуючи тим самим спогади про катастрофу війни. Тож катастрофізм як тяжіння до межового стану буття проявився в повному масштабі саме в цій точці історії.

Уперше читачі змогли ознайомитися з романом «На Західному фронті без змін» Е. М. Ремарка з газетних публікацій наприкінці 1928 року, а вже наступного 1929 року роман було надруковано декількома великими тиражами, адже він користувався великим попитом на книжковому ринку.

Головний герой роману «На Західному фронті без змін» молодий солдат Пауль Боймер веде розповідь про будні на фронті, куди він потрапив разом зі своїми однокласниками. У творі змальовані різноманітні типажі свого часу, серед них багато молодих людей, яких війна змінила назавжди, а більшості з них випала доля загинути. При цьому Ремарк не надто глибоко переймається змалюванням тонких психологічних деталей у рисах своїх персонажів, його твір радше має мету вхопити загальне відчуття народного болю, звернутися до власного народу та до народів світу. У цьому можна простежити вплив «Вогню» Барбюса, що вже встиг на той час стати еталонним свідченням про окопну буденність. Показовою є й назва твору «На Західному фронті без змін», вона виступає ніби обрамленням, прочитуючись між рядків ледь не на кожній сторінці. Усі жахіття війни стають настільки звичайними й буденними, ніби нічого й не відбувається зовсім. Відсутність змін (не лише в тактичному, але й ширше — у символічному й метафізичному сенсах) занурює всіх учасників подій у медитативний стан, де війна плине як повсякденність, проте з плином часу розгортається стійке відчуття відчуження особистості від буремних фронтних подій, хоч на поверхні тексту залишаються саме ці актуальні події колективної участі, у той час як особисте ніби розчинюється в них: «Дні минають, і кожна година здається незбагненою, та водночас і звичайною. Атаки чергуються з контратаками, і на вкритому вирвами полі між двома лініями окопів поступово нагромаджується чимало вбитих. Поранених, що лежать не дуже далеко, нам здебільшого щастить винести. Але деяким доводиться довго лежати, і ми чуємо, як вони помирають» [Ремарк, 1986, с. 101].

Американська візія Першої світової яскраво представлена у творчості Ернеста Гемінгвея, який також брав участь у війні на європейському

континенті, коли США вступили у війну на боці Антанти. Роман «Прощавай, зброе!», який приніс авторові всесвітнє визнання, є в основі своїй автобіографічним. Головний герой твору Фредерік Генрі так само, як і автор, вирушає добровольцем на італійський фронт. Гемінгвей не надто прикрашає свого героя: він — звичайний американець, завжди глибокий індивідуаліст, по-своєму досить цинічний і розважливий. Поворотним моментом твору стає закоханість Фредеріка в медсестру місцевого шпиталю, яка згодом переростає в справжнє велике кохання і зрештою змінює життя героя та його картину світу. Подібна історія трапилася і з самим автором, однак в реальності все було куди прозаїчніше — медсестра, у яку закохався поранений Гемінгвей, зовсім не відповіла йому люб'язністю. Натомість у створеному автором художньому світі події розгортаються зовсім інакше: кохання стає настільки сильнішим за війну, що головний герой навіть стає дезертиром і разом зі своєю коханою переходять на території нейтральної Швейцарії, знаходячи там острівцець спокійного, мирного життя посеред агресивного безумства. Тут проявляється вкрай індивідуалістична візія війни у Гемінгвея, що сильно відрізняє його від європейських прозаїків на кшталт Барбюса чи Ремарка. Якщо європейська антивоєнна проза, перебуваючи під глибоким впливом поезики експресіонізму, мінімізує особисті переживання, намагаючись сформувати портрет колективного народного героя, Гемінгвей стає виразником того напрямку, у якому найкраще розкривається саме внутрішній, особистісний психологізм. Війна для нього не просто світова несправедливість чи джерело народного болю, а перш за все ворог любові. Тож «Прощавай, зброе!» — це щось на кшталт сучасної містерії, де Любов та Війна стоять на двох протилежних кінцях Всесвіту, як Рай та Пекло, Бог і Диявол, і між ними неможливе ніяке примирення. Однак на мапі світу, змальованого Гемінгвеем, фактично не існує жодного справді вільного місця, де можна було б почуватися врятованим із пекла, адже пекло війни закінчується, але пекельним і нестерпним залишається саме життя. Урешті-решт персонажі Гемінгвея не лише не здобувають омріяного особистого щастя, а навпаки, втрачають все.

Кетрін помирає — не на війні, але під час пологів — причина нового життя виявляється причиною смерті. Фредерік залишається розбитим і понівеченим війною та нещасливим коханням. Зауважимо той факт, що США не були ініціаторами війни, але вступили в неї вже на завершальному етапі, тож американська пропаганда прославляла добровольців як борців за ідеали миру й демократії. Гемінгвей, побачивши химерність цих ідеалів, занурив своїх героїв у цілковиту безвихідь, що робить його роман одним із найбільш промовистих виразників післявоєнного відчаю.

Так само трагічний, але разом із тим і вкрай сатиричний погляд на війну ми знаходимо в романі «Смерть героя» одного з найважливіших представників англійського «втраченого покоління» Річарда Олдінгтона, чия творчість досі залишається малодослідженою в українському літературознавстві. Олдінгтон, який сам брав участь у війні як доброволець, вигадав власного персонажа Джорджа Вінтерборна як певний соціальний тип (на кшталт Вертера чи Доріана Грея). При цьому, на відміну від гостросоціальних письменників-експресіоністів, які малюють ікону народну як колективного героя, складеного з розрізненої мозаїки не надто індивідуалізованих персонажів, Олдінгтон детально прописує риси особистості Вінтерборна, занурюючись у подробиці життя його сім'ї на тлі епохи. Родина Вінтерборнів — типові англійські консервативні буржуа, яким дуже хочеться вдавати з себе аристократів. Значна частина твору присвячена описові того химерного, карикатурного способу життя, який панує в цьому середовищі. Автор занурює читача в атмосферу передвоєнного міщанства, вдаючись при цьому до методів особливої трагікомічної сатири, одночасно засуджуючи старий світ і оплакуючи його в образі загиблого на війні добровольця Вінтерборна, чия «смерть героя» фактично була різновидом самогубства зайвої людини, яка більше не здатна жити у світі цієї міщанської брехні.

Цікавою для дослідження є структура і стилістика роману Олдінгтона — вони перегукуються з особливостями будови музичної композиції, кожна частина роману називається музичним терміном для позначення швидкості

темпу, а сам автор визначає жанр твору власним терміном «роман-джаз». Усі ключові елементи мистецтва джазу, на думку Ірини Києнко, наявні в романі Олдінгтона, серед них: імпровізація, різкі контрасти, «швидка зміна тону, калейдоскопічність сцен і подій» [Києнко, 1988, с. 11]. Стилістично твір вибудований на імпровізаціях, кожен із персонажів певним чином імпровізує у своїй ролі, навіть смерть головного «героя» теж стає своєрідною імпровізацією, залишаючись загадкою для читача. Але назва твору відсилає до третьої частини дванадцятої сонати Бетховена, а структура тексту певним чином пародіює трагізм цього музичного твору, оскільки персонажі роману «перетворюють жалобний марш на легку музику» [Києнко, 1988, с. 11]. Легка іронічність джазу вривається в простір класичного твору героїчної тематики і висміює його за допомогою сатиричних засобів — те, що відбувається у світі високої музики, відбивається в дзеркалі модерної літератури, де головним стилем стає джаз.

Це видається парадоксальним, але моторошна війна, яка стала виразником концентрованого насильства, разом із тим відкрила нові можливості для розвитку гумористичної літератури. Особливе місце в змалюванні війни посідає чеський письменник Ярослав Гашек та описані ним легендарні «Пригоди бравого вояка Швейка». Цей твір вражає рівнем концентрації найбільш гротескного та анекдотичного гумору в тексті про криваву війну, Таку концентровану форму гумору можна прийняти за різновид анестезії, що є зворотним боком больового шоку. Біль, що характерний для авторів на кшталт Барбюса, Ремарка, Гемінгвея чи Турянського, і специфічний гумор Гашека — це два різні боки феномена існування людини в екстремальній межовій ситуації між життям і смертю, а також між довоєнним і повоєнним світом.

