

Зарубіжна література

Наталія Овчаренко

“ВІЙНА, ЩО ЗАВЕРШУЄ ВСІ ВІЙНИ”: КАНАДСЬКА ІСТОРІЯ В ДИСКУРСІ АНТИВОЄННИХ РОМАНІВ ТІМОТІ ФІНДЛІ

У статті досліджено суто канадський погляд на війну як явище в історико-літературному контексті. Аналізується дискурс усесвітньо відомих антивоєнних романів Тімоті Фіндлі про Першу (“Війни”) та Другу (“Знамениті останні слова”) світові війни.

Ключові слова: війна, антивоєнний роман, дискурс, інтертекст, парадигма.

Nataliya Ovcharenko. “The war that ends off all the wars”: Canadian history in the discourse of Timothy Findley’s antiwar novels

The article examines an exclusively Canadian understanding of war as a phenomenon common to literary and historical contexts. In the paper, we analyse the discourse of Timothy Findley’s world-known antiwar novels which deal with developments of the first (“The wars”) and the second (“The Famous last worlds”) World Wars.

Key words: war, antiwar novel, discourse, intertext, paradigm.

Початок нового століття позначений переглядом людиною власних місця, призначення, особистісної вартості в сучасній цивілізації, у заплутаних соціопсихологічних лабіринтах якої вона боїться загубити свою індивідуальність, поєднавшись у цьому з поколінням, що йому близькі духовні параметри втраченого. Ці пошуки привели до перегляду й певних історичних реалій, проекція яких відчутна на багатьох явищах сьогодення. Дуже часто історія в уяві сучасної людини, а найперше людини творчої, міфологізується, завдяки чому відомі історичні концепти в нинішньому їх сприйнятті набувають у зразках різних видів мистецтва нового рольового навантаження, перетворюючись на певні міфологеми, тісно пов’язані з культурно-психологічною атмосферою останнього часу, із властивою йому пост- і постпостмодерністською контамінацією напрямів і засобів художнього вираження.

Подібний погляд у минуле з метою пошуку відповідей на запитання, які ставить людині сучасність, знайшов своє вираження, зокрема, в активному зверненні письменників до жанру історичної літератури. А в масиві цього жанру – до антивоєнної прози. Суттєва її частка припадає на зображення подій Першої світової війни. І не дарма. Адже саме ця війна стала серйозним рубежем на соціальному шляху розвитку світової цивілізації, зумовивши її розкол, а отже, і глибинну психологічну травму цілого покоління, що вперше в історії назвало себе втраченим.

Згадаймо, що корінням воєнна проза головним чином востає в епічну поезію класичного й середньовічного періодів. У Гомерову “Іліаду”, Вергілієву “Енеїду”, давньоанглійські саги (“Беовульф”), різноманітні версії легенди про короля Артура. Подібні твори розглядаються з погляду міфологічних елементів у конфлікті між тими чи тими групами, а характер наративу підсилює колективну пам’ять про них. Істотний вплив на пізнішу літературу справили

також трагедії Евріпіда, Сенеки Молодшого, Крістофера Мерлоу, Шекспіра. Зокрема, “Генріх V” моделює суміщення історії й етики війни суто художніми засобами. Романтичні й сатиричні твори Е. Спенсера, М.де Сервантеса та ін. також містять елементи воєнного героїзму й мілітарного світогляду, вагомі для подальшого розвитку жанру. З позиції системи образності й символіки багато подібних творів походять від змалювання пекла Данте, війни в Раю у “Втраченому Раї” Мільтона, новозавітного Апокаліпсису. Від XVII ст. воєнний роман почав набувати сучасної форми, хоча незрідка в його зразках війна зображувалась як пікареска про солдата, що наділений більше сатиричними, гротесково-хвацькими рисами (“Симпліціссімус” Ганса фон Гріммельсгаузена). Натуралістичним змалюванням основних історичних битв, сценами жахів і жорстокості, поглядом нібито ізсередини на природу героїзму, зради й етики прикметні твори Стендаля, Л.Толстого. На американському континенті з’являються романи про війну між європейськими поселенцями – піонерами й тубільцями (Дж. Ф. Купер, М.Дж. Річардсон). Р.Коннор, Дж. Тенті, Р. Кіплінг (романтичні прагнення останніх не прийме постіндустріальний світ XX століття з його філософією геноциду) продовжували цю традицію, акцентуючи на героїчних і патріотичних аспектах війни. Перша світова війна стала темою творів (і чи не доробку й нового світогляду загалом) А.Барбюса, Р.Вест, Р.Роллана, Дж. Дос Пассоса, В.Вулф, Е.М.Ремарка, Е.Гемінгвея, В. Марча, Р.Олдінгтона, А.Цвейга, Ч.Гаррісона та ін. Друга світова війна – Г.Вука, Дж. Джонса, Е. Гемінгвея, П.Булля, Дж. Геллера, Т. Пінчона, Н. Мейлера, І. Шоу, В.Вудраффа, В.Стайрона, К.Воннегута, А.Клейна, П.Леві та ін. Антивоєнні твори другої половини XX ст. присвячено війні в Кореї та В’єтнамі. Більшість письменників концентрують увагу на досвіді двох світових воєн, що сформував розуміння сутності Людини на війні (Я.Маківен, В.Себальд). Поширюється жанр роману про бюрократичну армійську систему (Т.Кленсі), так званий апокаліптичний християнський роман про двобій добра і зла (Т. ЛаГайє), фантастичні твори, твори про світовий тероризм (К.Кліві).

