

**Ващенко Ю.А.**

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

## СМІХ ПРОТИ СТРАХУ (ПРО МАЛОВІДОМИЙ РОМАН Г. ШЕВАЛЬЄ «LA PEUR»)

*Статтю присвячено проблемно-поетологічному аналізу маловивченого роману французького письменника Г. Шевальє «Страх» («La Peur», 1930). Роман розглянуто на тлі традиції французької антивоєнної прози (А. Барбюс, Ж.-Р. Блок, Ж. Жюно, М. Женева, Р. Роллана та ін.) і в контексті творчості самого Г. Шевальє. Аналіз продемонстрував, що антимілітаристська позиція персонажів роману «Страх» виявляється непевною: вона коливається між фаталістичною покірністю й марним протестом проти «організованого жаху» війни. Засобом заперечення знеособлюючої стратегії війни, що перетворює людину на «тіло-об'єкт», стає в романі сміх (як вияв «раціо»), який набуває сатирично-іронічного й гротескно-пародійного забарвлення. Особливим акцентом антивоєнної теми в Г. Шевальє є трактування ролі жінки як «пособниці» війни.*

**Ключові слова:** Г. Шевальє, «Страх», антивоєнна проза, сатира, гротеск, пародія, «тіло-об'єкт».

**Постановка проблеми.** Роман Г. Шевальє «Страх» («La Peur», 1930) – один із маловідомих у нас художніх відголосів першої світової війни, що зафіксував певний суспільний настрій: «Після кровопролиття <...> зазвичай приходив час постапокаліптичної зневіри, відчаю, розчарування, депресії, втомлені самоіронії, навіть гротескного самоосміяння» [1, с. 90]. Час написання роману «Страх» симптоматично збігається з появою творів «втраченого покоління» («Прощай, зброє!» (1929) Е. Хемінгуей, «Смерть героя» (1929) Р. Олдінгтона, «На Західному фронті без змін» (1929) Е. М. Ремарка), однак, не перекладений ні українською, ні російською мовами, у свідомості вітчизняного читача він залишився поза цим контекстом.

**Постановка завдання.** Французькі літературознавці зберігають традицію розглядати творчий доробок Г. Шевальє в межах так званої «регіональної» літератури й сприймають цього письменника як «автора однієї книги» (йдеться про роман «Клошмерль», 1934): поодинокі відгуки на роман «Страх» (такі, як стаття Л. Рассона [8] і згадка в монографії М. Рієно [9]) не претендують на його докладний аналіз. Між тим Л. Рассон називає роман «Страх» «справжнім підручником антигероїзму» й зазначає, що цей твір «не забезпечив Г. Шевальє місця в пацифістському пантеоні, який вже встигли зайняти Барбюс, Роллан і Жюно», однак дозволив про-

демонструвати рішуче заперечення війни, яка «відокремлює людину від її духовного виміру» [8, с. 235]. Мета цієї розвідки – дослідити проблемно-поетологічні особливості роману «Страх» як на тлі традиції французької антивоєнної прози першої половини ХХ століття, так і в контексті творчості самого Г. Шевальє.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Антивоєнні твори А. Барбюса («Вогонь», 1916), Р. Роллана («Над сутичкою», 1915, «Передвісники», 1919, П. Вайяна-Кутюр'є («У відпустці» («Une permission de detente», 1919), «Тринадцять танців смерті» («Treize danses macabres», 1920), Ж. Дюамеля («Життя мучеників» («Vie des martyres», 1917) та «Цивілізація» («Civilisation», 1918), Паньоля і Нівуа «Торговці славою» («Les Marchands de gloire», 1924)) стали важливою ознакою літературного процесу Франції воєнних та повоєнних років, визначивши проблематику й «тональність» художнього дослідження першої світової війни: опозиція фронту і тилу, пародіювання мілітаристського дискурсу й протиставлення йому неприкрашених картин окопного побуту. Художніми домінантами цих творів є різкі стилістичні контрасти, раптові переходи від гніву до іронії, від спародійованої пишномовної лексики до грубого солдатського аргю, використання сатири, пародії, гротеску.

Не залишилися осторонь воєнної теми й «регіональні» письменники. Поєднання антивоєнної

і провінційної тематики властиве, зокрема, творчості М. Женева, який описав «кривавий жах, в який був втягнутий» [3, с.113] у трилогії «Ceux de quatorze» («Ті, з чотирнадцятого»), до якої увійшли романи «Під Верденом» («Sous Verdun», 1916); «Воєнна ніч» («Nuit de guerre», 1917); «Бруд» («La Boue», 1921).