До війни Анрі Барбюс зовсім не належав до когорти палких мілітаристів, проте пішов на фронт добровольцем, бо вважав, що Франція справедливо воює проти німецької експансії. Еріх Марія Ремарк, як і більшість його однолітків, був у юності захоплений мілітаристською романтикою та німецькою воєнною

пропагандою. Барбюс і Ремарк належать до письменників, для яких імперіалістична війна спочатку все ж була своєю, однак потім стала глибоко чужою — це тип розчарованих особистостей, які використовують власні твори як трибуну для розвінчання мілітаристських ілюзій. З іншого боку, О. Турянський, Я. Гашек, М. Крлежа — ці автори є представниками національних літератур тих народів, що виокремилися з-під руїн Австро-Угорщини. Для них війна ніколи не була своєю, вона від самого початку сприймалася ними як війна між загарбницькими воєнними блоками, а тому закономірною реакцією на таку війну можуть стати лише твори з екстремальною гостротою — не важливо, чи це гострота болю, чи гострота сміху, головне, аби різкі контрасти переважали над непомітними градієнтами. Творчість Барбюса чи Ремарка переповнена градаціями болю, жаху, відчаю, але так само — градаціями гумору, побутовими замальовками, непомітними життєвими радощами. На відміну від цього, Осип Турянський малює взагалі не гумористичну картину, його роман «Поза межами болю» вражає цілковитою відсутністю гумору чи навіть натяку на щось комічне, «картина з безодні» відкривається тоді, коли гумор зник. Паралельно з цим Ярослав Гашек вдається до протилежного методу — пригоди Швейка розгортаються в цілковито карикатурному, «ідіотському» просторі, де все переповнене насмішкою й кепкуванням. З цієї перспективи твори Турянського й Гашека можна розглядати як дві полярності тогочасної центральноєвропейської воєнної літератури, де спільним є хіба що загальне неприйняття посередності.

В українській літературі порівняно з європейськими зразками тематика Першої світової війни репрезентована не надто широко, ця тематика не була настільки визначною для України, як для багатьох інших країн Західної чи Центральної Європи, і сьогодні вона потребує подальшого дослідження.

Західноукраїнські літератори активно відгукнулися на війну перш за все в малих літературних формах. Мілітарна тема знаходить своє відображення зокрема в циклі коротких новел Марка Черемшини «Село за війни». Окремі новели мають промовисті назви — «Село потерпає», «Село вигибає» тощо.

У них глибока поетизація природи, химерна й чарівлива образність Карпат поєднується з описом трагедії карпатського селянства, чиє життя опинилося на самісіній лінії фронту. Оплакування селянської трагедії в формі таких невеличких воєнних нарисів — це ледь не найпоширеніша форма оповіді про катастрофу, до якої звертаються письменники-очевидці воєнного лихоліття. Серед найважливіших творів такого типу можна вказати нариси й замальовки Ольги Кобилянської («Назустріч долі», «Зійшов з розуму»), Богдана Лепкого («Сім шляфроків»), Катрі Гриневичевої («Непоборні»). Серед усіх бід жителів Карпат західноукраїнські автори проявляють найгостріше зацікавлення до проблеми понівечених війною дитячих доль. Особливу увагу темі дитячих та підліткових травм на війні приділила Наталя Кобринська в оповіданнях «Кінь», «Полишений», «Свічка горить». Заглиблення в дитячу психологію також було важливою темою й для новел Василя Стефаника, одна з яких так і називається «Діточа пригода». У ній описується жахлива ситуація, коли на очах маленьких дітей гине їхня матір.

Згодом на Західній Україні з'явилося ще чимало яскравих письменників, які намагалися висвітлити воєнну трагедію, звертаючись до більш розлогих та узагальнювальних творів. Зокрема до цієї когорти можна віднести Мирослава Ірчана, який у своїй повісті «Карпатська ніч», за словами Н. Мафтин, «одним із перших порушив проблему українського січового стрілецтва як жертви кривавому молохові війни» [Мафтин, 2008, с. 40].

Однак серед усіх письменників Західної України саме Осипові Турянському в романі «Поза межами болю» вдалося створити найбільш масштабну картину війни як апокаліптичної катастрофи. Цей твір набув широкого розголосу як серед тодішніх західноукраїнських читачів, так і серед європейської аудиторії, породивши різноманітні судження та дискусії.

У літературі східноукраїнського регіону менше, але теж представлені твори, у яких розкрито тематику трагедії Першої світової війни. Зокрема це твори Степана Васильченка, Івана Дніпровського (Шевченка), Олександра Довженка.

Степан Васильченко відомий як автор оповідань про вчителів, шкільний побут, навчання. Проте він також брав участь у Першій світовій війні, командував ротою саперів, відобразив той досвід у поетично-моторошних оповіданнях «На золотому лоні», «Під святий гомін», «Чорні маки» та «Окопному щоденнику». У цих текстах немає звичної радянської героїки, а є жах і біль війни, з яким персонажі не були готові зустрітися. Герої переживають щось на кшталт посттравматичного стресового розладу, до них весь час повертаються тривожні марення, вони завмирають десь на межі світу живих і мертвих, бачать замість окопів із ще живими бійцями могили, на які ті незабаром перетворюються. Ці твори втілюють глибину важкого психологічного стану персонажів, безглуздість кривавих жахів війни і набувають потужного антивоєнного значення.

Іван Дніпровський був учасником воєнних дій, Перша світова війна кинула його в окопи на передові рубежі. Він автор потужних пацифістських творів, спрямованих проти війни, це «Долина угрів», «Анабазис», «Ацельдама», «Фаланга». У статті «Тебе ради, мистецтво», пишучи про себе в третій особі, зауважує, що участь у воєнних діях перетворила його на проповідника миру, що завданням письменника стало написати «про гвалт заліза над душами», про те, що мозок і руки людини призначені не для зброї та злочинів, тому розповісти світу про жахи війни, звинуватити світ у його ганебному моральному занепаді стає надважливим пріоритетом (цит. за: [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009, с. 260]).

Дослідник І. Михайлин вважає Івана Дніпровського блискучим майстром епічного жанру, яскравим імпресіоністом, який зображає і відрефлексовує значимість і драматизм тих жахливих подій [Михайлин, 1995, с. 4].

У кіноповісті Олександра Довженка «Арсенал» теж є фрагмент про події Першої світової війни, де акцент зроблено на антигуманній сутності воєнних подій, показано страшні газові атаки. Першу світову неофіційно називають війною хіміків, оскільки тоді вперше було застосовано для ведення глобальних воєнних дій різноманітні хімічні речовини. О. Довженко змальовує солдат, які

біжать крізь хмару невідомого отруйного газу і гинуть в окопах із дивною усмішкою на обличчях. Ці газові атаки було описано і у творах європейських письменників.

Таким чином події Першої світової війни зображувалися і в українській літературі східного регіону, хоча й значно меншою мірою. Радянський дискурс робив акцент на змалюванні подій революції та громадянської війни. Події Першої світової не були героїчними згідно з радянською ідеологією переможного шляху і творення щасливої комуністичної «загірної комуни», тому в літературних творах їх описували набагато менше. Так вимагала система, цензура та ідеологія. Але сьогодні, у контексті сучасного досвіду війни, який переживають українці, для осмислення новітніх страшних подій украї важливі та актуальні всі літературні голоси – і східні, і західноукраїнські, і європейський контекст, оскільки і Перша світова, і війна сучасна є злочином проти людяності та деструктивною подією глобального масштабу.

2.2. Людина в межовій ситуації в романі «Поза межами болю» О. Турянського

Осип Турянський увійшов в історію української літератури завдяки своєму антивоєнному твору «Поза межами болю», написаному в 1917 році на італійському острові Ельба, де автор перебував в таборі інтернованих офіцерів австрійської армії. Цей роман став найвизначнішим у літературному доробку письменника, його слава та виразність затьмарили інші роботи митця, тож фактично він залишився в історії як автор одного твору.

Роман має автобіографічне підґрунтя: наприкінці 1914 року мобілізованого О. Турянського направили на сербський фронт, звідки він дуже швидко потрапив у полон і мав здійснювати перехід через албанські гори разом із десятками тисяч інших військовополонених, які вимушені були йти гірською дорогою смерті. Більшість товаришів автора загинули, саме про них і про їхнє виживання в цих нелюдських умовах і був написаний цей твір [Нестелєєв, 2012, с. 50; Мафтин, 2008, с. 23]. Роман «Поза межами болю» є свідченням про катастрофу, яка розгортається на межі між життям та смертю, між буттям і небуттям. Конфлікти й випробування, які випадають на долю людини в такому катастрофічному стані, можна визначити як виразники так званої «межової ситуації». Концепцію «межової ситуації» вперше запропонував філософ і психіатр К. Ясперс, залічуючи до категорії таких ситуацій «смерть, боротьбу, провину, страждання, страх» [Нестелєєв, 2012, с. 54]. Як зауважує М. Нестелєєв, «межова ситуація спонукає людину усвідомити власну екзистенцію в умовах необхідного вибору чи термінового прийняття доленосного рішення» [Нестелєєв, 2012, с. 54]. Герої роману «Поза межами болю» опиняються саме в такій ситуації, коли їм доводиться постійно робити доленосний вибір тоді, коли проти них скеровані сліпі й жорстокі сили відчуженого Іншого.

Твір починається з авторського звинувачення в «жахливому злочині»: «Це був злочин, якого люди і природа допустилися до нас і який і нас

приневолив стати злочинцями супроти духа людства» [Турянський, 1989, с. 42]. Уже в експозиції роману розкривається суть експресіоністичної візії твору. Не лише «люди», зі складнощами їхніх суспільних взаємин, зі створеними ними імперіалістичними державами, із розгорнутими війнами, але й сама «природа» в тексті є злочинцем. На відміну від позитивістського замилювання «матінкою»-природою (що є також і характерним імпресіоністичним настроєм), О. Турянський пропонує принципово інакше, спіритуалістичне («одуховлене») бачення, згідно з яким природа є жорстокою й бездушною щодо найгірших проявів людського характеру. Природа «приневолює» героїв, позбавляючи вільного духу і підбурюючи до злочину проти цього вільного духу. «Люди» (безликі суспільства, держави) у творі діють в парі з «природою» проти «духу людства», соціум протиставляється «людству» як інакшому по відношенню до них – кращому, омріяному й надприродному.

