

УДК 811.111□1

АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ КАРТИНА ВОЙНЫ (на материале англоязычной военной поэзии)

С. П. Тиунова, Н. В. Рабкина

Традиционно концепт связывается в основном со зрительным восприятием. Эта особенность отмечена еще в определении С. А. Аскольдова: концепт – наглядно-образное представление символического характера, сохраняющее определенное структурное сходство с объектом отображения (Аскольдов, 1997: 26). Но, в силу того, что в концептуальную структуру может поступать и слуховая, и моторная информация, которую невозможно представить в виде картинки, многие концепты организованы более сложным образом.

1. Цвет. Цвет играет большую роль в категоризации мира. Традиция упорядочивания объектов и событий в их символической окраске восходит к глубоко архаическому мышлению (Тернер, 1979). Согласно теории А. Вежбицкой, цветовые концепты связаны с определенными универсальными элементами человеческого опыта. Цветовое восприятие возникает тогда, когда мы связываем наши зрительные категории с определенными, доступными человеку, универсальными образцами или моделями, такими, как огонь, солнце, растительный мир, небо, земля, день и ночь. Таким образом, чтобы говорить о цвете, мы должны спроектировать свое восприятие на то, что нас окружает (Вежбицкая, 1996). Цветообозначения довольно часто становятся символами. Цветовой символизм, объединяя объекты, имеющие для субъекта сходный эмоциональный тон, помогает выделить закономерности, позволяющие ориентироваться в мире (Петренко, 2005: 177). Цветовой символизм может быть связан с ассоциативной памятью, как это видно из современной антивоенной поэзии Интернет, где лирический герой высказывает предпочтение жить в черно-белом мире, так как красный вызывает у него ассоциации с кровью, голубой – с гангреной и т. д.: *I wish I had been born into a colorless world, / of no difference. / No blood. / No bluebabies. / No gangrene. / For no more bruises, / I would give up summer grapes, / milk with blackberries, / and, along the fence, my purple irises* (B. Roberts, *Black and White Films Are Better*).

Исследование цветового символа в контексте англоязычной военной лирики помогает установить ее континуальность. Символ связывает эпохи, вписывает произведение в культурную диахронию, проливает свет на преемственность традиций. При этом символическое употребление цветообозначения не всегда только приносится в текст из культуры (Маслова, 2001: 105-107). Оно может объясняться эмоциональным состоянием автора. Так, исследования взаимосвязи цветовых предпочтений (тест Люшера) и эмоционального состояния человека, вызванного суггестивной техникой психосинтеза, показали, что различным эмоциональным состояниям соответствует различный характер цветовых предпочтений (Петренко, 2005: 179-187). Символическое

употребление слова может быть сформировано уже в каком-то отдельно взятом конкретном тексте, в текстах одного автора или в текстах разных авторов, но объединенных общей тематикой. Символика цвета, как и военный жаргон, может служить фактором, объединяющим определенные группы людей: например, те отрицательные коннотации, которые вкладывал в цветообозначение «green» поэт Вьетнамской войны, в полной мере раскрываются только перед тем читателем, который бывал в джунглях. Символика цвета также может быть индивидуальной, то есть иметь значение только для одного человека. Так, черные и красные чернила имеют особенное значение для служащего госпиталя, который на протяжении всей войны вел счет погибшим. Через поэзию он стремится объяснить свои специфические ассоциации провиденциальному собеседнику: *Drawing red lines on a chart / With a diligent ruler and pen, / Keeping a record of men, / Numbers and names in black ink - / Numbers and names that were men* (The Chart, W.W.Gibson).

Серый, белый и черный относятся к так называемым **ахроматическим цветам** (от греч. бесцветный): они не имеют цветового тона как такового и различаются друг от друга только по яркости. Эти цвета связаны с сумеречным зрением.

Серый. Согласно исследованиям Г. Клара (Клар, 1975), серый цвет символизирует барьер, отгораживающий от раздражителей внешнего мира и стрессовых ситуаций, это цвет защиты от проникновения во внутренний мир. В лирике 1МВ серый цвет обретает новое символическое наполнение, что связано со спецификой боевых действий на грязевых полях в этот период (см. выше).

- Серый цвет здесь концептуализируется как отсутствие «живой жизни». Это цвет подземного мира (*Death's grey land*), вырвавшегося на поверхность, то есть маркер ситуации разрушения концептуальной вертикали.