Перелік імен письменників різних країн світу можна продовжувати. Їх чимало й у Канаді: Дж. Кодава, Г.Ферлі, Р.Карр’є, Х.Макленнан, К.Макдугал, Дж. Ходжінс, Т.Фіндлі, Р.Маннейл, К.Меджор, Д.Френч та ін. Антивоєнна канадська проза в контексті світової літератури цього жанру вирізняється особливостями не стільки художнього чи наративно-стильового, скільки соціоісторичного характеру. Адже на території Канади не велися бойові дії, не відбувалася війна як процес, що охоплював європейський континент на початку й у середині минулого століття. Проте канадці їхали до Європи, щоб узяти участь у війні під британськими знаменами. А повернувшись на батьківщину, щасливці, яким вдалося вижити, формували те саме “втрачене покоління”.

Канадські твори про війну, хоч би якою і коли б вона була, поєднують у собі історико-психологічні елементи, що дають змогу визначити їх як антивоєнні, антимілітаристські й антифашистські (стосовно Другої світової війни) водночас. “Література, що виникла внаслідок Першої світової війни, – зауважує Д.Макферланд, – це серйозна тема для історичної белетристики і як хорошої літератури, і як засобу дослідження історичного періоду” [див.: 6]. А П.Лі Гоч уважає, що “вибір моменту історії дозволяє письменникові або читачеві повернутися у вторинний світ, багатий на розуміння сутності часу й місця” [5, 13]. Справді, вирушаючи до світу історичного роману, читач з’ясовує, що той контрастує з його власним. Адже “кожний історичний роман містить у собі

ідеологічне посилання... Роман – це найперше форма мистецтва, пов'язана з людьми, що взаємодіють одне з одним” [2, 208 – 209].

Існує суттєва різниця між обома війнами. Якщо Друга світова війна в найширшому термінологічному вираженні втілює боротьбу добра і зла, то учасники Першої світової воювали за те, щоби знайти сенс у пережитому, жертвами якого вони стали. Тому, прагнучи більше не повторювати подібного досвіду, ті події називали “війною, що завершує всі війни”. Саме вона викликала до життя низку складних запитань: чому почалася ця війна? Хто має за неї відповісти? Хто в ній справжні переможці й переможені? Автори творів про Першу світову простежують універсальні її наслідки як для окремих особистостей, так і для суспільства в цілому.

Х.Макленнан і Р.Макнейл підійшли до проблеми війни, глобалізуючи окремий момент в історії Канади. 1917 року два кораблі, що везли військову амуніцію, вибухнули в бухті Галіфакс. І “Барометр піднімається” (1941) Х. Макленнана, і “Обтяжені бажанням” (1992) Р.Макнейла досліджують причини й наслідки цього факту. Подібні головні героїні обох творів – молоді жінки, чия доля понівечена війною. Пенелопа (“Барометр піднімається”) і Джулія (“Обтяжені бажанням”) утрачають на війні коханих. Вибух стає каталізатором драматичних змін для обох жінок, що знаходять у собі сили розпочати нове життя на руїнах війни. У романі “Нічия земля” (1995) Кевін Меджор розповідає про розташований у районі Ньюфаундленду полк, що його мають відправити до Європи в липні 1916 року. П.Лі Гоч констатує: “Звернення до історичного сюжету дещо пов'язане з іронією, властивою історії. Позаяк ми знаємо кінець, результат гри долі, він набуває патетико-трагічних рис” [5, 13]. Ньюфаундленд, ця “нічия земля”, відносно пізно приєднана до Канади, стає тут символом непотрібності, самотності, як і люди, що опиняються на її просторах. Тип стосунків між персонажами й тип самого дискурсу роману Роша Карр'є “Війна, так, сер!” нагадують твори американців Дж. Хеллера і К.Воннегута (часом критика порівнює його навіть із Фолкнером за масштабність утілення франкоканадських характерів, подібну до зображення фолкнерівських південців). Проте гумор твору доволі сумний. Головний його герой, франкоканадець Корриво, набуває рис трагічної постаті, адже гине, так і не з'ясувавши, хто ж несе за цю війну відповідальність.

У подібному ключі антивоєнна тема виявила себе у творах відомого канадського письменника й колишнього актора Тімоті Фіндлі (1932-2003). Його доробок не лише органічно вписується в контекст англійської канадської літератури, але завдяки своєрідним дискурсивним особливостям до певної міри визначає і його мейнстрім. Можна вирізнити низку цілком визначених констант і домінант прозаїка. Концептуальний центр дискурсу Фіндлі – людина, яка протистоїть різним обставинам, а отже, становить обов'язковий складник дихотомії “людина-війна”, “людина-життя”, “людина-смерть”.

Такий роман Т.Фіндлі “Війни” (“The Wars”, 1977). Його наратив веде персонаж, який із розрізнених шматочків інтерв'ю, фото, мап і листів збирає до купи образ молодого канадця лейтенанта Роберта Росса – головного героя твору.