Від початку автор безжально ідентифікує і себе як співучасника катастрофи, тож надалі йому має бути легше звинувачувати абстрактних злочинців на зразок «людей і природи», усвідомлюючи й себе, й інших знеособленими функціями в цій великій політичній грі. Зображення «картини з безодні» ніби перетворюється на свідчення в карній справі, на представлення цих подій суду громадськості. Це, на нашу думку, уже має налаштувати реципієнта на викривальний настрій, яким буде просякнутий текст – опис детальних фізіологічних подробиць, результатів «злочинної діяльності» природи й людства, які розказані від першої особи й перемежовані мареннями й сновидіннями.

У передмові митець також пише про «пекло», пройдене за життя, про «обличчя живих трупів», на які перетворилися його товариші, про подорож «за межі людського болю» [Турянський, 1989, с. 42]. Напрошуються експресіоністичні паралелі з несамовитим шалом готики та з Дантовим «Пеклом». Як і Данте, Турянський також малює містичну картину подорожі людини до світу мертвих: автор підкреслює, що пекло пройдене його героєм

«за життя» [Турянський, 1989, с. 42]; . Образ пекла зображений у творі як світ мерців, позбавлених болю. Саме біль у цій радикальній картині світу є головним виразником духу життя. Однак вищезгаданий злочинний союз «людей і природи» позбавляє людство життєвого духу, і тому ознакою цього поневолення жорстокою природою стає нечутливість до болю як до виразника людства і людськості. Ця думка, доведена до радикальної експресіоністичної візії, приводить до висновку: природа саме тому кидає людину поза межі болю, що вона є ворогом життя. Автор звинувачує не лише «людей» (до яких належить і він сам), але й природу в ненависті до духу життя. Звучить дещо парадоксально, однак експресіоністичне бачення певною мірою межує з парадоксами, тож далі ми бачимо розгортання вражаючих свідчень, які мають підтвердити цю тезу.

«Ідуть живі трупи людей по трупі природи», – автор персоніфікує природу так, ніби описує мерця [Турянський, 1989, с. 44]. Полонені зустрічаються з природою серед великих, безмовних і бездушних гір, ворожих людині, далеких від її страждань. Злу природу, що увійшла у змову з людським злом, уособлюють чорні хмари, які «закрили заздрісно сонце і блакить неба й повисли над ними, як велетенські чорні крила всесвітнього духа знищення», ці хмари «спокійні, [...] як німе прокляття, непорушні, мов скелі, невблаганні, як доля» [Турянський, 1989, с. 44]. Міфічна кара про добру землю-матінку повністю зникає з очей полонених, коли вони зустрічаються саме з такою гірською природою, загубленою між небом і землею в якомусь ніби потойбічному, мертвому просторі. Земля ж ніяк не рятує полонених, навпаки, вона «відцуралася їх», «відгородила себе від них» і тепер вони «висять між небом і землею» [Турянський, 1989, с. 44]. Так сповна розкривається ситуація на межі між життям і смертю, у якій опинилися герої.

На перших сторінках твору представлений розлогий опис фізичного й духовного стану людей, які опинилися в цій албанській безвісті і були приречені на загибель. За допомогою одного-двох речень, автор передає стан безнадійного, хворого, знедоленого й знеособленого людства. «Тіло з них

майже зникло. [...] У них уже ледве видно сліди обличчя. Замість щік дві ями, мов дві глибоко розкопані могили. [...] Очі сховались глибоко в лобі. Шукають душі, щоб разом із нею покинути останки тіла, нужденну, розвалену тюрму. [...] Шукають неба. Та неба немає...» [Турянський, 1989, с. 45–46]. Цей опис вражає знеособленістю людських тіл, відсутністю вказівок на якісь риси особистостей, іноді з'являються окремі епізоди з химерними персонажами на зразок сербського вартівника, що добиває змученого полоненого, чи примарної людини, схожої на тонке всохле дерево, що чи то молиться невідомому богові, чи картає його, промовляючи: «о, жорстокий, жорстокий!» [Турянський, 1989, с. 49]. Письменник відтворює загальну і водночас типову руйнівну картину людських поневірянь під час війни, не надаючи рис індивідуалізації образам, оскільки це не повноцінні персонажі твору й навіть не епізодичні герої, а радше якісь химерно накреслені типажі людей, розгублених і загублених між життям і смертю.

Так монотонно існує ніби в потойбічній небутті цей моторошний маршрут із нікуди в нікуди, що його автор називає «албанським шляхом смерті» [Турянський, 1989, с. 44]. Може здатися, ніби на цій дорозі ті самі «люди» в парі з «природою» розігрують жахливий і безглуздий спектакль, який закінчується тотальним нищенням решток життя. І знесилені полонені, і серби, які ведуть їх цією дорогою й бояться їхньої втечі, і сама безжальна природа – усі ніби грають свої прописані ролі в цій божевільній і монотонній процесії смерті. Тут поки ще немає жодного героя, немає й розвитку дії як такої. Однак нарешті все змінюється після того, як одному з полонених вдається вдарити палицею «старого сербського стражара» так, що той падає мертвий. Семеро постатей, серед яких один сліпець, скориставшись нагодою, непомітно відходять убік від «шляху смерті». Так вони перестають бути в одній когорті з безіменними живими трупами, що торують свою стежку до смерті, натомість з'являються в тексті роману як персонажі твору. Специфіка межової ситуації, у яку потрапили ці семеро відчайдухів, навряд чи змушує говорити про те, що своєю втечею з каравану смерті вони розраховували

отримати хоч би який примарний шанс на порятунок. Їх оточують дикі гори, де немає жодної ознаки цивілізації. Якщо вони й натраплять на якесь заховане в горах албанське село, то там швидше за все знайдуть вірну смерть від місцевих жителів. «Люди для нас – гірше вовків», – так формулює їхній тодішній стан один із персонажів [Турянський, 1989, с. 52]. Не маючи майже ніяких шансів на порятунок, вони виходять у прірву, у безодню, у пустелю, але насправді це і є їхній екзистенційний крок до свободи, радше навіть до волі – не до дарованих кимось прав, а до власної самостійності в ситуації, коли не можна більше існувати ніяк інакше. Перед реципієнтом постає акт здобуття волі в чистому вигляді – це воля серед тотальної порожнечі, воля з непередбачуваними наслідками. Це ніби межа між волею людського духу і дозволеною децицею свободи посеред тотальності рабства в рухомому концтаборі мерців. Самовільно здійснивши втечу з табору полонених, герої фактично записують себе в злочинці, однак та таборова дійсність, яку сформували «люди і природа», сама є злочинною відносно до «духу людства», тож вихід за її межі, злочин проти злочинців, насправді стає актом порятунку «людства».

Завдяки цьому вчинку ці декілька кволих постатей, які досі були лиш тіннями й примарами в безіменному хорі живих мерців, в романі набувають індивідуальних рис, розкриваються як персонажі й особистості. Це імпровізоване «людство» в мініатюрі: мужній, безстрашний і в чомусь безжальний Сабо, завдяки якому інші спромоглися на втечу; кволий і виснажений Бояні, якому судилося загинути першим; багатослівний і цинічний Добровський; непомітний, знесилений і розгублений Пшилуський; Ніколич – спершу непомітний, однак згодом вкрай важливий персонаж; нарешті молодий австрійський скрипаль Штранцінгер, що осліп та онімів від особистого горя й тяжких умов на війні; а також українець Роман Оглядівський, від імені якого ведеться розповідь про ці трагічні події. До речі, він – єдиний серед героїв, хто має не лише прізвище, а й власне ім'я. У художньому світі твору він майже непомітний, проте відіграє ключову роль,

адже саме йому, єдиному, хто вижив, випала змога свідчити про ці події власним голосом. Більшість марень та «картин із безодні», які проносяться перед читачем протягом оповіді, насправді є саме мареннями українця Оглядівського, марення ж інших героїв переповідані крізь призму його сприйняття. Таким чином імпровізоване «людство» в романі складається з представників різних народів, що населяли Австро-Угорську імперію, яка доживала свої останні дні.