Дослідники іноді протиставляють книги А. Барбюса, Р. Роллана, П.-Р. Блока, П. Вайяна-Кутюр'є, Ж. Дюамеля антивоєнним творам тих письменників, які не мають чітких ідейних орієнтирів, однак містять не менш потужне заперечення війни, – романами Ж. Жюно, М. Женева, П. Дріє ла Рошеля та ін. Існує думка, що в А. Барбюса «одягнуті в солдатські шинелі селяни здатні мислити, оцінювати обстановку, приходять до розумних рішень» [2, с. 461], натомість персонажі Ж. Жюно («Велике стадо», «Le Grand troupeau») «своїм внутрішнім станом і поведінкою нагадують пригнаних на бійню безсловесних тварин. Вони не здатні на жодні інші емоції, окрім страху й розгубленості» [2, с. 461]; «тваринна тупість» вирізняє солдатську масу й у романі П. Дріє ла Рошеля «Комедія війни» (P. Drieu La Rochelle, «La Comédie de Charleroi», 1934) [2, с. 461].

Насправді ж кордон між двома типами воєнних творів не завжди такий виразний – і в Р. Роллана, наприклад, солдатська маса постає гідною співчуття, але вкрай безпорадною й одурманеною. Водночас А. Барбюс лише *post factum* «оточує» «щоденник одного взводу» ідеологічно насиченими розділами. «Ми не солдати, ми – люди», – промовляє барбюсівський Ламюз, «несвідомий» батрак, «людина-бик» у відповідь на захоплення товариша «справжніми солдатами», бравими мавританськими стрільцями. Зовсім не героїчно, не від ворожої кулі, а «від війни», в момент затишшя між боями гине капрал Бертран, інший персонаж роману «Вогонь».

Роман Г. Шевальє «Страх» можна було б віднести до другої групи: за відсутності будь-якого ідеологічного ґрунту, він має величезну викривальну силу. Написаний в автобіографічній манері, роман відтворює реальність війни, вже добре знайому з творів Барбюса, Дюамеля, Верта: нескінченні виснажливі марші, люди, перетворені на доісторичних істот, смертоносні наступи, кошмар медичних пунктів.

У «Вогні» А. Барбюс висміював журналістів, цих «туристів траншей», котрі приховують під пишномовними і брехливими фразами повсякденні жахи фронту. У «Клерамбо» Р. Роллана містилося безжальне викриття політичної, історичної,

літературної фразеології, яка узаконює різанину. Г. Шевальє також гостро реагує на зло, породжене словом, особливо, якщо це слово офіційне, санкціоноване тими, хто уособлює законність і владу. Слова журналістів, які звеличують «виховне значення війни» і повідомляють про «веселість, що панує в траншеях». Слова, що перетворюються на абсурдні вислови на кшталт «О, мертві, які ви живі!» («O, morts, que vous êtes vivants!» [7, с. 104]). Слова духовних осіб, котрі освячують зброю, і виправдовують масові вбивства. Слова генералів, що пишаться «доблестю покоління й мужністю бійців» («les vertus de la race et la valeur de nos combattants» [7, с. 345]).

Ці слова мають по-справжньому «вбивчу силу»: тому в романі Г. Шевальє стрекіт друкарських машинок, що долинає зі штабу, розташованого на відчутній відстані від передової, «у непристойний і смішний спосіб» («d'une façon inconvenante et ridicule» [7, с. 334]) імітує звук кулеметної черги. Накази, які вистукують на машинах відгодовані «чистьохы», що окопалися в тилу, перетворюються на смертні вироки тим, хто перебуває на передовій. Щоб «відмінити» ці вбивчі слова, письменник застосовує єдину доступну йому зброю – безжальну іронію. Функцію іронічного відтворення й «очуження» офіційного дискурсу виконує в романі персонаж на ім'я Негр. Під маскою уявного генерала Покюлота (типове для поезики Г. Шевальє «промовисте» ім'я: *culotte* – старий вояка, але й «короткі чоловічі штани», а також – «поразка»; водночас *culote* – зухвалість, нахабство), зберігаючи іронічну дистанцію, він імітує патріотичну й мілітаристську фразеологію, викриває властиві їй софізми: «*La lutte exalte les forces vives de la nation, elle porte notre pays au premier rang de l'humanité, nous ne devons pas souhaiter sa fin trop prompte*» [7, с.132] («Війна збуджує життєві сили нації, вона виводить нашу країну в передню шеренгу людства, і ми не повинні бажати якнайшвидшого її закінчення») (Тут і далі цитати з роману «Страх» подаємо у власному перекладі. – Ю. В.). Сміх у романі виникає як реакція на страх, як зброя проти страху, він «вмикає» розум, руйнуючи страх і небезпеку.