- Серый – маркер смерти, он отделяет живую плоть от неживой: *The well known rosy colours of his face / Were almost lost in grey* (The Dead Fox Hunter, R. Graves).

- Это цвет надвигающегося **шторма**, в который война окрашивает небо: *Where the clouds went gray with the gloom of war, / You marched upon a foreign land* (M. Winkler, *The Soldier*).

- Универсум, окрашенный в серые тона, равнодушен к страданиям человека (*disastrous silence of grey earth and sky; blank sky*): земля пуста и безжизненна («лунный пейзаж» грязевых полей - *grey, cratered like the moon*).

Белый. В плане прототипа **белый цвет** может воплощать две очень разные точки референции: временную (день) и пространственную (снежный пейзаж) (Вежбицкая, 1996: 251). В концептуальном

пространстве войны этот цвет сопутствует смерти в составе ее традиционного символа – костей (*white bones, whitened bones*).

- Здесь затронута и тема забвения, типичная не только для военной лирики исследуемого периода, но и для всей англосаксонской поэзии (Матюшина 2000): сады превращаются в кладбища безымянных костей (*bone-yards*).

Черный цвет имеет в качестве прототипа «кромешно-черную» ночь (Вежбицкая, 1996:251). По исследованиям Г.Клара, он выражает «идею ничто, ничто как абсолютный отказ, как смерть или как «нет» в боевом протесте» (Клар, 1975:29).

- Черный цвет в пространстве войны (*black, to blacken, blackened, blackness, black-clad, black rain, etc.*) поглощает мир, переводит его в пространство не-бытия. Темнота в военных текстах омерзительна, всепоглощающа и глубока (*hideous, swallowing dark*).

- Черный – цвет смерти. Человек, погибший в погруженном в черноту пространстве войны, поглощается этой чернотой: мертвое тело лишь немного чернее общей черноты пейзажа (*So we groped our way in darkness / to a body lying there, / Just a blacker lump of blackness, / With a red blotch on his hair (His Mate, G. A. Studdert Kennedy)*).

- В лирике Иракской войны этот цвет приобретает новое символическое наполнение: он связан с неофициальной причиной войны в Ираке – нефтью (*black riches, black gold*).

Вообще, оппозиция черный – белый разрушается в пространстве хаоса войны: воздух здесь чернеет от белого снега (*Sudden successive flights of bullets streak the silence. / Less deathly than the air that shudders black with snow, / With sidelong flowing flakes that flock, pause, and renew (W. Owen, Exposure)*).

Восприятие **хроматических цветов** возможно при помощи системы дневного зрения.

Красный в военной поэзии – цвет самой войны: *All nations striving strong to make red war yet redder*. Неудивительно, ведь еще на мифологическом уровне красный – цвет бога войны Марса и посвященной ему планеты.

Красный цвет сам по себе неоднозначен: он кажется особо привлекательным, хотя иногда вселяет тревогу, это цвет как многих съедобных плодов, так и крови (Эйбл-Эйбесфельдт, 1995: 51). Красный цвет во многих культурах обозначает эротизм и сексуальную агрессию, а этот аспект на мифологическом уровне всегда был связан с войной (Кельтская мифология, 2003: 53-70). Г. Клар отмечает, что игнорирование красного цвета отражает физическое или психологическое истощение. Так, военнопленные, годами вынужденные жить в угрожающих условиях, особенно часто отвергали его при прохождении теста Люшера (Клар, 1975:15). В англоязычной культуре, в отличие от русской, красный цвет редко связан с положительными ассоциациями, и слово «red», как правило, используется с негативной оценкой (Привалова, 2005:185).

Прототипом красного цвета в природе может выступать как кровь, так и огонь. Ближайшим экви-

валентом английского «red» во многих языках служит слово, этимологически восходящее к названию крови. Англ. «red», вероятно, связано с лат. «ardere» – гореть (Вежбицкая, 1996:264).

Цвет крови и огня, красный всегда, явно или потенциально присутствовал в военных текстах.

- **Огонь** пожаров окрашивает небо (*red glare, sky tinged with scarlet*), но отблески взрывов только усиливают темноту (*glare makes the night even darker*).

- Красный связан с яростью (*red mist of anger*) и ослеплением (*blinded with a mist of blood*) и, следовательно, ориентирован на архетип **темноты**. (Ср.: «he saw red» - «у него в глазах потемнело»: *to see red* – прийти в ярость, потерять самообладание). Кровавый туман, как и вспышка (см. выше), знаменует переход во мрак не-бытия (*through crimson gloom to darkness*).