Цей твір, написаний українським письменником українською мовою, у переказі українця Оглядівського нівелює думку про те, що герої, які є представниками різних народів, вочевидь, ведуть між собою розмови німецькою мовою, їхні монологи й марення також, судячи з усього, німецькомовні. У будь-якому разі вони є такими, що зрозумілі оповідачеві, українцеві Оглядівському, а через його україномовне свідчення вони стають зрозумілі й нам. Так О. Турянський локалізує й націоналізує імперське поліфонічне мовлення, пропускаючи його крізь особливий український фільтр. Варто звернути увагу на те, що письменник змальовує персонажа австрійського німця німим, фізично слабким тим самим, позбавляючи його проявлення у світі. За іронією долі (чи то, припускаємо, що й за іронією автора), Штранцінгер – австрійський німець і німий: він, єдиний, чиєю рідною мовою є саме німецька, тут фактично позбавлений голосу. Як зауважує Н. Мафтин, автор представляє таку широку палітру героїв не лише заради «правди факту», але й тому, що «ця правда факту покликана підкреслити рівність людей будь-якої – привілейованої чи гнобленої – нації, будь-якої соціальної верстви перед обличчям смерті: шанси вижити має тільки сильніший фізично» [Мафтин, 2008, с. 23]. Так само й М. Нестелеєв наголошує, що такий інтернаціональний склад персонажів «є не лише метафорою всеохопності війни, – радше спробою показати, що війна урівнює народи та призводить до загальної втрати людського в людині, вивільняючи її тваринні інстинкти» [Нестелеєв, 2012, с. 51].

Цікаво, що в одному з найбільш вражаючих творів української літератури про Першу світову війну опису самої війни обмаль. Відсутність батальних сцен у романі, на думку М. Рябченко, компенсується тим, що «натомість війна зображується крізь призму внутрішньої драми надламаної людини, яка стоїть на останньому моральному рубежі» [Рябченко, 2023, с. 92]. Катастрофічність і всеохопність світової війни автор увиразнює за допомогою знеособлення. Він ніби проводить межу між всеохопною світовою війною знеособлених «людей і природи» та між тією особистою війною, яку ведуть персонажі із своїми фізичними слабкостями, власним біологічним началом. Це боротьба за власну волю до «духу людства» і до людяності. Ворогами в цій війні є сили «людей» і «природи»: з «людьми» впоратися виявляється досить легко, для цього достатньо просто від них утекти, захопивши із собою рушницю; натомість «природа» завжди поруч, оточує людину навкруги і тому видається могутнішим ворогом.

Не війна, не полон, не людський імперіалізм, але всюдисущий імперіалізм нелюдської природи: холод, голод, боротьба за фізичне виживання – ось що відкривається в тексті в образі головного ката героїв на їхньому вольовому шляху до незнищеного «духу людства». О. Турянський ставить світові дуже моторошний і водночас традиційний для експресіоністичного бачення діагноз: причиною і передумовою для людського імперіалізму є бездушний природний імперіалізм. З цього погляду Перша світова є всього лише короткочасним виявом найбільш радикальних проявів «людської, занадто людської» війни імперій за виживання й домінування, тоді як у світі природи така війна є перманентною. Шляхом до виходу з такого стану може бути лише дорога до вільного людського духу. Доведений до максимального вияву, цей дух не має бути схоплений в жодну з природних пасток (холоду, голоду, спраги тощо), від яких доведеться захищатися в прямому сенсі не на життя, а на смерть. На нашу думку, ці випробування можна порівняти із біблійним 40-річним блуканням євреїв пустелею чи з 40-денним постом Ісуса Христа, що завершився випробуваннями від сатани.

Так само й у романі, на шляху цієї екзистенційної боротьби героям доведеться пройти чимало жахів, які їм підготувала дика природа, ніби перевіряючи людський дух на міцність. У художньому світі твору найважчими іспитами на гуманність постають випробування голодом і холодом.

Так аби зігрітися, один із персонажів, активний та говіркий Добровський, починає скакати, інші – намагаються його наслідувати. Спочатку це вдавалося важко, однак «на короткий час інстинкт життя показався таким могутнім, що всі скакали з однаковим розмахом» [Турянський, 1989, с. 62]. Автор уподібнює зморені обличчя героїв до колективного «обличчя смерті», яка танцює свій божевільний танець [Турянський, 1989, с. 62], який існує заради духу життя. Він повинен збадьорити та зігріти героїв і водночас рано чи пізно має завершитися смертю одного з них. Нетерпеливий Сабо вже чатує на своїх побратимів: хто з них впаде й помре від виснаження першим, аби його речі можна було використати як матеріал для розпалювання багаття? Найслабшим виявляється Бояні, який ледь не падає в прірву, але його рятує Сабо.

Чи є цей вчинок благородним, заради збереження життя ближнього чи заради власного порятунку? Чи він робить це лише тому, що не хоче аби разом з Бояні у прірву провалились і його речі, які можна буде кинути в багаття. Урешті Бояні падає знесилений, поглядом він зустрічається з очима Сабо. Бояні думає, що Сабо збирається його якнайшвидше вбити, проте той переймається співчуттям, говорячи: «Не думай так про мене, товаришу. І з мене людина...» [Турянський, 1989, с. 68]. Угледівши прояв милосердя і людяності в очах Сабо та інших товаришів, Бояні помирає щасливим, у передсмертних мареннях зустрічаючись із матір'ю. Його смерть зображено легкою і непомітною, це відхід без болю й страждань, ніби відпочиваючи, він засинає вічним сном у холоді смерті. Смерть від холоду спокійніша й безболісніша порівняно зі смертю від тепла й вогню. Шалений танець уособлює активне життя, після якого легко помирати. Ця смерть сприймається як закономірний відпочинок. У випробуванні холодом людьми залишаються

ті, хто вміє співчувати стражданню ближнього та не прискорює його смерть заради власної вигоди. Усі герої виходять переможцями у цій боротьбі, однак далі на них чекає ще одне випробування на людяність, яке виявиться більш болісним і доленосним.

Голод підкрався до них непомітно, немов «старий страшний гість», він «став нагло з надзвичайною силою стукати до їхньої свідомості» [Турянський, 1989, с. 81]. Холод і голод у тексті роману – це своєрідні антагоністи, чия баталія точиться навколо влади над людьми: холод змушує їх ціпеніти, заспокоюватися, тамувати чуття, не відчувати болю; голод же, навпаки, розпалює біль і бажання і знов нагадує про себе тоді, коли тіло зігрівається. Холод спокійно й непомітно виводить людину поза межі болю й життя, голод же, навпаки, дуже болісно нагадує про життя. «Кожного, за винятком Штранцінгера й Добровського, вхопив корч шлунка, так що мусили з болю качатись по землі» [Турянський, 1989, с. 81]. Герої починають відчайдушно шукати, чи немає поблизу чогось, чим можна було втамувати голод.

Прозаїк, використовуючи засоби комічного, наголошує на проблемі влади грошей над людиною, що прирівнюється із випробуванням голодом. У творі саркастично показано проблему меж цієї влади там, де цивілізація закінчується. Глузливий Сабо дістає з кишені гроші, які він колись відібрав у одного капітана в албанському селі, аби купити хліба. Тоді гроші ще мали певну владу, за володіння ними точилася боротьба на смерть між капітаном і Сабо, який виявився спритнішим. Однак тепер поза межами цивілізації ці папірці вже нічого не вартують. Чи то глузуючи, чи всерйоз божеволіючи, Сабо починає гризти банкноти.

Цей епізод змальований автором з усією експресіоністичною потужністю: «Нагло кинув папір із блискавичною швидкістю в уста й почав його роздирати зубами й зажерливо жвкати... [...] паперовий вузлик у його устах мандрував то сюди, то туди... [...] він гарчав несамовито, наче скажений пес, який даремно обгризає засохлу костомашу» [Турянський, 1989, с. 83]. Папером не можна насититися, але Сабо й сам розуміє абсурдність такої задачі. Він

прагне не втамувати голод, а ніби направити всю злість, яка з'являється у нього через голод, на світову несправедливість. Сабо порівнює нищення грошей із «роздиранням онуч»: знищуючи їх, він тим самим мордує «всю ту світову зволоч [...], через яку ми тут мусимо так нужденно здихати!» [Турянський, 1989, с. 83].

Добровський – персонаж із промовистим прізвиськом, яке ніби натякає на його доброзичливість, але його «добро» – це не морально-етична складова, а ситість, достаток, уміння виживати і пристосовуватися. Він, жартуючи, указує побратимові на перспективи, які могли б відкритися перед ним у майбутньому, коли він виживе та буде мати життєві переваги капіталіста: «За гроші буде юрба качатися перед тобою в поросі й болоті; грішми відбереш людині честь і життя; за гроші станеш Гібралтаром лицарськості й честі, хоч би ти був і найбруднішим плюгавцем; за гроші держава зробить тебе ексцеленцією. [...] За гроші найкращі, найбільш чудові жінчини, мужатки, дівчата, молоді, католицькі, православні, протестантські, орієнтальні – всі будуть вішати тобі на шию» [Турянський, 1989, с. 84]. Добровський глузує над безумством світу, у якому за гроші все купується й продається, однак він тим самим ніби зголошується, що так і має бути.