Про хибність толерантної позиції щодо брехливих слів неодноразово говорить і персонажований оповідач, Дармон. «*Les hommes sont des moutons* <...>. *Ils meurent victimes de leur stupide docilité*» («Люди – це барани <...>. Вони – жертви своєї тупої покірності» [7, с. 21]). «Безглузді й неосвічені», слухняні, легковірні, засліплені тим, чому їх вчить держава і церква, вони добровіль-

но йдуть на бойню й не намагаються задіяти критичну силу розуму. Г. Шевальє (через оповідача) перекладає частину відповідальності на кожного з «завербованих». Зло, на його думку, коріниться не тільки в словах, які, прикрашаючи війну, узаконюють її, а й у цілковитій відсутності критичної позиції в жертв. Зрештою сам оповідач стає причетним до цієї колективної несамовитості: «*j'étais un peu victime de l'état d'esprit général*» («і я певною мірою був жертвою загального настрою» [7, с. 33]), – зізнається він, пояснюючи свою власну покірність обов'язку: «*J'y suis allé contre mes convictions, mais cependant de mon plein gré – non pour me battre, mais par curiosité: pour voir*» («Я прийшов сюди всупереч своїм переконанням, однак, за власною волею – не для того, щоб воювати, а з цікавості: щоб подивитися» [7, с. 23]). Така вихідна позиція визначає подвійність концепції персонажа-антимілітариста, який, однак, розчарований тим, що не витримав офіцерського екзамену [7, с. 38], який розуміє необхідність військової ієрархії, але не здатен підкорятися жодним правилам [7, с. 41].

На думку Г. Шевальє і його персонажа, щоб воювати, треба позбутися влади розуму, «позбавитися розуму» (неминуче виникають аналогії з романом Я. Гашека, а також із «Пунктом 22» Дж. Хеллера). Напередодні атаки головний герой, Жан Дармон, умовляє себе: «*Surtout, je ne dois pas penser*» («Головне, я не повинен думати» [7, с. 102]). Під час наступу оповідач знов змушує замовкнути голос розуму: «*Ai-je peur? Ma raison a peur. Mais je ne la consulte pas*» («Я боюся? Мій розум боїться. Але я не маю наміру з ним радитися» [7, с. 108]). Думка про необхідність примусити розум мовчати пронизує роман: «*<...> il est terrible de penser. C'est pourquoi les hommes les plus frustes, les plus illogiques sont les plus forts*» («<...> думати – жахливо. Тому найстійкішими виявляються найпримітивніші, ті, що позбавлені логіки» [7, с. 309]). Той, хто думає менше за інших, «тримає удар».

Війну сприйнято в романі «Страх» як механізм, що повертає людину до її «первісного», фізичного стану. З'явившись оголеним перед медичною комісією, Дармон усвідомлює всю безглуздість спроб оцінювати людину виключно за фізичними параметрами. Відчуття наготи, повної незахищеності він відчує знов, коли опиниться під обстрілом ворожих снарядів [7, с. 285]. Це перетворення людини на «тіло» вписується в знеособлюючу стратегію війни, яка віднімає у людей «*l'usage de leur cerveau, en les courbant sous*

*des tâches qui épuisent*» («можливість керуватися розумом, згинаючи їх під тягарем виснажливих зусиль» [7, с. 244]). Так відбувається долучення до «стада», і протистояти цьому складно навіть героєві, озброєному інтелектом і самосвідомістю (пор: «воєнний» роман Ж. Жіоно має назву «Велике стадо» («*Le Grand troupeau*»). Існування «тіла-машини», «тіла-об'єкта» (в картезіанському сенсі), виключеного з царини мислячого «я», передбачає цілковиту відсутність свідомості, розуму. Перехід від тіла-об'єкта до типу тілесності, що поєднує в собі тіло і дух, можливий за посередництва рефлексії, наповнення свого «порожнього» тіла.

У романі «Страх» на зміну колективному героєві творів барбюсівського типу приходять герой-індивідуаліст, що усвідомлює себе центром світобудови: «*Je suis le centre du monde, et chacun de nous, pour soi-même, l'est aussi*» («Я – центр світу, так само як кожний є для себе таким центром» [7, с. 339]), прагне абсолютної внутрішньої свободи й всупереч спробам офіційного дискурсу звести нанівець значення розуму прагне зберегти раціональний спосіб мислення, що й дозволяє йому аналізувати навколишнє безумство.