Т.Фіндлі, створивши “солярну систему війн” [8, 45] у романі, обрав за конкретний приклад Першу світову. Твір став повноправним “учасником англійської воєнної традиції” [8, 46], позаяк корпус літературного матеріалу в цілому висловлює канадський погляд на ці події. Як зауважив Е. Томпсон, “Війни” Фіндлі прочитуються у “традиції” жанру, започаткованого Акландом і

Гаррісоном і розвинутого Чайльдом” [7, 92]. Маргарет Етвуд, з’ясовуючи місце роману серед воєнної прози Канади, зауважує, що роман варто порівнювати не так із творами Оуена і Грейвса, як із романом Коліна Макдугала “Екзекуція” [1, 290 – 295].

Дискурс “Війн” вирізняється парадоксальним, невластивим антивоєнним творам ліризмом, простежує жахи й абсурдність війни, побаченої очима Роберта Росса в окопах, де такі антиподи, як варварство і цивілізованість, кохання і смерть розташовані поряд.

Напружена атмосфера роману пояснює природу жорстокості, насильства й безпорадності людини перед ними. Хоч би якими віддаленими в часі були змальовані події, війна з гіркотою зображена письменником як пересічна справа. Недарма медсестра зі шпиталю на передовій зізнається в тому, що “всі ці пристрасті такі буденні, нібито я і моя сестра воюємо за те, чия черга готувати обід”.

Лейтенант Росс – образ непростий. На початку твору це наївний юнак, який бачить перед собою позитивну життєву перспективу. Наприкінці – божевільний, нікому не зрозумілий колишній вояка. У романі простежується процес морального, психологічного змужніння, дорослішання особистості, що, опинившись в епіцентрі смерті й насильства, виявляє співчуття до інших; дія поступово переходить у зворотній процес деградації людини.

Художньо-стильова прикмета роману – зміна атмосфери, настрою нарративу через майже кожні двадцять-тридцять сторінок. Та завданням письменника було не окреслити окремі ланки у своїх етичних пошуках і підігнати їх під основну концепцію твору, а максимально “відкрити” текст і довести, що нічого в тому світі жорстокості “підігнати” й поєднати між собою неможливо.

Роман Т.Фіндлі, написаний наприкінці 70-х років ХХ століття, що мало вже досвід і Другої світової війни, і подальших локальних воєн на різних континентах, своєю атмосферою дотичний до прози про “втрачене покоління”. Саме ця ідея надає невеликому за обсягом творові не лише емоційної напруги, а й справжньої епічності. Пошук людиною власного місця у світі стає його домінуючим концептом.

Історія життя Роберта Росса назагал пересічна. Герой походить із канадської аристократичної родини, що надала йому змогу здобути освіту у престижному військовому закладі. А відтак у квітні 1915 року у складі польової артилерії канадського війська молодий лейтенант потрапляє до Європи, де стає свідком справжньої бійні. У трюмах корабля, що з вояками на борту перетинав океан, перевозили коней. Під час шторму тварини, яким важко було втриматись, падали й ламали ноги. Саме Россові випало з наказу старшого за званням застрелити покалічених тварин. Натуралістично виписано в романі й сцену відомої газової атаки під бельгійським містом Іпр. Ховаючись від сльозогінного іприту, засліплена група солдатів і офіцерів у спробі втекти якомога далі від отрути опиняються в болотах. І там одне за одним гинуть у трясовині. Образ чорних воронячих зграй, що нажахано ширяють над головами потопельців, не поодинокий у романі. Його поява еквівалентна виявам людської жорстокості й людських страждань.

Завершується твір трагічною смертю двадцятишестирічного героя, обличчя якого становило суцільну сітку з рубців, у шпиталі. Після всього пережитого Роберт Росс утратив глузд. “У таких небезпечних речах, як війни, найгіршим є помилки, спричинені духом пожертви”, – писав фон Клаузевіц. Саме ці слова автор обрав за епіграф до свого роману. Адже Росе напочатку беззастережно

вирив у те, що бере участь у війні, “що має покласти край усім війнам на світі”. Та згодом йому починають дошкуляти думки, чи не стає він учасником уселенського злочину? Чи отримають його покоління й війна – поняття, які він ототожнює – колись прощення за те, що скоїли цивілізації? Він сумнівається в тому, що колись буде виправданим.

Війна давно скінчилася. Та вона якнайповніше визначила параметри особистості її учасника Роберта. Медсестра, яка чергує біля вмирущого, пропонує йому допомогу – дозу снодійного, після якої він уві сні піде з життя: “І він зрозумів, бо промовив: “Ще ні”. Ні “ні”, ні “так”. Там, у тих двох словах – у горіховій шкаралупі – сутність Роберта Росса. І можливо, сутність того, що значить жити”. Россове “ще ні” – водночас заперечення і ствердження. Така подвійність доводить незавершеність образу, його неоднотимовність.

Після смерті Роберт поєднується з навколишнім світом. На його могилі – символічний напис: “Земля і Повітря і Вогонь і Вода. Роберт Р. Росс. 1896-1922”. Він тепер становить одне ціле з Космосом, Природою і як їхня гармонійна ланка здобуває собі прощення.