Сабо ж у повісті є уособленням сили, яку навряд чи можна вважати однозначно злою, швидше – дуже озлобленою. Сабо хоче викликати на суд усю несправедливу світобудову, це буде суд, де «вищим суддею буде найбідніший, найголодніший, найнужденніший пес» [Турянський, 1989, с. 84]. Сабо не просто намагається з'їсти банкноти, він детально розглядає кожну з них і ретельно пережовує, ніби пожирає їх власним судом. Холод не судить, він приймає всіх однаково, голод же, навпаки, озлоблює людину й змушує бути жорстоким суддею. Під час розправи над банкнотами перед Сабо проносяться образи, серед яких, зокрема, «високопоставлений державний кат людства», «пан генерал, лицар ордену Марії Терезії», «всечесний пан Черевайко» й нарешті якась «баба... Pardon, madame...» [Турянський, 1989, с. 84–86]. Усі вони приходять на апокаліптичний суд над грошима й над

цивілізацією, немов грішники на Судний день. Нарешті, коли завершується езекуція над грошима й над цивілізацією, яку вони уособлюють, м'який голос Добровського констатує, що тепер герої позбавилися грошей і тому «нарешті стали людьми» [Турянський, 1989, с. 88].

Опинившись між життям і смертю, персонажі наново відкривають для себе давню істину про те, що людина – це не те, що варто було би здолати в собі, слідує за ніцшеанською логікою, а те, що ще доведеться в собі виховати. Необхідно «нарешті» стати людиною й навчитися нею бути. Коли персонажі вже ніби підійшли до цього, на них чекає одне з найстрашніших випробувань. Збожеволілий Сабо пропонує товаришам з'їсти м'яса з трупа померлого Бояні. Коли для всіх стає ясно, що «хочаби врятувати життя, мусять їсти тіло свого товариша», виникає «жахлива боротьба між духом і тілом», дає про себе знати «інстинкт життя, який у боротьбі не перебирає в засобах» [Турянський, 1989, с. 93]. Кожен з героїв по-різному реагує на пропозицію Сабо стати людоджерами, аби вижити. Штранцінгер і Оглядівський мовчать, тоді як багатослівний Добровський малює перед товаришами страхітливий есхатологічний образ пекла, у якому вони опинилися: «Наше тіло пожерли найбільші пани світу: царі й грошовладці, а нам залишили тільки шкурний мішок із душею і кістками всередині... Але це наша власна вина. Навіщо ми, люди, вбивали людей? [...] Де ж була наша душа й наша людська гідність? Ми самі стоптали її власними ногами. І це наш злочин. І за цей злочин мусимо вмерти. А хто з нас хоче жити, цей мусить їсти тіло з трупа свого товариша» [Турянський, 1989, с. 94–95].

Зовсім не хочуть їсти мертве тіло Пшилуський і Ніколич, однак кожен має на те свої причини: якщо Пшилуський відчуває суцільну безнадію, втрату сенсу боротьби за життя, то для Ніколича неможливість їсти м'ясо з тіла померлого побратима виявляється принциповим питанням. Саме він відкидає від багаття кусень м'яса, який Сабо вже був відрізав від тіла померлого і приніс для смаження. Перед реципієнтом постає Сабо, для якого огида перед канібалізмом є лише «філософією» й порожніми словами, та Ніколич, який

заявляє категорично: «Хай згину, а людського тіла не буду їсти, й ніхто з вас не їстиме!» [Турянський, 1989, с. 98]. Конфлікт між цими двома радикальними позиціями насправді є конфліктом між «злочинцями» («людьми і природою») та «людством», «праведниками» (або ж химерною «людяністю»), яку ще варто знайти та відродити посеред пекла). На думку таких, як Сабо чи Добровський, «злочинці» й далі мають залишатися такими, якщо хочуть вижити. Саме життя вимагає від них все нових жахливих злочинів. І Сабо, і Ніколич переступили власну межу, але обрали різні шляхи: якщо один вже може дозволити собі майже все заради життя, у іншого, навпаки, завдяки «одуховленню» зникає страх перед смертю, для нього краще смерть, ніж життя, збережене такою ціною. Урешті персонажі вирішують не їсти цієї «страшної поживи», відчуваючи вчинок Ніколича, «як освободження з якогось несамовито важкого гніту [...] наче промінь світла прошиб темні нетрі душі» [Турянський, 1989, с. 98].

Чи подолали герої це випробування? Зовні це начебто перемога смерті над життям, адже тепер їм зрозуміло, що вже напевно вони помруть з голоду. Однак жахливість ситуації полягає в тому, що смерть у тексті відображається кращою за життя, що позбавляє людину людяності. Тож питання вирішується найбільш радикальним чином: «дух» як людський фактор перемагає життя як нелюдський, ворожий духу людства природний стан. Людина витримує випробування голодом, однак життя цього випробування не витримує.

Експресіоністична візія війни у творі розкривається в численних мареннях персонажів, у яких «Сонце» є важливим концептуальним образом. Численні згадки про Сонце як центр життя характерні для письменників-експресіоністів і для модерністської літератури загалом. Як вказує О. Кравченко-Дзондза, концепт «сонце» займає особливе місце в картині світу модерністів початку ХХ ст., «як за частотністю використання, так і за семантичним обсягом та значимістю» [Кравченко-Дзондза, 2019, с. 137]. Також дослідниця підкреслює, що цей «символічний образ є позитивно конотований, сприймається як символ творчої енергії, найчастіше – як символ

Всевидючого божества, Вищої космічної сили, Центру буття, Матері всесвіту» [Кравченко-Дзондза, 2019, с. 137]. Коли герої вже майже готові до того, аби скуштувати людського м'яса, Добровський заспокоює товаришів словами, у яких також виринає цей образ: «...з'їмо, сили наберемося і назустріч сонцю золотому підемо» [Турянський, 1989, с. 97].

Літературознавиця О. Радавська справедливо зауважує: «Вогнище, довкола якого сидять персонажі О. Турянського, символізує життя. Доки горить вогонь, існує джерело тепла, а отже, і продовження життя» [Радавська, 2016, с. 134]. Образ вогню у творі пов'язано із образом сонця, який має різне семантичне навантаження. В уяві Добровського сонце – це пекельний вогонь природи, яка потребує кривавих людських жертв. Це джерело тепла існує завдяки смерті людини, тож фактично перед реципієнтом розгортається сценарій жертвопринесення для «матінки-природи», і це дійство вже готове дійти до кульмінації з поїданням м'яса жертви. Однак воно руйнується зусиллям волі сміливого і тим самим підтверджує силу розуму над первісними інстинктами. Випробування голодом фактично є метафорою знищення людини стихіями природи, знищення свідомості заради збереження тілесності. Таке знелюднення світу тісно пов'язане з вогнем Сонця в його пекельному аспекті – це вогонь, який убиває «дух людства» (ідеальний образ, ікону людини) для того, аби підкорити людину природному пеклу.

Дослідники звертають увагу на те, що роман пронизаний християнськими мотивами й відповідним світобаченням, радикалізованим за допомогою експресіоністичних засобів. Л. Лебедівна порівнює шлях смерті з «дорогою на Голгофу, де кожен несе власний хрест і у кожного – своє розп'яття» [Лебедівна, 2004, с. 52], М. Нестелеєв звертає увагу на ідентифікацію Романа Оглядівського з Ісусом Христом [Нестелеєв, 2012, с. 52], а М. Рябченко проводить паралелі між романом та Одкровенням Івана Богослова, підкреслюючи, що «апокаліпсис не має однозначно негативної конотації: окрім пророкування руйнації світу, є й думка про його оновлення та

відродження, а знищення – це шлях до нового життя. Така ж надія простежується і в романі “Поza межами болю”» [Рябченко, 2023, с. 93].

Апокаліпсис – це не лише катастрофа, але й свідокство про можливість іншого життя, про «нову землю й нове небо». У творі таким свідком Іншого виявляється сліпий скрипаль Штранцінгер, якому скрипка замінила очі. Коли скрипка починає грати тужливу мелодію, тоді власне й починається справжній Апокаліпсис у первинному сенсі слова, як пророче одкровення про інший світ, про інше світло, про інше Сонце. Мова музики – це ніби невловима мова неба, і тут автор вдається до особливого прийому синестезії, перекладаючи безсловесну музику мовою віршованих рядків. Серед іншого, у цьому посланні йдеться про Сонце, однак це дещо інше Сонце, аніж те, що було до цього часу представлене в образах вогню: «В сяйві сонця в синій далі / Срібний голос лине-лине: / Райська пісенька дитини – / Навесні прадавніх літ» [Турянський, 1989, с. 100]. Важливо підкреслити наявність саме «срібного голосу» в цієї вічної райської дитини. Це сонячний, райський, первозданий світ, але це не світ того «золотого сонця», якому приносяться криваві жертви. Мова йде зовсім не про «золото» з його одержимістю, жадобою до грошей, спокусами пристрасного кохання, різноманітними «благами» цивілізації, які несе людині «вогонь». «Золоте» й «вогняне» сонце – це сонце зла, а його антагоністом є «холодне» сонце добра. І хоча тут також присутні «золоті проміння», які небо посилає на землю, але головною героїнею землі стає «молода душа», яка «цілує небеса» і «сіда на ясне сонце, і на ньому спочиває» [Турянський, 1989, с. 101]. Очевидно, що тут мова йде зовсім не про вогняне сонце, адже людська душа може безпосередньо вступати в контакт зі світилом, спочивати на ньому, і воно не опалить її – це вічне світило несе холодне, заспокійливе світло, а не пекучий вогонь. Про злобу ж, яка ототожнена із самолюбством і жадобою, навпаки сказано, що вона «тьмою землю оповила» і «не дух тьму роз’ясняє, лиш кривавий блиск гармат» [Турянський, 1989, с. 102]. Як не парадоксально, але темрява у творі пов’язана з кров’ю війни, яка є лише радикалізованим виразником того вогню, яким завжди сповнена

природа. Темрява не холодний стан, навпаки, він дуже гарячий і пекельний. Світло ж, як і просвітництво, охолоджує розум – власне тому й образ Штранцінгера як пророка надприродного, Вічного Світла зображується в дуже холодних відтінках і порівнюється із живим мерцем.