Однак тільки у другій частині роману Дармон, який намагається подолати страх силою розуму, досягне здатності протистояти зовнішнім обставинам: «*La logique me dicte: être volontaire, c'est accepter tous les risques de la guerre, accepter de mourir J'ai besoin de ce consentement pour poursuivre, besoin de cet accord entre ma volonté et mon action*» («Логіка свідчить: бути вільним – це прийняти увесь ризик війни, прийняти смерть <...>. Мені необхідна ця угода, щоб продовжувати, необхідна ця згода між моєю свободою і моїми діями» [7, с. 318]). Ця ситуація моделює екзистенціальний за своєю суттю дискурс (у романі він постає як позиція автора, яку той виголошує вустами Дармона, або, ще рішучіше – вустами цинічного Негра). Для Дармона важливо узгодити зовнішній тиск і внутрішню свободу – єдиний спосіб нести відповідальність за своє життя до кінця, єдиний спосіб продемонструвати перевагу духу: «*L'esprit s'est rendu maître du corps*» («Дух здолав тіло» [7, с. 319]). Дармон отримує перемогу не над ворогом, а над собою – він поступово навчається приборкувати страх владою розуму й внутрішньої свободи.

Як і в більшості творів, присвячених першій світовій війні, у «Страху» експлуатується тема відсутності порозуміння між фронтом і тилом. Відпустка – обов'язковий у цьому випадку епізод

– дозволяє виміряти глибину прірви, що їх розділяє. Щоб скоротити дистанцію, Дармон визнає тільки один засіб – говорити правду: «*Consulté sur les événements, j'ai l'habitude funeste, insociable, de les montrer tels qu'ils me sont apparus*» («Описуючи події, я маю згубну, незручну звичку показувати їх такими, якими вони мені явилися» [7, с. 185]). Старому, який зручно влаштувавшись у кав'ярні, «методично» жує швейцарський сир, запиваючи його пивом і запитує в Дармона: «*Vous avez de bons moments là-haut?*» («Ну й як, там були непогані моменти?») [7, с. 179]), той відповідає: «*Oh! Oui, monsieur... on s'amuse bien: tous les soirs nous enterrons nos copains!*» («Так, мсьє, ми добре розважаємось: кожного вечора ми ховаємо своїх товаришів» [7, с. 179]) (підкреслено в тексті – Ю. В.). Батько ж, проводжаючи сина на вокзалі, кидає замість прощання: «*Tâche donc d'attraper un bout de galon!*» («Постарайся отримати нашивки!» [7, с. 187]). Кричуще нерозуміння, яке розділяє Дармона і батька, примушує усвідомити, що відтепер люди поділені на дві категорії: «*Un père et un fils? Oui, sans doute. Mais surtout: un homme de l'avant et un homme de l'arrière <...>*» («Батько й син? Так, без сумніву. Але передусім: фронтовик і тиловик <...>» [7, с. 186]).

Однак правда про війну нічого не змінює в поведінці людей. У цьому сенс фінального діалогу між Дармоном і Негром. Ідеалізований Дармон, який вірить, що «*la génération qui vient nous écouterà*» («майбутні покоління почують голос тих, хто воював» [7, с. 373]), Негр протиставляє свій скептицизм: ні до чого описувати жахи війни майбутнім поколінням, бо вони дістануть із цього тільки смак забороненого плоду. Пацифісти, вважає Негр, у цьому сенсі схожі на «*ces mères qui comptent sur leurs recommandations pour éloigner de l'amour leur fille brûlante*» («тих матерів, які покладаються на власні поради, намагаючись уберегти від любові своїх палких дочок» [7, с. 373]). Інакше кажучи, нова війна неминуха, – переконаний Негр. «*Est-ce que tu peux croire à quelque chose après ce que tu as vu? La bêtise humaine est incurable*» («Хіба ти можеш у що-небудь вірити після того, що бачив? Людська дурість невикорінна» [7, с. 374]). Тема людської дурості, яку підіймає тут Негр, демонструє, що він менше віддалений від авторської позиції, ніж можна було припустити: відповідальність «*bêtes et ignorants*» («безглузких і неосвічених» [7, с. 21]) людей, що беруть участь у бойні, – мотив, який наскрізно пронизує роман. Скептицизм автора стосується й самого Дармона. Адже намагатися викорінити

війну й продовжувати воювати – це досить сумнівна позиція.