Війна як метафора чим далі, тим більше увиразнюється в дискурсі роману. Водночас цей образ поступово конкретизується. Прикметна для творів письменника паралель між родинними чварами й озброєними конфліктами втілена в сюжеті про Першу світову війну. Отже, історичні події відіграють роль інтертексту для головної інтриги твору у протиставленні родинних і “мілітарних” воєн, що “переграють” одна одну. Епітафія на могилі Росса свідчить про “здатність перетворити навіть найбуденніші і цілющі природні елементи на згубні ускладнення” [8, 33]. Соратники Роберта – це, за словами Л. Йорк, до певної міри подоба “сурогатної родини” [8, 34]. Кожний уособлює коло своїх суто хатніх інтересів. Левітт живе своїми книжками, Родвелл малює тварин, Девлін колекціонує вироби зі скла, Боннікасл обожнює попоїсти. Все це разом узятє зводить війну як концепт до чітко конструйованого хатнього (родинного) анклаву. Подібний тип порівняння (*simile*) має подвійну атрибутику: з одного боку, поєднуючи хатні й воєнні сцени в одне ціле, воно спрощує, заземлює сприйняття війни як реальності, з другого – набуває фантастичного, міфологічного параметру, ініціюючи звичайних персонажів античного стибу на героїчні вчинки.

Міфологізується в романі і згадувана інтертекстуальність воєн загалом на прикладі конкретної війни. У “Війнах”, на думку Л.Йорк, Т. Фіндлі звертається не до однієї війни, а до трьох: американської, британської й канадської [8, 41]. Канада – країна, що пережила власну громадянську війну, яка триває на психологічному рівні ще чи не сьогодні. Цей конфлікт між тубільцями й прибульцями з усіх кінців світу й формує блискучий контрапункт особистої війни Роберта Росса. Дитиною він прагнув суперництва зі спортсменом-стаєром індіанцем Томом Лонгбоутом. Нездатність завершити забіг стала для Росса гарним уроком. Лонгбоут відтоді втілював для Роберта всі нездійснені мрії, репрезентуючи водночас минуле своєї культури. Між Лонгбоутом і Россом утворилася така собі “культурна дистанція”, міфологізована автором. Вона драматизується для Росса, коли він іще в Канаді їде потягом на подальше військове навчання й бачить із вікна групу вершників-індіанців обабіч шляху. Жоден із солдатів не помахав їм. Огидна “культурна дистанція” як форма конфронтації втілилася в антитезі: коні-вершники і механізм-потяг. Старі методи ведення війни віч-на-віч зустрілися зі значно менш гуманними й механізованими формами. Природне і неприродне, механічне становить

іще один інтертекст у романі. Але автор далекий від примітивної стилізації. Підсвідоме бажання Росса мати колір шкіри, як у його кумира Лонгбоута, втілювалося у прагненні до інтеграції зі світом природи у квазіритуалістичній манері. А сама постать індіанця репрезентує для Роберта пасторальну мрію, втрачену під час війни.

Антитеза мирного життя і війни опосередковується в романі через концепти сну, пташок і спорту. Нажаханий Роберт спостерігає, як шасі аероплана відтинає голову людини від тіла, яке “простягає руки, щоб ухопити її”, як футбольний м'яч. Аналогія між футбольним полем і полем військового аеродрому, залитого кров'ю, між “мирним” і “воєнним” у цій сцені досягає абсолюту.

Звичайний сон у кількох сценах роману знаходить еквівалент у важкому снімаренні вояків. Такий перехід пояснює вихідна модель: війна як “убитий сон”. Згідно з Фіндлі, сон набуває на війні іншого виміру: “Що значить засинати в містах під тихий снігопад і де єдиним звуком, який ви чуєте, є собаче гавкотіння у відповідь на шум трамвая? Війна змінює все це. Після Великої Війни за Цивілізацію – сон усюди став іншим...” Для Роберта Росса “сон як протилежність втраті свідомості” стає неможливим.

Л.Йорк віднаходить у романі два типи образів пташок: “пташки-жертви” і “пташки співу” [8, 52]. Стрес Роберта від вигляду тисяч пташиних тушок, що гниють на полі бою, збалансовано його “відкриттям” живих пташок. Ці образи також репрезентують амбівалентну природу людини на війні.

Породжена війною трансформація пташиного співу-життя в жертву, сну в несвідомість, спортивної гри у смерть свідчить про тісне поєднання мирного і воєнного часу. Та ця взаємопроникність пов'язана також із іще одним інтертекстуальним мотивом у літературі про події Першої світової – конфліктом між пасторальним світом до 1914 року і подальшими жахами.