Штранцінгер чи не єдиний персонаж, хто не кричить не лише тому, що фізично не може, але також не кричить і одкровення його скрипки, навпаки, воно звучить хоч і як тужлива, проте спокійна музика. М. Нестелеєв вказує на античні витоки образу Штранцінгера, порівнюючи його з провидцем Тиресієм з трагедії Софокла «Едип-цар»: «сліпець є найбільш “зрячим”, тільки його зір – це прозріння істини без відволікання на неістотні зовнішні риси» [Нестелеєв, 2012, с. 53]. Штранцінгер – це ніби жива давньогрецька скульптура, автор пише про нього, як про «у болю скам’янілий живий образ» [Турянський, 1989, с. 105], він же, як античний персонаж, виявляється рятівником, який надихає Оглядівського й вберігає його від самогубства.

Роман Оглядівський – персонаж, прототипом якого є сам автор; єдиний із сімох, кому вдалося вижити. Його прізвище ймовірно за все вказує на малу батьківщину письменника, село Оглядове, проте М. Нестелеєв звертає увагу на те, що «Оглядівського можна інтерпретувати як образ автора в тексті, що оглядається на своє минуле, пригадує його як травматичний простір» [Нестелеєв, 2012, с. 51]. Якщо провести паралель із «Божественною комедією», то можна побачити драматичне поєднання Данте-поета з образом Данте-пілігрима. Як і герой Данте, Оглядівський стає свідком смерті й сам залишається живий. Коли один за одним помирають його побратими, Оглядівський шукає останньої «іскри спасення» [Турянський, 1989, с. 124]. Таким стимулом стають марення про рідний дім, із яскравими символічними деталями: «солодке тепло починає огортати ціле моє ество», «так любо, так розкішно стає мені на душі», «біла хата», «дим в’ється мирно під синє небо», «мати держить мене, маленького, на руках й мене пестить» тощо [Турянський, 1989, с. 124]. Цей світ автор відтворює схожим на рай, він приємний, милий і

затишний, однак варто звернути увагу, як кардинально він відрізняється від райського світу, про який оповідає скрипка сліпця.

На відміну від решти персонажів, які впадають у марення й дають їм вихід у великих, експресивних, досить театралізованих монологів, за мовчазного Штранцінгера говорить музика, яка за самою своєю мистецькою сутністю звучить ясним природним голосом. Марення є різновидом споглядання образів, характерних для цього, «вогняного» світу, тоді як Штранцінгерова музика є одкровенням, яке заперечує марення і свідчить про існування принципово інакшого світу – однозначної реальності добра.

Есхатологічний образ вічного світила істини, до якого торкається вічна небесна дитина, не подібний на образи маленьких дітей, які «граються під хатою на сонці», чи самого сонця, яке «малює віттям ясеня дивні квіти на стінах» із видінь Оглядівського [Турянський, 1989, с. 124]. Сонце Оглядівського – також сонце, але воно, з одного боку, існує з земною людиною на дистанції, з другого боку, воно виявляється не виразником метафізичних категорій, а чимось дуже одомашненим, буденним, як і той вогонь, який несе цивілізації тепло, затишок... і смерть із кривавими жертвопринесеннями. Із марень Оглядівського стає зрозумілим, що йому ближчий саме цей «вогняний» світ темряви, а не «той», «інший» світ із його вічним світлом. Не дивно, що саме такий герой і залишається жити на цій безбожній землі, тобто його чудесне «воскресіння» насправді має зовсім не радісний, а навпаки, дуже трагічний і безвихідний сенс – після отримання одкровення про можливість «іншого світу», персонаж повертається назад у темряву. М. Нестелеєв констатує: «Оглядівський “воскресає” не як син Божий, а як син людський, зрештою, смисл його відродження – у намаганні усвідомити межу своїх душевних сил у світі без Бога» [Нестелеєв, 2012, с. 53]. Марення – це фактично різновид брехні, це солодка ілюзія, тепла химера, вона дає наснаги героєві для того, аби вижити, втім таке виживання за своєю суттю є поверненням у цю ілюзію, ототожненням із нею. Отже, роман починається з осуду злочинців і закінчується осудом головного героя – він вважає себе недостойним райського

спілкування з Богом і тому повертається на «рідну» землю, сповнену крові й гріха, навіть якщо вона й увижається йому теплою, «материнською» химерою. Персонаж наче вже був поза межами болю, та знов повернувся туди, де є біль та «вогонь» – саме так, трагічно й травматично, він вийшов із межової ситуації, яка розгорнулася перед ним.

Таким чином, межова ситуація в художньому світі роману О. Турянського «Поза межами болю» розгортається як конфлікт між двома світами, уособленими двома світилами: Вічним Сонцем-Світлом і химерним сонцем-«вогнем». Світло у творі є холодним антиподом «вогню». Здійснивши вчинок екзистенційної ваги, семеро героїв подолали смерть й перейшли в холодний, моторошний простір, де до них торкається одкровення Вічного Сонця, однак вони постійно змушені повертатись у світ «вогню», «людей» і «природи», яка нагадує про себе своїми випробуваннями й спокусами. Із цього погляду катастрофу Першої світової війни відтворено вершинним надбанням цивілізації «вогню». Саме до такого фіналу приходять цивілізація, яка зрікається власного Вічного Сонця. Слідом за Романом Оглядівським до звичного життя повернулося й усе травмоване війною людство, яке намагалося унеможливити подібні трагедії в майбутньому. Однак ці дії вже перекреслила Друга світова війна, а згодом й інші війни, що розгорталися й продовжують розгортатися нині. Тому твір О. Турянського досі звучить не лише як моторошне свідчення про межі людяності й про трагізм боротьби за людяність, але і як жорстке звинувачення, адресоване не лише державам, суспільствам чи конкретним особистостям, а самій природі злочинної реальності, у якій ми досі змушені існувати.

Висновки до розділу 2

Перша світова війна значно вплинула на формування української та світової літератури. Чимало відомих письменників світової величини уславилися творами, у яких талановито зобразили трагедію покоління, що стало жертвою цієї війни. Експресіоністичне бачення розгорталося в європейській антивоєнній літературі від самих початків її існування, адже ще А. Барбюс у романі «Вогонь» уперше створив експресіоністичний образ воєнного апокаліпсису. Згодом завдяки антивоєнній прозі Е. М. Ремарка та інших авторів «втраченого покоління» у європейській літературі виникло стилістичне явище, відоме як «ремаркізм» – так називають твори, присвячені змалюванню особливостей життя людей воєнного покоління, які ніби загубилися на війні й досі не можуть повернутися до звичайного життя, не бачать сенсу власного повоєнного існування. Чимало західних письменників-модерністів (А. Барбюс, Е. Гемінгвей, Е. М. Ремарк, Р. Олдінгтон, Я. Гашек та інші), які зверталися до тематики Першої світової війни, були безпосередніми свідками й учасниками подій, а отже, намагалися реалістично відтворити особливості воєнного побуту.

Українські письменники, так само, як і їхні західні колеги, зображують світову війну як катастрофу «маленької людини», яка опинилася в гирлі буремних подій. В українській антивоєнній літературі велика увага приділена не лише військовим, але й цивільним жертвам війни: селянам, жінкам, дітям, підліткам. Ми намагалися простежити це на прикладах творчості західноукраїнських письменників і письменниць О. Турянського, В. Стефаніка, М. Черемшини, О. Кобилянської, Н. Кобринської, К. Гриневичевої, М. Ірчана. Східноукраїнська воєнна проза Першої світової війни представлена у творчості окремих письменників, серед яких можна виокремити І. Дніпровського та О. Довженка, які своєю творчістю сприяли усвідомленню антигуманної сутності Першої світової війни.

Визначним явищем української прози про Першу світову війну є твір О. Турянського «Поza межами болю». У романі переконливо виражена експресіоністична візія Першої світової війни як трагічного випробування для європейського гуманізму. У нашому дослідженні ми зосередили увагу на особливостях втілення «межової ситуації» (за К. Ясперсом) – випробування людського духу на міцність в стані між життям і смертю, у якому опинилися головні герої твору. За допомогою експресіоністичних методів автор змальовує екстремальні стани фізичного та ментального існування героїв, які одночасно стають учасниками й жертвами війни, а також такими, що не втікають від власної відповідальності, звинувачуючи й самих себе в тому, що вони долучені до воєнного насильства. О. Турянський в автобіографічному творі-свідощі звинувачує й себе – як представника помираючої у війні цивілізації. Доленосний вибір, який герої роблять у межовій ситуації, є вибором між людяністю й розлюдненням, що є прикладом радикалізації конфлікту між «духовним» та «природним» станами людського існування. На численних прикладах із тексту роману нами було доведено те, що авторська візія війни в романі передбачає радикальне звинувачення в злочинності, яке автор закидає не лише людям та державам, але й природі та світобудові як такій.