У листі до сестри Дармон зображує «мальовничий» бік війни, розказує про чудову погоду, красу пейзажу, героїзм солдат і боягузтво «бошів». Цей хибний тон, загалом не властивий оповідач, нав'язний, напевно, «загальними місцями» непорозуміння, що панує в стосунках між фронтом і тилом: «*Nous leur racontons leur guerre, celle qui leur donnera satisfaction, et nous gardons la nôtre secrète*» («Ми розповімо їм про їхню війну, про ту, яка їх влаштує, а нашу ми збережемо в таємниці» [7, с. 314]). Отже, сам оповідач, ніби відданий правді, не відмовляється від легенди про війну.

Г. Шевальє (як і його персонаж) вважає, що жахи війни неможливо адекватно, без спотворення утілити художніми засобами. Питання про складні стосунки війни і мистецтва – ще один із аспектів проблематики роману «Страх». Оглядаючи підвал зруйнованого будинку, Жан Дармон наштотується на заляклі трупи двох німців. Ці трупи, що викликають не відразу, а «*une sorte de pitié fraternelle*» («щось на зразок братерської жалості» [7, с. 66]), змальовані як живописне полотно: «*De ses ossements épars ne subsistait vraiment qu'une demi-tête, une masque, mais d'une horreur magnifique. Sur ce masque, les chairs s'étaient desséchées et verdies en prenant les tons sombres d'un bronze patiné par le temps*» («Від цих розпорошених скелетів насправді залишилася тільки половина голови, маска захоплого жаху. Шкіра на цій масці висохла й позеленіла, набувши відтінків бронзи, потемнілої від дії часу» [7, с. 66]). Дармон навіть робить замальовку цієї сцени, ескіз, який, однак, не виражає того священного жаху, який нав'язала йому «модель» [7, с. 66]. Художнє відображення, малюнок, на його думку, не має права на існування, якщо воно менш переконливе, ніж оригінал. Персонаж жалкує, що не може забрати сам труп, «*ce masque que la mort avait modelé*» («цю маску, виліплена смертю), що втілює справжній «*synthèse de la guerre*» («синтез війни»). Мистецтво не здатне передати глибинну сутність війни, бо справжнім художником виступає смерть, яка створює маски «*у похмурому світлі руїн*». Письменник або живописець повинен відмовитися від створення посередніх художніх репродукцій доведеного життєвого витвору. Щонайменше, пропонує оповідач, від створення «муляжу» цієї вражаючої маски, яку він хотів використати, щоб пояснити «*aux femmes et aux enthousiastes*» («жінкам та ентузіастам»), що робить війна з людьми.

Стверджуючи безсилля мистецтва перед безжалючим обличчям смерті, роман констатує кінець будь-якої поезії. У шпиталі Жан Дармон зустрічає свого старого друга Андре Шарле, який до війни публікував «*des sonnets brillants, qui représentaient la vie comme un immense champ de conquêtes, une forêt divine et surprenante*» («блискучі сонети, що зображували життя безбережним полем звершень, чудовим і захопливим лісом» [7, с. 160]). Призваний на війну одним із перших, він був тяжко поранений і опинився – «*affaissé, sans ressort et sale*» («осілий, спустошений і брудний») – прикомандированим до транспорту з нечистотами лежачих поранених (звідси й дивне прізвисько поета – Кака). Точніше, колишнього поета, бо війна знищила того, хто мав стати стати «*chef de sa génération*» («керманічем свого покоління» [7, с. 162]). Коли Дармон питає в Андре, чи той ще пише, Кака «*hausse les épaules, avec un geste vague: «La poésie, c'est comme la gloire!» et s'en va parce qu'on l'appelle. Un instant après il repasse avec un bassin fumant, détourne son visage bouleversé de dégoût, et ricane: «Tiens, la poésie!»*» («із невизначеним жестом знижує плечима: «Поезія, – це як слава!» – і йде на чийсь поклик. За хвилину він повертається зі смердючою ємкістю, обертає спотворене огидою обличчя й усміхається: «Ось вона, поезія!» [7, с. 161]).