Герої твору і найперше Роберт Росс ідентифікують себе із жертвами. Саме це змушує Роберта припинити дике полювання на коней, улаштоване під час війни: він дає тваринам змогу втекти. Гірка іронічна інверсія полягає тут у тому, що коні – традиційно союзники людини під час полювання – самі перетворюються на зацькованих звірів. Наступною мішенню, отже, стає сама людина. Маючи досвід убивства поранених коней на кораблі, Росс розуміє, що командир батареї, який брав участь у полюванні, “мусив убивати сотні разів чи більше – людей, пацюків і коней – ніж було вбито в усіх війнах”. Війна, на його думку, – це безумне полювання, де немає ні сезонності, ні жодної ознаки бутафорії. Самоідентифікація Роберта з кіньми висловлена через займенник “ми” в останній відчайдушній спробі покласти край перетворенню союзника на жертву. Робертове “ми” стосується однаковою мірою і структури “людина+людина”: вояки також стали жертвами, й у цьому смерть людей адекватна загибелі коней. Така лінгвістична казуїстика має ширше значення, що репрезентує основний текст Першої світової війни. У ній прочитується конфлікт між індивідуальним і колективним досвідом. А отже, з цього погляду аналізований твір “містить у собі етос Великої Війни, поєднання загального і окремого у *raison d'être* роману – навіть у його назві” [8, 59].

У романі “Знамениті останні слова” (*Famous Last Words*, 1981) дихотомія “людина-війна”, “людина-життя”, “людина-смерть” також розкриває антивоєнну тему. Твір до певної міри продовжує концепцію попереднього в іншій просторово-часовій і духовній площині. Тут автор досліджує природу суспільних розшарувань і об'єднань, спираючись на історичні факти.

Канадська критика вважає, що “Війни” і “Знамениті останні слова” становлять вершину письменницької кар’єри Т.Фіндлі. Пізніший твір присвячено подіям Другої світової війни й передвоєнному часові, побаченим очима головного героя – письменника Х’ю Моберлі. Це ім’я запозичене автором із вірша Езри Паунда. Отже, герой Е.Паунда стає головним персонажем роману Т.Фіндлі і спілкується в ньому з Езрою Паундом – також персонажем твору. Тут, як у жодному іншому творі Фіндлі, відчутно Фіндлі-актора, котрий вільно оперує такими драматургічними засобами, як закодований діалог, символічне місце дії тощо. Відійшовши від властивого першому романові незрівнянного за емоційною напругою зображення війни, письменник концентрує увагу на її причинах, вирізняючи не тільки і не стільки політичний бік подій, скільки глибоко психологічний. Цього разу в центрі уваги Т.Фіндлі – представники вищих аристократичних кіл Європи, стосунки між якими переплелися в ланцюгові корумпованої скандальної боротьби за переділ влади. Герцог і герцогиня Віндзорські, вислані у вигнання, фон Ріббентроп, Гітлер, Чарльз Ліндсберг, британський дипломат сер Генрі Оукс та багато інших – усі вони до певної міри гротескні дійові особи в зовні вишуканій, суворо регламентованій схемі ієрархії, спрямованій на досягнення влади над світом.

Кількість персонажів і заплутаність інтриги, складність подій і суттєвий за тяглістю романний час надають підстави говорити про епічність твору. “Знамениті останні слова” – почасти історичний роман, почасти біографічний, містить він у собі й елементи детективу, трилера, роману жахів. Драматичний за атмосферою твір Фіндлі подеколи сповнений безпосередньо веселого, часом гіркою гумору. Проте розпочинається він із події справді трагічної, яка являє собою короткий вступ, визначаючи на відведених їй двох сторінках головну психоемоційну життєву установку Х’ю Моберлі. У дванадцятирічному віці він стає свідком самогубства батька. Втративши, вочевидь, глузд, батько піднімається на дах будинку й летить стрімголов вниз. У кишені його піджака хлопчина згодом знаходить срібний олівець, який зберігає до кінця життя.

У наступному розділі вже йдеться про події 1945 року, якими й завершується романний час. Та послідовність викладу не лінійна – змальовані події відбуваються і 1936-го, і 1942-го, й у двадцять роки. Хронологічна послідовність завадила б письменникові так повно і яскраво, повертаючись чи забігаючи наперед, зобразити персонажів і ситуації, в які вони потрапляють.

Твір побудовано як текст Х’ю Моберлі: класичний засіб роману в романі визначальний у композиції. У “Війнах” також застосовано цей засіб, і виклад ведеться від імені чи то Т.Фіндлі, чи то персонажа, що складає біографію Роберта Росса. Наратив, що належить авторові, зводиться до розповіді про долю Х’ю Моберлі. Молодий, проте доволі відомий літератор приїздить з американського континенту до Європи й потрапляє у вир передвоєнних політичних подій. Війна застає його в Італії. Рятуючи свій рукопис, присвячений оцінці тогочасних подій і осіб, Моберлі рушає до Австрії, де опиняється в елітному готелі. Він боїться помсти тих, проти кого виступив на боці антифашистської організації. Ця вигадана Фіндлі група нібито об’єднувала інтелектуалів різних країн Європи. Участь у ній Моберлі надає романові рис “шпигунського”. Моберлі зачинається в кімнаті і... Далі про його долю розповідають уже офіцери англійської армії Квін і Фрейберг, що опиняються в готелі наприкінці війни. Вони знаходять жажливо понівечене тіло письменника, насипають на нього снігу, щоби зберегти до часу поховання. Та головною їхньою знахідкою стануть стіни кількох кімнат, уцент списані тим самим срібним олівцем Моберлі. На стінах – текст його

передсмертного роману. Читаючи цей твір, Квін із жахом відкриває для себе потаємні боки того, що насправді діялося в сучасному світі і про що не знали прості вояки.