У дослідженні ми підкреслюємо, що роману властиві апокаліптичні риси й мотиви, у творі порушується релігійна проблематика і присутні виразні біблійні паралелі. Головним джерелом апокаліптичної образності є численні монологи-марення, у яких герої виражають межові стани власної свідомості. За нашими спостереженнями, автор вдається до опису марень, які помітно відрізняються одне від одного. У тексті наявні марення про рідний дім і про Батьківщину (Бояні, Оглядівський), про справедливий суд над неправдою світу (Сабо), а також пророчі видіння іншого життя, де мова музики говорить замість мови людей («монолог» скрипки Штранцінгера). Як і інші провідні антивоєнні письменники свого часу, О. Турянський відображає «маленьку

людину» в ситуації екзистенційного вибору між життям і смертю, духовними цінностями та фізичним виживанням.

Роман «Поза межами болю» О. Турянського є апокаліптичним художнім твором, який висвітлює проблематику спасіння з пекла, із «безодні», у якій розгортається картина моторошного одкровення. У міфопоетичній картині тексту велику роль у спасіння з «пекла» відводиться рятівному образу Сонця, повернення з «безодні» до Сонця розгортається як символ-архетип повернення «додому» – до Батьківщини, до «самого себе», до людяності, до «духу». Однак образ Сонця не є уніфікованим, навпаки, кожен із персонажів втілює образ власного Сонця: для когось це сонце тепла й вогню (Добровський), для когось – сонце «дому», любові й Батьківщини (Оглядівський), для когось – сонце істини (Штранцінгер). У роботі було виявлено не лише різноманітність інтерпретації цього образу, але й принциповий конфлікт, який існує між двома протилежними архетипами: «сонця-вогню» і «сонця-світла». На наш погляд, саме ці два принципово різні образи втілюють головний конфлікт твору – боротьбу між «духовною» людиною та знелюдненим «природним» існуванням.

ВИСНОВКИ

У роботі проаналізовано особливості експресіоністичної візії Першої світової війни у творі Осипа Турянського «Поза межами болю», зокрема специфіку змалювання людини в межовій ситуації.

Ми простежили рецепцію роману «Поза межами болю» в історії української критики та літературознавства, зосередивши увагу на дослідженнях, що були здійснені за останні десятиліття. З'ясували, що таке експресіонізм, виявили особливості цього стилю, передумови для його виникнення, зробили огляд актуальних досліджень поетики експресіонізму в сучасному українському академічному дискурсі. Окремо здійснили аналіз найважливіших літературних творів про Першу світову війну, написаних українськими та світовими письменниками, визначили ключові проблеми цих творів, здійснили їхній порівняльний огляд. Нарешті, ми дослідили текст роману «Поза межами болю» О. Турянського з метою визначення характерних особливостей експресіоністичної візії в змалюванні межової ситуації.

Після багатьох років несправедливого забуття сьогодні творчість Осипа Турянського знов знаходить свого читача, його твори перевидаються та отримують нове актуальне прочитання в українському літературознавстві. З часу здобуття Україною незалежності в 1991 році про художні тексти митця написано більше наукових праць, ніж за всі попередні роки. Творчість письменника аналізують такі сучасні українські літературознавці, як О. Кравченко-Дзондза, Л. Лебедівна, Н. Мафтин, М. Нестелеєв, А. Печарський, О. Радавська, М. Рябченко та інші. Дослідники звертають увагу перш за все на стилістику експресіонізму у творах письменника, на визначенні їхніх жанрових особливостей, а також на розкритті в його прозі тематики Першої світової війни. Роман «Поза межами болю» є найвідомішим твором О. Турянського та одним із найвагоміших свідчень про Першу світову війну в українській літературі, написаним безпосереднім учасником подій.

Для індивідуального стилю Осипа Турянського характерні умовність та відмова від натуралістичного зображення, вибір екстремальних, напружених,

гострих тем і сюжетів, виразна ангажованість філософськими, релігійними, політичними ідеями, часто радикального чи утопічного напрямку, есхатологічне й апокаліптичне світобачення, естетизація потворного, штучна піднесеність мови, кінематографічність чи театралізація. Загалом для творчості експресіоністів характерний художній підхід, у якому вираження певного стану речей домінує над його зображенням. Експресіонізм відкидає естетику мімезису, наслідування природі, протиставляючи цьому шлях прямого вираження ідей у простих і часто досить примітивних формах, схожих на зразки дитячого мистецтва, на творчість людей із ментальними вадами, на печерний живопис та на всі ті форми творчості, які мисляться як альтернативні до усталених норм європейської літератури й мистецтва.

Експресіоністська стилістика у творі «Поза межами болю» реалізується через зображення внутрішнього світу героїв, що опинилися в ситуації екстремального вибору, на межі життя й смерті. Окрім того, роман має риси нарочитої умовності й театральності, хоча в основі сюжету твору – реальні події. Дія розгортається в умовній, знелюдній, «мертвій» гірській місцевості, при цьому автор не приділяє багато уваги змалюванню конкретних натуралістичних особливостей природи чи похідного побуту героїв, його не надто цікавить власне воєнна буденність, але натомість його стиль радше схожий на експресивну поему з промовистими образами-мареннями. Персонажі роману також є досить умовними характерами, разом вони створюють колективний образ багатонаціональної Австро-Угорської імперії в стані розпаду, але разом із тим є виразниками ледь помітного духу нового «людства», яке змогло подолати випробування смертю й очистилося від власних злочинів. Це моралістичний твір, переобтяжений філософською та релігійною проблематикою, чому сприяє й композиція твору, у якій вагому роль відіграють монологи героїв.

Тематично роман «Поза межами болю» присвячений подіям Першої світової війни, він є важливим свідченням про цю катастрофу не лише в українській, а й у європейській літературі. Перша світова значно позначилася

на розвиткові світової літератури ХХ ст., спричинивши появу багатьох шедеврів модерністської воєнної прози, серед яких найвідомішими стали романи А. Барбюса, Е. М. Ремарка, Е. Гемінгвея, Р. Олдінгтона та інших митців. Повоєнна руїна сприяла народженню специфічного літературного напрямку, що увійшов в історію як література втраченого покоління або ремаркізм. Однак перші літературні свідчення про катастрофу війни почали з'являтися ще під час активних воєнних дій із-під пера таких літераторів-експресіоністів, як Анрі Барбюс, який за віком був значно старшим за письменників «втраченого покоління».

Осип Турянський так само, як і його французький колега Барбюс, під час написання свого головного твору був уже зрілою, сформованою людиною, яка не тільки представляє у творі реалістичні подробиці воєнного побуту, а й у піднесеній, екстатичній манері зображує стару європейську християнську цивілізацію, яка загинула в гирлі війни. Проте автор не лише змальовує цю цивілізацію в апокаліптичних барвах, а й звинувачує її в «злочинності», у гріховності, виходом із якої стає воєнне пекло.

В антивоєнному пафосі О. Турянський слідує не лише західноєвропейським впливам, але й кращим традиціям сучасної йому української прози. Літературна спадщина українських письменників, присвячена Першій світовій війні, хоч і не є досить великою та вагомою в контексті європейських творів, проте вона розкриває сутнісні особливості власне національної візії війни. Перша світова була для українців чужою війною, тож українські літератори більше приділяли увагу саме викриттю злочинності війни, її нелюдського характеру, її ворожості для «простих» людей. Саме таке бачення війни ми знаходимо в трагедії західноукраїнського села, змальованій у прозі Марка Черемшини, В. Стефаніка, О. Кобилянської, Н. Кобринської, присвячених важкій долі жінок та дітей під час війни, в апокаліптичних антивоєнних творах К. Поліщука, у новелах та щоденниках С. Васильченка. Східноукраїнські письменники зверталися до цієї проблематики менше, ніж їхні західні колеги, адже в Радянській Україні

трагічна «імперіалістична війна» відійшла на другий план порівняно з героїкою революційного перетворення світу. Однак і серед радянських письменників знаходилися ті, хто у творах робив акцент на гуманістичній візії Першої світової як трагедії «гвалту заліза над душами». Серед таких письменників Іван Дніпровський та Олександр Довженко. У цьому контексті роман О. Турянського посідає особливе місце, бо його проблематика вказує одночасно й на необхідність повернення до «рідного дому», до архетипового «сонця» України-матері, але також і на універсальне єднання й братерство між людьми.