Связь красного цвета с кровью особенно актуальна для военной лирики.

- Цвет крови окрашивает пространство войны в красный цвет: **кровь** придает свой цвет земле и воде (*rivers of blood, red earth*), и виноват в этом сам человек: сначала кровь появляется на наших руках, а уже потом проливается на землю (*the blood is on our hands and will be spilled on our land*). В поэтическом универсуме войны, расположенном в пространстве хаоса, происходит диффузия цветов – даже фиалки алы от крови: *Violets from Plug Street Wood, / Sweet, I send you oversea. / (It is strange they should be blue, / Blue, when his soaked blood was red, / For the grew around his head; / It is strange they should be blue.) (Villanelle, R. A. Leighton)*.

- Э. Фромм приравнивает понятие «кровь» к понятию «жизнь», «жизненная сила» (Фромм, 1999). Потеря цвета, который придает человеку кровь, означает **смерть** (*He lost his colour very far from here, / poured it down shell-holes till the veins ran dry*). Кровь (цвет, жизнь) уходит под землю через воронки взрывов. Земля в контексте военной лирики предстает в образе некоего обезумевшего бога с картин Гойи, пожирающего своих детей (*Maniac Earth!*).

Солдат, павший на чужбине, становится землей – куском родной земли на далеком поле: *If I should die, think only this of me: / That there's some corner of a foreign field / That is forever England. There shall be / In that rich earth a richer dust concealed: / A dust whom England bore, shaped, made aware... (R. Brooke, The Soldier)*.

Красный цвет крови может символизировать круговорот жизни и вечное **возрождение**. Земля, из которой сотворен человек (*homo ab humo*) и в которую он возвращается, снова дает ему жизнь: кровь погибших поднимается на средний уровень концептуальной вертикали по корням маков, растущих на полях сражений (*poppies whose roots are in men's veins – Break of Day in the Trenches, Isaac Rosenberg*).

Кровь часто концептуализируется как вино (*The red sweet wine of youth*), в связи с чем битва рассматривается сквозь призму метафоры пира, что

восходит к традиционной символике эпического творчества разных народов (Сазонова, 1986:55). (Ср. «Слово о Полку Игореве»: ...*ту кроваваго вина не доста, ту пирь докончаша храбрые Русичи: свата попоиша, а сами полегоша за землю Русскую*).

Сходный мотив обрабатывается в стихотворении «Champagne» (A. Seeger), где кровь, пролитая на винограднике, превратившемся в поле битвы, возвращается на землю в шампанском. Кровь здесь предстает не просто как синоним жизни (*I shall not pass from Earth entirely*), но как метафораместилища души – лирический герой выражает надежду на то, что однажды какая-то часть его самого сверкающим пузырьком на дне бокала снова станет частью живой «живой жизни» (*In beaming cups some spark of me shall still / Brim toward the lips that once I held so dear*). Разнонаправленный образ земли (земля, дающая жизнь и отбирающая ее), на который мы вышли через анализ цветообозначения, связан с двойственным характером роли матери-земли в мифологической и религиозной литературе.

Вообще, **смешение земли и крови** имеет ключевое значение для всей военной лирики в ее диахроническом аспекте. С того мгновения, когда кровь Авеля пролилась на землю, на земле началась непрерывная череда войн. **Отождествление вина с кровью** также связано с этим ветхозаветным преданием. Так, христианский мистик 12 века Хильдегарда Бингенская писала о вине как о напитке сакральном и возвышающем: «Теперь земля, поврежденная до этого кровью Авеля, породила новый сок вина, и мудрость начала свою деятельность сначала» (цит. по: Словарь символов, 2003).

- Красный цвет крови вступает в **конфликт с зеленым** цветом растительности – изрытые взрывами поля, на которых была пролита кровь, еще долго не зазеленеют: *Not yet will those measureless fields be green again / Where only yesterday the wild sweet blood of wonderful youth was shed* (*The Cenotath, Ch. Mew*)

- Алый **мак**, в отличие от травы, символа забвения, трансформировался в символ **вечной памяти**. Этот изначально авторский символ (J. McCrae, *In Flanders Fields*) распространился из области военной лирики на всю западную культуру (Holt, 1999 : 52-64).

- Впрочем, красный, как цвет крови, может быть символом **нежелательной памяти**, неприятных воспоминаний, маркером психологической травмы: *Cover him! Cover him soon! / And with thick-set / Masses of memoried flowers – / Hide that red wet / Thing I must somehow forget* (*I. Gurney, To His Love*).