Зміст цього “настінного” тексту Моберлі і становить, власне, основний дискурс “Знаменитих останніх слів”. У наративі героя письменник Т.Фіндлі відступає, надаючи право вигаданому ним же колезі по перу максимально висловитися. До безпосередньої розповіді Фіндлі належать сюжет, що стосується згаданого епізоду з дитинства Х'ю, його приїзду до охопленої війною Європи, утечі до готелю, написання роману на стінах його кімнат, убивства Моберлі, історії двох англійських офіцерів. Твір загиблого охоплює найзначнішу частину дискурсу й пов'язаний із подіями 20-40-х років в Англії, Німеччині, Італії, Іспанії, долею кількох високоповажних аристократичних родин, до кола яких був близький герой, із діяльністю антифашистів, що їхню позицію дехто з цих родин підтримував. Роман Моберлі, максимально об'єктивно змальовуючи сувору реальність війни, водночас залишається іронічним. “Усе, що я написав – правда, – так починається твір. – Крім брехні”.

Один із персонажів називає Моберлі “пілігримом, що шукає віри”. Віднайдення життєвої позиції справді стає головною метою Х'ю.

Під час авіанальоту герой переховується в печері, що слугує бомбосховищем. На стіні його погляд вихоплює відбиток людської руки, залишений сотні тисяч років тому. На мить Моберлі перевтілюється у власника долоні: “Це знак, що я був тут. Усе, що я можу сказати вам про мою особу й мій час, і світ, у якому я жив – у цьому знакові. Я бачив цих тварин, цю траву. Я бачив ці зорі. Ми воювали. А потім прийшла крига. Тепер зорі зникли, трава зникла, пішли звірі – лише замерзлий вхід до цієї печери. За дні чи години ми помремо. Нам не вистачає повітря. Світильники згасають. Я залишаю вам мою руку, як підпис під образами, котрі я знав. Дивіться, мої пальці вказують на моє ім'я”. Історія людства повторюється. Образ первісної людини через її долоню, через її долю стає алегорією життєвого циклу, квесту Моберлі, що тисячі років потому, у середині ХХ століття, знову опинився в замороженій жахом війни і смерті печері, а свій заповіт нащадкам так само викарбував на стінах.

Смерть – свідчення антиініціації героя, його життєвої невдачі. Його квест не має успішного завершення. Усвідомлюючи водночас власну слабкість і страх, він міркує: “Якщо ми достатньо сміливі, щоб покласти слова на папір, ми повинні бути достатньо сміливими, коли вони повернуться проти нас”. Квест персонажа доходить кінця саме тоді, коли він завершує свій роман і гине від руки найманого ним же самим убивці Гері Рейнхардта: жити з тягарем невирішеного для себе, у повній самотності після смерті друзів і зради тих, кого він друзями вважав, Х'ю не може.

Моберлі, що так і не пристав до жодного з тодішніх політичних угруповань, стає об'єктивним літописцем подій. Та будь-який літопис не позбавлений атмосфери авторства, то більше сповнений емоційності роман-літопис. Самий факт залишеного людям наративу-сповіді змушує переосмислити образ головного героя. “Війна, – пише він, – почнеться й закінчиться і її дати візьмуть у лапки у книжках з історії. Війна – це лише гамір – сморід смерті – вигляд руїн – і причина плачу. Після плачу – вихваляння. Над руїнами: вівтарі. Після смороду смерті: свіжість квітів. Після гамору: слабе відлуння... І постаті, викарбувані в камені. Війна є просто місцем, де ми були у вигнанні від наших найкращих мрій”.

Суміш жанрів, заплутаний дискурс роману Фіндлі подібні до заплутаності згаданого у творі Моберлі “юдейського коду”. Святість і тероризм поєднуються, коли бомбардувальники скидають свій вантаж на святково вбраних людей під час урочистого прийняття в маєтку герцогів Віндзорських, і наруга над реальністю стає очевидною в графіті, “намальованому” літаком на небі: “Mene mene tekel upharsin...” (пораховане, пораховане, поважене та поділене). У такий спосіб висловлено класичну аналогію до біблійної притчі: “Цар Валтасар, – ідеться у Книзі Пророка Даниїла, – справив велике прийняття для тисячі своїх вельмож, і на очах тієї тисячі пив вино... Аж ось тієї хвилини вийшли пальці людської руки і писали навпроти свічника на вапні стіни царського палацу і цар бачив зарис руки, що писала...” Що було написано, витлумачив Валтасарові пророк Даниїл: “Ось розв’язка цієї речі: “Мене” – порахував Бог царство твоє, і покінчив його. “Текел” – ти зважений на вазі, і знайдений легеньким. “Перес” – поділене царство твоє і віддане мідянам та персам” (Дан., 5: 1-28).