Ще один аспект викривного пафосу роману «Страх» реалізується в зображенні несподіваного «спільництва» війни і жінки (уже йшлося про знайдений у подвалі труп німця, з якого Дармон пропонує зробити муляж, щоб представити його «жінкам та ентузіастам»). Протиставлення жінки, яка залишається в тилу, і чоловіка, який іде на війну, є для Г. Шевальє принциповим. Показовим видається епізод у шпиталі, коли Дармон намагається заспокоїти пораненого солдата, «*qui n'est plus un homme*» (який «більше не є чоловіком») розповіддю про євнухів, «*du plaisir qu'ils peuvent procurer aux pensionnaires*» («про задоволення, яке ті вміли доставляти мешканкам гаремів»), і навіть наводить «*des cas d'ablation volontaire*» («приклад добровільного оскоплення» [7, с. 135]). Дармон вражений зневажливою й надто незалежною позицією медсестер щодо «позбавленого чоловічої основи», «неповноцінного» («*incomplet*») солдата, яка означає: «*celui-ci n'est pas dangereux, la pire injure qu'une femme puisse nous adresser*» (««цей – безпечний» – найгірша образа, яку жінка може нам адресувати») [7, с. 136]. Тобто звинувачення висувається вже не проти війни, а проти умовної «корпорації» жінок. На думку Дармона,

частина агресії, яку війна пробуджує в чоловіках, розповсюджується й на жінок, які з цікавістю та зверхністю зустрічають «оскоплених на війні чоловіків». Характерним є подив медсестер, які дізнаються, що Дармон ніколи не бачив німців, і їхнє обурення, що він «*la seul qui compte : J'AI EU PEUR*» («єдиний, хто зізнається: я боявся» [7, с. 146]). Зізнання, яке ніби містить щось непристойне: «*je vois la répulsion sur leurs visages*» («Я бачив огиду на їхніх обличчях» [7, с. 146]) і спонукає одну з медсестер запитати: «*Vous êtes peureux, Dartemont*» («ви боягуз, Дармон?» [7, с. 146]). «Неприємне» слово дозволяє оповідачеві сформулювати тезу про щільний зв'язок між війною і жінкою: «*Depuis que le monde existe, des milliers et des milliers d'hommes se sont fait tuer à cause de ce mot prononcé par des femmes*» («Відтоді як існує світ, тисячі й тисячі чоловіків винищили один одного через це слово, вимовлене жінкою» [7, с. 146]). Упродовж подальшої розмови з медсестрою Дармон намагається безжалісно викрити цінності, які вона йому протиставляє: обов'язок, батьківщина, ідеали. Головна зброя, якою він користується – це «раціональна» перевага: «*Au moyen de questions, je fais tomber mes interlocutrices dans les pièges de la logique, et je les laisse empêtrées dans des syllogismes qui ruinent leurs principes. Elles s'y débattent comme des mouches dans la toile de l'araignée, mais refusent de se rendre à la rigueur mathématique du raisonnement*» («Питаннями я загнав своїх співбесідниць у логічну пастку й примусив їх заплутатися в силогізмах, що зводять нанівець їхні принципи. Вони борсалися там, як мухи в павутинні, але відмовлялися підкоритися математичній суворості розуму» [7, с. 153]). На думку оповідача, жінки керовані лише «*par les sentiments qu'une longue suite de générations, soumises aux dogmes, a incorporés à leur substance*» («почуттями, які довга низка поколінь, підпорядкованих догмі, закарбувала в їхній сутності» [7, с. 153]).

Думка про несумісність жінки і розуму сформульована в романі «Страх» і в менш елегантних виразах, ніж Дармонові. Різко й гнівно висловлюється Негр (але ж він ні в чому не суперечить оповідачеві): «*Les femmes <...> sont en définitive des femelles, stupides et cruelles. Derrière leurs grimaces, elles ne sont que des ventres*» («Жінки, зрештою, самиці, безглузді й жорстокі. За їхніми гримасами – тільки животу» [7, с. 154]). До речі, цей різкий антифеміністський випад дещо пом'якшується в «Клошмерлі» (тональність висловлювання сільського поліцейського Босолея

іронічно-гумористична, а не саркастична: «*Les femmes, c'est pas fait pour travailler de la tête, voilà mon avis <...>*» («Як на мене, жінки не придатні до того, щоб працювати головою. А якщо вони починають нею працювати, так працюють вкрай погано, і від цього в них виходить з ладу й усе інше. Якщо в жінки є якась вада, так це тому, що вона погано розпорядилася своїм розумом, може те мені повірити») [4, с. 238]. У романі «Клошмерль-водолікарня» акценти також розставлені інакше: «Жінки Клошмерля були, головним чином, «формочками для дітей», які з успіхом їх виробляли годували й доглядали. Ці турботи робили їх реалістичними й практичними; і оскільки вони завжди тією або іншою мірою опікувалися своїми *животами* (курсив наш – Ю. В.), то їхні думки не злітали надто високо» [5, с. 49].