- С другой стороны, красный может выступать в качестве символа **очерствения души** солдата, видевшего слишком много крови: *Having seen all things red, / Their eyes are rid / Of the hurt of the colour of blood for ever* (*W. Owen, Insensibility*).

Зеленый. Попав в поле военной лирики поляризуются даже те понятия, которые в любом другом контексте не принадлежат к таким бинарным категориям. Так, **зеленый цвет** традиционно считается нейтральным, одинаково удаленным и от красноты

ада, и от синевы неба. На материале германских языков подтверждается, что **зеленый** – значит веселый (Маслова, 2001: 106), но его символическое наполнение может варьироваться от вечного круговорота жизни до inferнальности. Для **зеленого** прототипом из окружающей среды является осязаемый, доступный непосредственному восприятию растительный мир. Эта связь просматривается даже на языковом материале: этимологически слово «green» связано с «grow» (Вежбицкая, 1996:263).

Несмотря на то, что традиционно зеленый цвет ассоциируется с молодостью, весельем, весной – и, следовательно, возрождением, вечным круговоротом жизни, – в военной лирике он приобретает совсем другой смысл. Развитие этого отклонения от традиционной символики происходит в двух направлениях.

- В текстах 1МВ войны зеленый цвет как **цвет растительности** символизирует жизнь, движение вверх, к свету. Этот цвет принадлежит **плану прошлого** (*young green days*), **воспоминаниям** о весне, которые святы для лирического героя (*swear by the green of the Spring*), так как до следующей весны он не надеется дожить: *Two months ago the skies were blue, / The fields were fresh and green, / And green the willow tree stood up, / With the lazy stream between. / Two months ago we sat and watched / The river drifting by - / And now / you're back at your work again / And here in a ditch I lie. (To Sylvia, E. A. Mackintosh)*. Сходным образом окказионально употребляется и **голубой цвет** как цвет мирного неба (*when spring brings back blue days*).

В плане же настоящего растительной зелени нет – мы находим только упоминания жухлой, безжизненной травы (*shreds of dead grass, wasted herbage*),

- С другой стороны, зеленый цвет устремлен в будущее как цвет молодой **травы**, которая в конечном итоге покроеет поле боя (*soft stems of summer grass shall wave again*). Но, с точки зрения лирического героя, это не столько воплощение торжества жизни, сколько манифестация мировой несправедливости, власти рока (*I have a rendezvous with Death / When spring brings back blue days and fair. / It may be he shall take my hand / And lead me into his dark land...* (A. Seeger, *I Have a Rendezvous with Death*).

Трава – один из древнейших литературных символов забвения, который традиционно сопутствует описанию руин еще в ранних поэтических памятниках. Здесь ярко проявляется преемственность символов. Например, строчка из древнеирландского стихотворения о заброшенном очаге Регеда (цит. по: Матюшина, 1999): «*Yr aelnyd hon, neus eudd glesin*» (*Этот очаг, травянистый дерн покрывает его*) очень напоминает строчку из лирики 1МВ: «*Grass growing instead of the footsteps of life*». Подобно темноте и тишине, трава, растущая на развалинах, означает отсутствие людей, заброшенность, отсутствие жизни (*dark and abandoned*). Трава на поле боя, где когда-то ад вырывался из-под земли, как и песок пустыни, поглощающий следы боев, в смысловом поле военной лирики становится символом ничтож-

ности человека на арене мировой истории: *I am the grass; I cover all* ("Grass" C. Sandburg).

Но символ не статичен, он живет и развивается. Попадая в определенное текстовое пространство, традиционный символ может приобретать как новые оттенки, так и совершенно новое наполнение.

- В контексте рассматриваемой лирики зеленый цвет получает и уникальное символическое наполнение: это цвет **смерти** – ядовитого газа иприта, который немцы применили во время Первой мировой под бельгийским городом Ипр. Этот эпизод вошел во всемирную историю войн как первый случай использования химического оружия массового поражения (см. упомянутое выше стихотворение "Dulce et Decorum est", где смерть от газа описывается как погружение в зеленое море). Ср. свидетельство очевидца: "I saw a wall of light yellow cloud rising on the eastern horizon. The Germans were attacking with poison gas." (Eye-Witness Accounts of the Great War, 2007).