У змалюванні образу Ріббентропа нейтральність Моберлі зникає і яскраво проступає антифашистська заангажованість письменника. Ріббентроп зустрічається з Гітлером, який шаленіє від гніву. “Обоє дивилися одне одному у вічі, – коментує розповідач. – Це мав бути найдивніший момент в історії війни. А можливо, й усієї історії. Адже там паніка вп’ялася очима в персоніфіковане безумство – і сміялася”. Змалювання безумства Гессе, який у божевільні ловить мишей, робить спробу самогубства і страждає на амнезію, – також яскравий штрих до цілком визначеної позиції Х’ю. Канадський дослідник Р. Креймер називає твір Т. Фіндлі “пародійною біографією”. На його думку, письменник показує кризу цивілізаційних цінностей, удається до сатири в зображенні певних персонажів вустами й очима Моберлі, змальовуючи їхню зневагу до цивілізованості й культури як явище нелюдське [4, 36]. Трагізм, котрий проймає дискурс у цілому, підсилено саме такими епізодами. Зокрема, “напруга в кімнаті стала настільки сильною, що один із собак вибіг, а інший задер лапу на столик Луї П’ятнадцятого (на щастя, копію)”. Столик – з одного боку, символ цивілізованості, що протилежна самому поняттю війни, з другого – її “копія”, ерзац. Карлик Маленький Нейл, який приносить герцогові Віндзорському звістку про можливе бомбардування, проте його не хочуть дослухатися, – особистість карикатурна, потворна на протигагу естетичній вишуканості балу, й уособлює гротескне страхіття війни. А отже, не випадково й Моберлі називає себе “втраченим”, як і все його покоління. “Утрачені”, як розуміє це герой, – не ті, “що збилися зі шляху” (astray), а “загублені” (perdu), “зруйновані” (destroyed).

Наприкінці відведеного йому життя, пишучи на стінах текст незвичного роману, Х’ю пригадує Езру Паунда: “Він мав одне безумне око: ліве. Часом я думав, що він бачить світ тільки ним, ніби друге око було сліпим. Та тепер, пишучи тут, я бачу світ за вікнами таким, яким його завжди бачив Езра: світ хаосу, вогню і шаленства. Я ніколи не чув від нього жодного зауваження щодо краси світу – об’єкт мрій наших поетів: лише щодо світу людей, чия краса була втрачена або минула”.

Докори сумління карають Моберлі: “Я не врятував нікого. Я не писав. Я не думав. Я не читав. Я не контактував навіть із самим собою. Я непотріб. Ніщо. І від 1941 року, коли моя країна офіційно вступила у війну, я навіть не знав, до якого табору належу. Я був особою, знівеченою пияцтвом, для котрої світ – не що інше, як місце, де прокидаєшся нещасливим... Я прагну смерті, –

каже герой Рейнхардтові. – Усе. Я зробив це. Моє падіння скінчилося”. Тема бажання смерті через двадцять років виникне у творчості Т.Фіндлі як концепт алегоричного, гротескового постмодерністського роману “Пілігрим”.

Інтертекстуальність у романі пов’язана з музикою. Моберлі завершує свій твір на стінах кімнат “Гранд Елізіуму”. Відкорковує пляшку віскі. Ставить платівку. Шуберт, “якого грають досконалі пальці Альфреда Кото, робить своїм досконалим ритмом і досконалим ударом останні слова Шуберта – фінал. Ще потрібно підсумувати. Так. Одне лишилося сказати Моберлі. “Подумайте про море..., почав він писати і писав, доки не скінчилася музика...”

І лише тоді чуються кроки Гері Рейнхардта.

Свідома нелінійність викладу подій у романі зумовлена не лише прагненням автора поглибити психологічну напругу. Т.Фіндлі аналізує, контролює, “веде” свого героя, навмисне заплутуючи параболічну структуру дискурсу й параметри художніх образів. Саме канадський прозаїк як першотворець роману надає Х’ю змогу нібито самому виплутатися із психологічної безвиході, крок за кроком аналізуючи написане ним. І в цьому митцеві допомагають уже його власні, не вигадані героєм, персонажі: лейтенант Квін і капітан Фрейберг. Авторський погляд на Моберлі і його твір формулюється в їхніх діалогах-суперечках. З одного боку, Квін, читаючи роман, виконує наказ старшого за званням Фрейберга, з другого – висловлює і свої враження. І тут вербальна передача інформації в дискурсі роману поєднана з варіантом малярства. За особливості розташування рядків на стінах Квін називає Моберлі художником, стверджуючи, що той ненавидів фашизм, у чому Фрейберг, маючи інші відомості, сумнівається: “Артист. Чим більша брехня, тим більше ми повинні в неї вірити. Чи не один із них це сказав? А ще: двічі сказана брехня стає правдою”. Гротесковість роману-сповіді Моберлі Р.Креймер убачає в його подібності до туалетних графіті [4, 119]. У такий спосіб герой нібито показує, що жорстока буденність війни заземлює будь-яку естетику: чи то срібло олівця, чи то аристократичну вишуканість “Гранд Елізіуму”.

У суперечці Фрейберга-Квіна Т.Фіндлі майстерно, не нав’язуючи власної позиції, та водночас безкомпромісно її стверджуючи, на прикладі Моберлі відкриває в людській особистості дихотомію зовнішнього і внутрішнього, відкритого і прихованого в душі. І якщо Фрейберг бачить зовнішнє, то Квін усвідомлює глибини складної особистості Моберлі. Він пам’ятає, що той вирізняв у міфології подвійне значення. Саме тому в тимчасовому “похованні” тіла Моберлі, що вже починає розкладатися під кучугурою гірського снігу, він убачає гротеск.