Жорстокий сарказм Г. Шевальє в потрактуванні «жіночої» теми в романі «Страх» викликаний, імовірно, усвідомленням того, що війна трагічно спотворює обличчя охопленого нею світу, порушує природну гармонію у відносинах між поколіннями й статями, розводить по ворогуючих таборах батьків і дітей, чоловіків і жінок. І все ж пацифізм Г. Шевальє видається незвичним: він викриває в романі війну тією мірою, якою викриває жінку, з війською ототожнену. Жінка, якщо вона на боці війни, постає в ролі оскопительниці – несподівана, начебто несумісна з традиціями арістофанівської «Лісістрати» символіка. Можливо, такий поворот теми «жінка, чоловік, війна» є також своєрідним віддзеркаленням певних міфопоетичних уявлень, актуалізацією архетипної ситуації, відбитої в деяких народних казках. Водночас мотив оскоплення в контексті антивоєнного роману не є цілком несподіваним – він досить відчутний, приміром, у романі Д. Г. Лоуренса «Коханець леді Чаттерлей», у «Фієсті» Е. Хемінгуей. Споконвічна ворожість війни людині символічно втілена тут у трагічній ситуації головного героя, фізично позбавленого можливості продовжити себе в дітях, бути щасливим у любові: безперервну низку поколінь насильницькі розірвано, однак рахунок пред'явлено саме війні: жінка, як і чоловік, – тільки її жертва.

Пацифізм роману «Страх», що відбиває безмежну огиду до війни, не є цілком послідовним, роздвоєною є й позиція головного персонажа. Потрапивши разом зі своїми товаришами під обстріл, Дармон зауважує: «*Nous hésitions entre une inutile révolte et une résignation de bêtes à l'abattoir*» («Ми коливаємося між марним протестом і покірливістю тварин на бойні») [7, с. 88]. Фаталі-

тично приймаючи жахливі випробування, в яких історична випадковість виконує роль провидіння, персонажі роману демонструють короткий вибух обурення, спрямований на заперечення організованого кошмару, але усвідомлюють, що це поривання є марним. Зрештою, «опору» Жан Дармон знаходить передусім у необхідності пристосуватися до війни. Персонаж зумів повністю оволодіти собою тільки тоді, коли раціонально погодився з тим, що робить, коли остаточно усвідомив роль, яку його примусили зіграти. Такий підсумок дозволив М. Рієно стверджувати, що «весь комплекс історичного оптимізму відсутній у романі «Страх» [9, с. 207].

Дійсно, важливим чинником етико-філософської позиції Г. Шевальє є заперечення просвітницької віри в історичний поступ і розум людства. Переконавання в «людській дурості» висловлює оповідач у «Клошмерлі»: «Люди нашого світу <...> виліплені за безглузким зразком. Їхніми дурними головами хочеться бити об стінку з відчаю. Коли в них є все, щоб бути щасливими <...> вони не можуть утриматися, щоб усе не зіпсувати своїми суто людськими дуростями» [4, с. 127]. Навіть краса природи «примушує людей посилено безумствувати, тому що вони страшаються зникнути з цього світу, не залишивши по собі жодного сліду. А найяскравішими й найдовговічнішими слідами здаються їм руйнування. І чим вони значніші, тим краще» [4, с. 202]. Можна припустити, такі песимістичні ноти живописної клошмерльської фрески пов'язані саме з потрясіннями, спровокованими першою світовою війною – один із персонажів «Клошмерля» зауважує: «*c'est cette guerre, probable qui a tout changé le mond <...>*» («Напевне, це війна так змінила світ») [4, с. 271]. Так само як і в романі «Страх», роман 1934 року пародіює доведений до абсурду патріотичний дискурс. Як і «Страх», «Клошмерль» зачіпає вищих офіцерів, переконаних, що «війна, по суті, гарна річ, вона одна тільки й здатна навчити штатських життю» [4, с. 337]. Нарешті, примітно, що саме в антимілітаристських епізодах «Клошмерля» розповідач втрачає ту стилістичну дистанцію, якої він дотримується протягом всього роману стосовно свого «легковажного» сюжету. Це відчутно, наприклад, у зображенні військової кар'єри капітана Гардіво, коли оповідач говорить про «відверте бажання кинутися навтіки з поля бою», що поселяється в солдатів, якого відправили на бійню «великі капітани», «сволоти, зайняті тим, щоб наїдатися досхочу смачною їжею, жирними добірними повіями», ті, що затіяли «це мерзотне свинство про-

клятого апокаліпсису, щоб витягнути бариші» [4, с. 345] – торкаючись питання війни, Г. Шевальє стає публіцистично різким.