- Зеленый – цвет солдатской **униформы**. В этом плане он становится маркером принадлежности к военным силам: *green kids, green legs, green parades, khaki limbs*. В стихотворениях женщин-поэтов начала XX века цвет хаки предстает символом чего-то романтического, он не отделен от образа мужчины-героя: *I like to think of you as brown and tall, / As strong and living as you used to be, / In khaki tunic, Sam Brown belt and all, / And standing there and laughing down at me..* (M. Allen, *The Wind on the Downs*). Но те женщины, которым пришлось носить военную униформу в колониальных войнах второй половины XX века, описывают ее с помощью негативно окрашенных слов, как нечто не сочетаемое с образом женщины: *outsized, barbarian, ungainly, unkempt, baggy, ever wilted greens, filthy GI*.

С другой стороны, *зеленая* униформа еще и символ того, что в экстремальных условиях на первый план выходит не внешний вид, а внутреннее содержание человеческой души. В женской лирике это символ **равенства полов**: *A skinny black boy and a skinny white girl / clothed in green and damp confusion* ("Close Call" Dusty). Соединяясь с образом медсестры, *зеленая* униформа становится символом призвания исцелять и сострадать чужой боли, призвания такого же высокого, как и призвание поэта: *Emily in white, / I in green, / we do our work / endure and abide / tucking away the hurt...* ("Like Emily Dickinson" Dusty).

- Новое наполнение зеленый цвет получает в лирике второй половины XX века: это цвет **леса, джунглей**, Огромная масса *зелени* первобытного леса, которую не охватить ни взглядом, ни разумом – вот, что шокировало американских и европейских солдат. Зеленый цвет становится символом чужого, непонятного мира и постоянного напряженного, сводящего с ума ожидания опасности: *Black on Green, / Black on Green, / the darkest trees, / and on the ground, / and in between; / Men Wait.../ Men Wait.../ Men Wait.../Birds stop.../ No buzz.../ insects watch, / men listen.../ hearts pound behind eyes bulge, / breath stops.../ (Jungle change.../ Freeze – Blend, / Wait...)/ A different*

green - / on – black – on – green.../ Something green – on – black - / on – green, / on – green... Wait.../ Something explodes, / Something slams. / Something screams. ("Ambush – Black on Green" J. M. Hopkins). Показательно, что аналогичное явление имеет место и в русском языке: «зеленка» – леса, в которых прячутся чеченские боевики (например, «бомбить зеленку»).

Обычная темная зелень леса сводится до **черного цвета – темноты**. Зеленый цвет деревьев, заграждающих обзор и превращающих зрячего в слепого, выполняет, так сказать, функцию темноты, боязнь которой заложена у человека на генетическом уровне, так как homo sapiens – животное дневное и не видит в темноте, а следовательно, беззащитен перед тем, что она может скрывать, – перед ночными хищниками. *Темнота* – неизменный спутник хаоса. Мифопоэтические описания мировых катастроф и катаклизмов предполагают не полное изгнание хаоса, а только его оттесненность вовне. Хаос остается в подсознании своего рода библейской «внешней тьмой» и с его остатками на земле связан ужас, порождаемый тьмой, ночью, бесформенностью, отсутствием надежных границ между человеком и царством хаоса (ЭМ, 1998:582).

Зеленый, таким образом, приобретает здесь негативную коннотацию черного цвета, принимает его символическое значение (тьма, смерть, зло) и поляризуется относительно оппозиции КОСМОС / ХАОС.

Для участника войны в условиях тропического леса зеленый становится своего рода стимулом, вызывающим цепь ассоциаций и воспоминаний: *And I roll on, / to sit in a silent forest, / motionless, / rifle across my knees, / pistol on my hip, / and remember things that happened / twenty-five years ago. / Nothing moves but my mind and the wind / through the green, green leaves* ("Hover" J. M. Hopkins).

Много лет после войны, вид, казалось бы, никак не связанного с войной зеленого пастбища возвращает лирического героя к самому шокирующему воспоминанию его военной службы, и перед его мысленным взором снова встает горящая в огне напалма вьетнамская девочка, которую он не может забыть: *...she is burned behind my eyes / and not your good love and not the rain-swept air / and not the jungle green / pasture unfolding before us can deny it.* (D. Brown, *Song of napalm*).

- В поэзии, посвященной войне в Ираке, появляется новый аспект цветового символа «зеленый», и возникает новое противопоставление «зеленый как цвет безопасности» – «красный как цвет опасности» (сигнал опасности, «code red»). Зеленый связывается с понятием «green zone» – относительно безопасного района Багдада, контролируемого вооруженными силами союзников, своего рода островков упорядоченного пространства на территории хаоса. Стихотворение, посвященное жертвам взрыва в кафе на территории «green zone», получило название «Green Zone, Code Red» (M. Hillmer).