“Література, – наводить Т.Фіндлі у книжці “Всередині пам’яті” слова Салмана Рушді, – створена на межі між особистістю і світом”. Аналізований роман – “не просто історія про чоловіків і жінок, це історія про чоловіків, жінок і богів, яким вони підкоряються, про долі, що правлять їхніми життями, і про факт, що історія твориться через уведення символічних жестів – і найліпше проявляється через утілення в іконах. Отже, те, що я мав зробити, – це переповісти наратив, який являє собою історію, в іншому ключі – який є міфологією” [3, 192].

Моберлі захоплений тим, що називає “міфологією сьогодення”. Та, за словами Т. Фіндлі-критика, “ікони” Моберлі, врешті-решт, – просто реальні люди, не боги, якими він хоче їх собі уявити... Міф – не брехня, як така, а лише правда, взута в більші черевики. Його жести ширші. Його голос розраховано на покриття більшої відстані. Його обличчя зроблено з прихованих, уявних тіней, контурів і кольорів. Це найоптимальніший театр людських інтриг. Іноді

додаються боги, адже це єдина сцена, на якій людські істоти можуть з ними гармонувати” [3, 192].

Позаісторична позиція Моберлі – інтерпретатора подій – дещо схематизує його, відсторонюючи від нарративу. Роман “постмодерністський не лише тому, що стирає чіткі характеристики на багатьох рівнях, а й тому, що свідомо ставить особистість у межі контексту, який складається із псевдореальності і псевдосуб’єктності” [4, 169].

Фрейберг віддає наказ знищити текст роману Моберлі, зафарбувавши стіни. Квін дочитує останні його слова, що лишилися: “Уявіть собі море. Уявіть щось потаємне, що піднімається на поверхню в літній день – з’являється і зникає до того, як його можуть ідентифікувати. Люди на березі зручно сидять під своїми парасольками. Половина спить. З другої половини, можливо, двоє чи троє бачили це щось. Їм байдуже. Врешті, можна й помилитися. Наприкінці дня тінь – хоч би що це було – ледь пригадується... Ніхто нічого не може сказати про її розміри. Нарешті, побачене відкидається, стає чимось ледь помітним: жажливим і нереальним... Тинь, яка повільно переходить у сон. Прокидаючись, усе, що ми пам’ятаємо, – це страхітлива присутність, тоді як тинь лежить сонна в сутінковому шепотінні по той бік здорового глузду: я тут, я чекаю...”

...Епілог написано. Моберлі вже в передчутті смерті, і тому метафоричність доходить вимірів страшного гротеску, міфологізується. Про фінал його життя вже знає читач. Знає Т.Фіндлі. І саме тому змушує свого персонажа Квіна зробити після останніх слів прочитаного тексту маленький, але досить символічний підпис: “Травень 1945”. Час, який або назавжди знищить тинь, або почне свій відлік для її нового, не менш потворного, втілення...

Отже, антивоєнна тема останніми десятиліттями не випадково стала популярною в канадській прозі; дещо інший психологічний ракурс висвітлює проблему в не менш буремний час, який вимагає нового погляду на, здавалося б, давно поціновані, добре відомі традиційні речі. Її тлумачення окреслює новий підхід до особливостей форми й дискурсу. Міфологізація й параболічність уплелися у традиційно реалістичний, часом натуралістичний нарратив.

Війна для Т.Фіндлі перетворюється на інтертекст, тісно пов’язаний із долями персонажів. Ці події для Канади віддалені у просторі, вони стирають звичний часовий вимір, надаючи художнім образам параболічних міфологічних властивостей. Адже й лейтенант Росс, і Х’ю Моберлі кожний по-своєму проходять складний шлях духовної ініціації у спробі перебороти пекельну силу, що руйнує їхнє єство. Не всі виходять із випробування лицарями-переможцями: адже міф у їхніх життях тісно переплетено із жорстокою реальністю. Саме тому слова героя “завтра – пізніше – колись” так влучно характеризують хронотоп ініціаційного кола, що водночас припускає не тільки жертвність, а й позачасову й позапросторову валідність людського життя, дієвою ланкою якої лишається надія.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Atwood M.* Timothy Findley: “The Wars” // *Second Words: Selected Critical Prose.* – 1982. – Boston, 1984.
2. *Brodine V. W.* The Novelist as Historian // *The History Teacher.* – 1988. – Febr. – № 21.
3. *Findley T.* Inside Memory. Pages from a Writer’s Notebook. – Toronto, 1990.
4. *Kramer R.* Scatology and Civility in the English-Canadian Novel. – Toronto, 1997.
5. *Lee Gauch P.* Why Writers Write on War? // *The ALAN Review.* – Fall 1993. – № 1.
6. *McFarland D.* The Literature of World War One for Young Adults. <http://www.geocities.com/Athens/2181/Ra.htm?20084>
7. *Tompson E.* Canadian Fiction of the Great War // *Canadian Literature.* – 1981. – № 91
8. *York L.M.* Front Lines. The Fiction of Timothy Findley. – Toronto, 1991.