**Висновки.** Отже, роман «Страх», в якому зброєю проти страху, породжуваного війною, проти перетворення людини на «тіло-об'єкт» постає руйнівний сміх у його іронічній, гротескно-сатиричній, пародійній іпостасі, розширює уявлення про контекстуальне коло творчості Г. Шевальє й засвідчує, що художня сфера «регіонального роману» не вичерпує творчої палітри письменника.

Водночас саме проблематика й пафос «Страху» висвітлюють ті сторони «божолейського циклу», які нібито містяться на периферії проблемного ладу трилогії, «не вписуються» в її «магістральний сюжет». Йдеться про антивоєнну тему, трактування якої значною мірою визначає іронічно-сатиричний пафос трилогії, а також про екзистенціальний шар клошмерльського циклу.

Перспективу дослідження вбачаємо у вивченні особливого місця творів Г. Шевальє в контексті літератури «втраченого покоління».

#### Список літератури:

1. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. 256 с.
2. История французской литературы / М.Н. Черневич, А.Л. Штейн, М.А. Яхонтова. М.: Просвещение, 1965. 640 с.
3. Bourin A., Rousselot J. Dictionnaire de la littérature française contemporaine. Nouv. éd. Rev. et cors. P.: Larousse, 1968. 255 p.
4. Chevallier G. Clochemerle. P.: Presses univ. de France, 1966. 434 p.
5. Chevallier G. Clochemerle Babylone. Roman. 130-e éd. P.: Le Quadrige de l'Apollon, presses universitaires de France, 1954. 320 p.
6. Chevallier G. Clochemerle-les-bains. Roman. P.: Flammarion, 1963. 439 p.
7. Chevallier G. La Peur / Gabriel Chevallier. Livre de poche № 2385. 356 p.
8. Rasson L. Un héros mécontent. La Peur de Gabriel Chevallier // Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX siècle. № 19. Juin 1995. P. 235–246.
9. Rieuneau M. Guerre et Révolution dans le roman français. P., 1983. 353 p.

#### СМЕХ ПРОТИВ СТРАХА (О МАЛОИЗВЕСТНОМ РОМАНЕ Г. ШЕВАЛЬЕ «LA PEUR»)

*Статья посвящена проблемно-поэтологическому анализу малоизученного романа французского писателя Г. Шевалье «Страх» («La Peur», 1930). Роман рассмотрен на фоне традиции французской антивоенной прозы (А. Барбюс, Ж.-Р. Блок, Ж. Жионо, М. Женевау, Р. Роллан и др.) и в контексте творчества самого Г. Шевалье. Анализ продемонстрировал, что антимилитаристская позиция персонажей романа «Страх» оказывается двойственной: она колеблется между фаталистической покорностью и тщетным протестом против «организованного кошмара» войны. Средством отрицания деперсонализирующей стратегии войны, превращающей человека в «тело-объект», выступает в романе сатирико-ироничный и гротескно-пародийный смех (как проявление «рацио»). Отличительным акцентом антивоенной темы у Г. Шевалье является трактовка роли женщины как «пособницы» войны.*

**Ключевые слова:** Г. Шевалье, «Страх», антивоенная проза, сатира, гротеск, пародия, «тело-объект».

#### LAUGHTER AGAINST FEAR (ABOUT UNRENOINED NOVEL BY G. CHEVALLIER «FEAR» («LA PEUR»))

*The article deals with problem and poetological analysis of the understudied novel by French writer G. Chevallier «Fear», («La Peur», 1930). The novel is studied against a background of French antiwar prose (H. Barbusse, J.-R. Bloch, J. Giono, M. Genevoix, R. Rolland and others) and it is so in the context of creative works by G. Chevallier himself as well. The analysis demonstrated that the antimilitary position of characters of the novel «Fear» turns out to be ambivalent: it hesitates between fatalistic obedience and a vain protest against the «organised nightmare» of the war. The means of denying the depersonalizing strategy of war, which turns a person into a «body-object», is a satirical-ironic and grotesque-parodic laughter (as a manifestation of «ratio») in the novel. A distinctive accent of the anti-war theme by G. Chevallier is the interpretation of the woman's role as an «accomplice of war».*

**Key words:** G. Chevallier, «Fear», antiwar prose, satire, grotesque, parody, «body-object».