Роман «Поза межами болю» О. Турянського є не лише свідченням про деструктивну сутність війни, але й гострим експресіоністичним звинуваченням світу в її розв'язанні. Автор підкреслює нелюдський характер війни, але разом із тим наголошує на винуватості «природи та людей», протиставляючи цим «природним» людям дух іншого, кращого «людства». Нелюдськість війни й полягає саме в тому, що вона відокремлює людину від ідеалу «людства» і поміщає її в пастку природної боротьби за виживання. Імперіалістичний характер війни відображається письменником як продовження природного стану речей, глибоко враженого несправедливістю й відсутністю любові. Хворобу суспільства не можна розглядати у відриві від стану, у якому перебуває сама природа, сам світ, одержимий злом і бажанням наживи. Це робить авторський погляд дуже песимістичним щодо природи й суспільства як таких, однак разом із тим твір переповнений по-експресіоністичному замріяним відчуття нового, іншого світу, який постане на руїнах знищеної війною старої й збанкрутілої цивілізації. Тож песимізм і жах апокаліпсису мають також і оптимістичну візію про можливість моральної утопії одухотвореного «людства».

Епоха, у якій жив О. Турянський, була епохою війн та революцій, які обіцяли нове облаштування світу через руйнацію нашарувань «старої культури», у тому числі через знецінення національних особливостей. Однак у романі «Поза межами болю» втілено дещо інший вияв утопії нового

«людства»: кожен із героїв є виразником своїх національних коренів, майже всі так чи інакше хочуть повернутися до архетипового «материнського дому», але у важких випробуваннях, що випали на їхні долі, вони сповнюються духом братерства, що виводить персонажі на інший рівень розуміння завдань «людства» у ворожому для них оточенні. Вихід героїв із «дороги смерті» у відкрите невідоме – це екзистенційний крок до нового, омріяного автором «людства», яке подолає одержимість тілесними бажаннями. «Конвеєр смерті», у якому вони опинилися на початку роману, навряд чи був власне «межовою ситуацією» в її екзистенційному розумінні: на цій «дорозі» в персонажів не було вибору й надії, адже в позбавленні надії й вибору й полягає десуб'єктивація людини «конвеєром смерті». На «дорозі смерті» герої твору є покинутими, «зрадженими» природою, але з виходом у цей невідомий світ вони отримують надію й випробування, що вимагатиме від них жорсткого екзистенційного вибору.

Майже всі, за винятком головного героя Романа Оглядівського, загинули у своєму останньому поході, проте кожен із них усе ж склав іспит на людяність. Випробування холодом і голодом є природними, фізіологічними виразниками головного конфлікту твору, який розгортається навколо вогняного багаття та на рівні архетипів двох «сонць»: між «холодним» сонцем істини та «гарячим» сонцем брехні й пристосуванства до злочинного світу, що й розкривається в романі як те джерело, із якого походять різноманітні форми зла у світі, найстрашнішим із яких є війна.

У творі окреслені різні шляхи можливого виходу зі стану підкорення в «злочинному» світі. Ці вектори актуалізовано за допомогою радикальних експресіоністичних методів: кожен із героїв представляє якусь рису поетики експресіонізму: Сабо є втіленням духу радикалізму й революційності, Ніколіч – дух моралізму, Добровський – це ніби уособлення характерного для експресіоністів критицизму й навіть цинізму, Пшилуський і Бояні – поклик до смерті, до танатосу. Штранцінгер і Оглядівський є двома героями-спостерігачами, зрештою вони займають протилежні позиції, ніби

уособлюючи собою вищеозначений конфлікт двох «сонць»: Штранцінгер – це експресіоністичне мрійництво, пророча інтонація, утопізм, тож він закономірно відходить до «світла», до «іншого» життя; Оглядівський же насамкінець займає амбівалентну позицію «того, хто вижив», аби повернутися в цей світ, що мариться йому в образах «рідного дому» й «матері». Це допомагає йому вижити, але разом із тим створює ефект певного трагічного розриву між ймовірним подальшим життям та тим імовірним «кращим світом», який був привідкритий йому під час надважких випробувань на людяність.

Роман «Поза межами болю» О. Турянського розповідає про героїчний шлях людського духу в ситуації, коли майже немає на що сподіватися. Автор засуджує мілітаризм, нищівний характер війни, утверджує нездоланність духовних цінностей, волі до життя, сили розуму й бажання залишатися людиною навіть у найтрагічніших реаліях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Затонський Д. Перечитуючи Ремарка//Ремарк Е. М. Твори в двох томах. Т. 1. На Західному фронті без змін; Три товариші; перекл. з німецької. Київ: Дніпро, 1986. С. 5—33.
2. Києнко І. Річард Олдінгтон і його роман «Смерть героя»//Олдінгтон Р. Смерть героя. Київ: Дніпро, 1988. С. 5—16.
3. Ковалів Ю. Втрачене покоління//Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1. Автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ: Видавничий центр «Академія», 2007. С. 205.
4. Ковалів Ю. Експресіонізм//Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1. Автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ: Видавничий центр «Академія», 2007. С. 322—324.
5. Костенко Н. Подвижник української культури//Бажан М. П. Вибрані твори: у 2 т. Т. 1: Вірші та поеми. Київ: Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 2003. С. 5—55.
6. Кравченко-Дзондза О. Особливості мовного стилю Осипа Турянського. Рідне слово в етнокультурному вимірі: зб. наук. праць. Дрогобич: Посвіт, 2019. С. 133—140.
7. Лебедівна Л. Українське обличчя війни (Повість-поема О. Турянського «Поза межами болю. Картина з безодні»)//Слово і Час. 2004. № 12. С. 50—56.
8. Лепкий Б. Поза межами болю. Картина з безодні, написав О. Турянський. Відень, 1921/Лепкий Б. Незабутні літературні нариси Богдана Лепкого. Бібліотека українського слова, Ч. 4. Нью-Йорк: Говерля, 1978. С. 66—73.
9. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 356 с.

10. Мафтин Н. Поетика експресіонізму в романі Осипа Турянського «Поза межами болю» та повісті Леоніда Андреева «Червоний сміх»//Слово і Час. 2011. №10. С. 24—32.
11. Михайлин І. Ніша І. Дніпровського//Творча індивідуальність Івана Дніпровського: Тези наук. конференції. Херсон, 1995. С. 4.
12. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х і національна традиція//Вісник Черкаського університету. Сер. Філологічні науки. Вип. 188. Черкаси, 2010. С. 5–13.
13. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: монографія. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ: СтилоС, 2008. 554 с.
14. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк: Редакційно-видавничий відділ Волинського державного університету ім. Лесі Українки, 2002. 389 с.
15. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд»: парадокси драматургії В. Винниченка. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1994. 207 с.
16. Наливайко Д. Анрі Барбюс, письменник і борець//Барбюс А. Вогонь. Оповідання. Київ: Дніпро, 1969. С. 5—18.
17. Нестелеєв М. Поза межами й у межах: Осип Турянський і його найвідоміший твір//Дивослово. 2012. № 11. С. 50—56.
18. Нефьодов М., Волков А. Експресіонізм//Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 173–175.
19. Печарський А. Амориністика книги болю Осипа Турянського в контексті літератури експресіонізму//Вісник Львівського університету. Сер. філологічна. 2004. № 35. С. 411–417.
20. Печарський А. Антитоталітарний дискурс «Хорватської рапсодії» Мирослава Крлежі та «Поза межами болю» Осипа Турянського//Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 69. 2018. С. 228–233.

21. Печарський А. Державотворчий наратив у пресовому дискурсі Осипа Турянського//Вісник Львівського університету. Сер.: Журналістика. Вип. 48. 2020. С. 22—30.
22. Печарський А. Поетика творчості Осипа Турянського. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. 202 с.
23. Пінчук С. Осип Турянський//Турянський О. Поза межами болю: Повість-поема; Син землі: Роман; Оповідання. Київ: Дніпро, 1989. С. 17—39.
24. Попов Ю. Ремаркізм//Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 474—475.
25. Радавська О. Експресіонізм у романі Анрі Барбюса «Вогонь» та романі О. Турянського «Поза межами болю»: типологічний аспект//Волинь філологічна: текст і контекст. Луцьк, 2017. № 23. С. 150—157.
26. Радавська О. «Поетика вогню»: експресіоністський стиль французької військової прози: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.06. Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, Луцьк, 2016. 203 с.
27. Ремарк Е. М. Твори в двох томах. Т. 1. На Західному фронті без змін; Три товариші; перекл. з німецької. Київ: Дніпро, 1986. 573 с.
28. Рябченко М. Війна як апокаліпсис: художні особливості відображення міліарного досвіду в українській прозі про Першу світову. Літературний процес: методологія, імена, тенденції, 2023, № 21. С. 89—95.
29. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття/За заг. ред. Л. Скорини. Черкаси, 2009. 595 с.
30. Турянський О. В. Поза межами болю: Повість-поема; Син землі: Роман; Оповідання/Вступ. слово Р. Федоріва; Упоряд., передм. та підгот. текстів С. П. Пінчука. Київ: Дніпро, 1989. 335 с.

31. Федорів Р. Повернення Осипа Турянського//Турянський О. Поза межами болю: Повість-поема; Син землі: Роман; Оповідання. Київ: Дніпро, 1989. С. 5—16.
32. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ — початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ: Плай, 2002. 413 с.
33. Шерех (Шевельов) Ю. Трунок і трутизна: Про «Палімпсести» Василя Стуса). Шерех (Шевельов) Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. Київ: Дніпро, 1993. С. 222 –265.
34. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.