2. Звук. Война концептуализируется как громкий звук, из чего мы можем вывести метафору ВОЙНА – ЗВУК: *To-morrow will be loud with war*

(*Soliloquy, F. Ledwidge*). Звук войны – это и звук разбивающихся сердец, и эсхатологический маркер – война высвобождает некое глобальное зло: *I hear the sound of war – and it is a universal sound of hearts and minds breaking, and no matter what the cause it is always the distorted sound of such a great evil loosed upon the earth (Early Morning Baghdad, L. Koenig)*.

Звуковая картина войны состоит из двух крайностей – грохот битвы и тишина: *War! / It is a terrible thing. / It can silence a town like it is a deserted desert. / It can be as loud as a stampede of bison (R. Bhansali, WAR)*.

Первая – **грохот битвы**. Громкие звуки оказывают разрушительное воздействие на нервную систему. Так, немецкий офицер Э. Юнгер (1МВ) в своих воспоминаниях писал, что, разбуженные ночью грохотом массированной артиллерийской атаки, солдаты не могли даже вспомнить свое имя или сосчитать до трех (*Eye-Witness Accounts of the Great War, 2007: 5*). Описание грохота битвы – мотив, не изменившийся за века. В мифологии разных народов богов войны объединяет одинаковая звуковая характеристика: боевой клич – «словно крик десяти тысяч воинов» (Кельтская мифология, 2002:57). Описание грохота битвы – обязательный компонент многих эпических поэм: *mid prasse – with tumult; bærst bordes lærig, and seo byrne sang gryreleoda sum (The Battle of Maldon 284 – 285) – Shield's rim burst, and the byrnie sang a terrible song;*

þær wearð hream ahafen, hremmas wundon, earn æses georn; wæs on eorþan cyrm (The Battle of Maldon 108-107) – Clamor was raised there. Ravens circled, eagles, eager for carrion. There was uproar on earth;

fugelas singað, gylled græghama, gudwudu hlynned, scyld scefte oncwýð (The Battle of Finnesburh, 5-7) – Birds of battle screech, the gray wolf howls, spears rattle, shield answers shaft.

(Ср. «Слово о Полку Игореве»: «С зараниа до вечера, съ вечера до сѣ҃та летяѣтъ стрѣлы каленыя, гримлютъ сабли о шеломы, трещать копиа харалужныя въ полѣ незнаемѣ, среди земли Половецкыи». «Копиа поють!»)

Битва (*moaning fight, the thundering line of battle*), представлена как **хаос звуков**:

- звуки, издаваемые оружием (*coarse roar, rumbling, bumping, rolling thunder, gun thunders, resonant burst of fire, roaring jets, shells go crying, clamour of shells, bullets whistling, bullet sings, deathly clatter of the bullets*);

- грохот рушащихся строений (*the crash of glass, blasted buildings reach their thund'rous fall*);

- человеческие крики (*battle cry, cries of loss, sun-drenched cry, gargoyle shriek, children's screams, moaning, sobbing agonized cries, sounds of overimpending assault, thunder-filled nightmare, humans crying, choked cries*).

Оружие подвергается персонификации: оно может издавать звуки, более типичные для живых существ (сочетаемость с такими глаголами, как *cry, sing, shriek, wail*). Грохот оружия сравнивается с грохотом волн, разбивающихся о рифы, а образ моря восходит к архетипу хаоса: *So I crawled round on*

my belly, / And I listened to the roar / Of the guns that hammered Thiepval, / Like big breakers on the shore (His Mate, G. A. Studdert Kennedy). Звук в концептуальном пространстве войны сам по себе может нести разрушение: *Shriek of bullet that tears the wind like a blade (R. Aldington, In the Trenches); air-raid sirens wail cutting the night into ribbons*. От этого шума рвутся барабанные перепонки и рушатся стены: *There was this terrific battle. / The noise was as much / As the limits of possible noise could take. / There were screams higher groans deeper / Than any ear could hold. / Many eardrums burst and some walls / Collapsed to escape the noise. / Everything struggled on its way / Through this tearing deafness / As through a torrent in a dark cave (T. Hughes, Crow's Account of Battle)*.

Звуки, издаваемые орудиями, описываются как звуки ада: *'Apres la guerre fini', till hell all had come down, / Twelve-inch, six-inch, and eighteen pounders hammering hell's thunders (I. Gurney, Strange Hells)*. From the clamorous thunder you cannot shroud, / of lead and gas it rains, / and with bombshells whistling passed the ear, / the midst of hell remains (V. Smith, Portrait of War). Персонифицированная смерть, вырвавшаяся на второй уровень концептуальной вертикали, также дополняет звуковую картину (in the air death moans and sings; the air is loud with death; death rattles in the throat of soldiers begging for peace and love; whoosh of death): From death that hurtles by / I crouch in a trench day-long (The rainbow, L. Coulson). Смерть одновременно предстает и как освобождение, желанный выход из пространства войны, заполненного хаосом звуков: Then in the lull of midnight, gentle arms / Lifted him slowly down the slopes of Death, / Lest he should hear again the mad alarms / Of battle, dying moans, and painful breath (A Soldier's Grave, F. Ledwidge).

Музыка в универсуме войны обладает космогонической функцией. То есть способна создавать космос из хаоса, упорядочивать мир, вписывать его в уже имеющуюся концептуальную систему. Так, мотив ритмизации как способа космоизации хаоса мы находим в англосаксонском эпосе «Беовульф». Чудовище Грендель испытывает иррациональную ярость по отношению к пирушественному залу: его раздражают не люди, веселящиеся в нем, а играющая в нем арфа и певец, повествующий о создании мира и о том, как Бог отдал его человеку (Magennis, 1996: 88-90). Сакральная функция упорядочивания вселенной, присущая древним ритуальным танцам, потенциально присутствует в военных маршах. Это можно наглядно продемонстрировать на примере стихотворения Р. Киплинга «Boots», где он сознательно имитирует ритм марша: «*I – have – marched – six – weeks in 'ell an' certify / is – not – fire – devils, dark or anything, / But boots – boots – boots – boots – movin' up and down again, / and there is no discharge in the war!*» Космогоническая роль музыки просматривается на примере символа банджо. Этот музыкальный инструмент, чье происхождение Киплинг связывает с древнегреческой лирой, выступает связующим звеном солдата-колонииста и Империи, Города: «*I am Memory and Torment, I am Town*»

(*The Song of the Banjo*). При этом, если ритм марша призван передать неотвратимость судьбы, объединяющей людей против их воли на пути к смерти, то свободная импровизация банджо удерживает от распада весь мир Империи: «*So I draw the world together link by link: / Yea, from Delos up to Limerick and back!*» (*The Song of the Banjo*). Музыка с ее организующей функцией в универсуме войны также метафоризируется как живое существо – ее можно убить: «... *the sounds of oud / and doumbek and / ci-tharra murdered / shattered in our bombast* (M. Withers, *Losing Babylon*). Хаос звуков войны представляет собой некую адскую мелодию, чья функция уже не космизация пространства, а его разрушение (*hell's melody, deafening rhapsody*). Эта мелодия разрушения – единственный погребальный звон, которого удостоились безымянные солдаты: *What passing bells for these who die as cattle? / Only the monstrous anger of the guns. / Only the stuttering rifles' rattle / Can patter out their hasty orisons.* (W. Owen, *Anthem for Doomed Youth*). Единственные песни в пространстве войны – это песни сирен, предупреждающих о воздушных налетах: *We went mad for money and power / and the only songs that move us now / are air raid sirens in the desert* (S. A. Joyce, *Summer of Fire*).

Звук здесь также связан с памятью. И через много лет, когда все участники войны будут мертвы, земля на поле битвы будет отдаваться эхом: *Earth will echo still, when foot lies numb an voice mute* (C. H. Sorley, *All the Hills and Vales Along*). Определенный звук, даже не громкий, может стать сигналом, вызывающим в памяти неприятные ассоциации. К примеру, звук падающего в грязь мертвого тела навсегда остается в памяти солдата: *Though we turned him gently over, / Yet I still can hear the thud, / As the body fell face forward, / And then settled in the mud* (*His Mate*, G. A. Studdert Kennedy).

Другая противоположность – **тишина**: *ghostly silence* (*world beyond sound, dead silence*). Эта тишина страшнее грохота взрыва, так как следует после него и, следовательно, это тишина мертвая, тишина между спуском курка и последующим взрывом (*a bright line of silence*). Ср. воспоминания свидетелей взрыва ядерной бомбы в Хиросиме: «...над городом и его уцелевшими жителями воцарилась тишина. Люди страдали и умирали, не произнося ни слова, не издавая ни звука. Процессии раненых также были безмолвны» (Цит. по: Адамович, 1986:538). Тишина в военной поэзии имеет то же символическое наполнение, что и темнота. «Темнота скрывает вид, тишина скрывает звук, и то, и другое возвращает к состоянию до-творения, то есть к хаосу. И то, и другое содержит в себе опасность перехода в иной мир и в модели мира соответствует оппозиции жизнь / смерть. Пока мир вокруг виден и слышен – человек жив» (Цивьян, 2006: 249). В этом смысле к тишине и темноте примыкает неподвижность – ср. описание трагедии 11 сентября: *New York was quiet, / the air was still, surreal air, / no one was in the street, / not a car, taxi or bus was moving / plume of smoke, / the blanket of ash was like snow* (*Surreal Patriotism*,

J. Maher). Тишина (*screaming numbness, disastrous silence of grey earth and sky, tearing deafness*) связана со смертью: *Rufina Amaya will always be / in the forest of felled bodies / looking for her four young children. / Her mouth is stuffed with death / and skewered shut*

(F. Dacey, *After the Attack*). Потерять голос (*ice-bound throat*), онеметь, погрузиться в тишину означает умереть, выйти из мира звуков в беззвучное пространство смерти (*join to the great sunk silence, silence heaped round him*). Молчание – обязательная характеристика мертвого тела (*fleshless mouth, mouthless dead, soundless soul*): *The wheels lurched over sprawled dead / But pained them not, though their bones crunched, / Their shut mouths made no moan.* (I. Rosenberg, *Dead Man's Dump*). Тишина – все, что остается от человека после смерти: *Stand up in the silence they've left and listen; those absent ones, unknown and unnamed – remember!* (*Umoja: Each One of Us Counts*, R. Dove). Тишина связана с эпическим мотивом страха забвения: человек жив, пока жива память о нем, пока о нем **говорят** (*under the clash of wind and rain those bones crashed to dust until at last ghost sounds quieted; voice fades into the smoke*).

Литература

1. Адамович, А. Моление о будущем / А. Адамович // Слово о Полку. 800 лет. – М., 1986. – С. 536-539.
2. Аскольдов, С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология. – М., 1997. – С. 267 – 280.
3. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М.: Моск. словари, 1996. – 416 с.
4. Клар, Г. Тест Люшера / Г. Клар; пер. с англ. – М., 1972. – 257 с.
5. Маслова, В. А. Лингвокультурология / В. А. Маслова. – М., 2001. – 257 с.
6. Матюшина, И. Г. Руины: становление топики в средневековой европейской лирике / И. Г. Матюшина // Arbor Mundi: Мировое древо. – 2000. – Вып. 7. – С. 11 – 38.
7. Петренко, В. Ф. Основы психосемантики / В. Ф. Петренко. – 2-е изд., доп. – СПб.: Питер, 2005. – 480 с.
8. Сазонова, Л. И. Комментарии / Л. И. Сазонова // Слово о Полку Игореве. 800 лет. – М., 1986. – С. 46 – 69.
9. Тернер, Ф. Поэзия, мозг и время. Красота и мозг / Ф. Тернер, Э. Пёппель // Биологические аспекты эстетики: [пер. с англ.] / под ред. И. Ренглера, Б. Херцбергер, Д. Эпстайна. – М., 1995. – С. 74 – 97.
10. Эйбл-Эйбесфельдт, И. Биологические основы эстетики. Красота и мозг / И. Эйбл-Эйбесфельдт // Биологические аспекты эстетики: [пер. с англ.] / под ред. И. Ренглера, Б. Херцбергер, Д. Эпстайна. – М., 1995. – С. 29 – 74.
11. Энциклопедический словарь символов / сост. Н. А. Истомина. – М.: АСТ, 2003. – 1056 с.
12. Кельтская мифология: энциклопедия. – М.: Эксмо, 2002. – 640 с.

13. Фромм, Э. Анатомия человеческой деструктивности / пер.с англ. Л. М. Телятникова, Т. В. Панфилова; Э. Фромм. – Мн.: Попурри, 1999. – 624 с.

14. Eye-Witness Accounts of the Great War. – Ieper, 2007. – 12 p.

15. Holt, T. Poets of the Great War / T. Holt, V. Holt. – South Yorkshire: LEO COOPER, 2004. – 256 p.

16. Magennis, H. Images of Community in Old English Poetry / H. Magennis. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – 345 p.