

УДК 821.111-09

## СЕМАНТИКА И ПОЭТИКА АВТОБИОГРАФИЗМА В ЛИРИКЕ ОКОПНЫХ ПОЭТОВ

*Євгенія Семенівна Чернокова*

[yeschernokova@gmail.com](mailto:yeschernokova@gmail.com)

*Доктор філологічних наук, доцент*

*Кафедра іноземних мов*

*Харківський національний економічний університет імені С. Кузнеця*

*Просп. Леніна, 9а, 61166, м. Харків, Україна*

**Анотація.** Розглядаються трансформації автобіографізму в ліриці англійських поетів Першої світової війни Зігфріда Сассуна, Вілфреда Овена та Айзека Розенберга. За допомогою філологічного аналізу творів обґрунтовується, що зміни в семантиці та поетиці автобіографізму зумовлені глибинною зміною самої суб'єктної структури ліричного твору, коли „рольовий” герой лірики Сассуна змінюється на ліричного суб'єкта віршів Овена та Розенберга, якому притаманна складна спрямованість на „іншого” та сприйняття самого себе як „іншого”.

**Ключові слова:** лірика, автобіографізм, суб'єктна структура, Сассун, Овен, Розенберг, „рольовий” герой, ліричний суб'єкт, „інший”.

Первая мировая война, которую в английской традиции называют Великой, с ее девятью миллионами убитых и вдвое большим количеством раненых, контуженных бомбардировками и отравленных газами, открыла летопись жесточайшего столетия в истории человечества. И еще ее называют „литературной” войной: ведь, „когда война пришла в Англию в 1914, поэзия была среди первых добровольцев” [12, с. 270]. Руперт Брук и Джеймс Элрой Флекер, Чарлз Гамилтон Сорли и Эдвард Томас, Айзек Розенберг и Уилфред Оуэн превратились в ее символы еще и поэтому, что навеки остались ее жертвами-певцами, „war poets” (военными поэтами). Они не успели (за исключением, может, только Э. Томаса) „воспеть” что-то другое, кроме экзистенциального ужаса мировой бойни, которая сначала сделала из них поэтов, а потом, будто какое-то мстительное божество, отобрала их молодые жизни за ненависть к ней. Те, кому повезло выжить (З. Сассун, Э. Бланден), со временем сделали все возможное, чтобы трагедия

загубленных молодых жизней и таланта не стала еще и трагедией забвения.

Страшная война сделала окопных поэтов людьми одной судьбы и поэтами одной темы, стала тем „узлом жизни”, в котором могут быть „узнаны” воины и поэты Зигфрид Сассун, Уилфред Оуэн и Айзек Розенберг.

Казалось бы, нетрудно определить и семантику и поэтику автобиографизма: например, как „особенность, которая состоит в наполнении произведения фактами из собственной жизни писателя” [3, с. 12] или как „стилистически маркированный литературный прием, представляющий собой эхо жанра автобиографии” [4, с. 5]. Однако это не дает ответа на то, каким образом взаимодействуют в художественном произведении *автор как реальное лицо, образ автора*, локализованный в тексте, и то, что В. Хализев называет „художник-творец, присутствующий в его творении как целое, *имманентный* произведению” [6, с. 69]. Для лирики эта проблема – еще более сложная и многоплановая, затрагивающая саму основу субъектной структуры лирического произведения, где поэт так или иначе „опредмечивает” в стихотворении свое чужое, коллективное сознание под влиянием собственного жизненного опыта. Поэтому автобиографизм можно понимать в широком смысле как воплощенную в лирическом произведении точку зрения художника на мир, на себя и свое место в мире. Он не сводится к автопсихологизму, а обнаруживает сложное взаимодействие „эмпирического” автора, лирического „я” и лирического героя, когда последний предстает не как образ-характер, а, по мысли М. Бахтина, как образ-личность.

Проявления того, что С. Бройтман характеризует как „авторскую ипостась лирического субъекта”, особенно отчетливо видны, если рассматривать лирику биографически близких поэтов. Жизни Сассуна и Оуэна тесно переплелись: оба имели возможность изучать классические языки и литературу, начали писать стихи до войны, пошли на войну добровольцами в качестве младших офицеров, были награждены Военным крестом за храбрость. А их встреча во время лечения в шотландском госпитале Крейглокхарт дала толчок к созданию Оуэном под влиянием Сассуна его лучших стихов о войне.

Парадоксально, но наиболее впечатляющей выглядит военная биография Сассуна, чьи стихи, как это признается всеми исследователями, были гораздо слабее поэзии и Оуэна, и Розенберга. Офицер Сассун на фронте отличался исключительной

храбростью, ее проявления часто выглядели самоубийственно, за что он даже получил прозвище Mad Jack. Роберт Грейвз вспоминал, как однажды среди бела дня под перекрестным огнем с одной гранатой Сассун захватил немецкий окоп. Его поступок был, в конечном счете, бессмысленным, так как вместо того, чтобы подать сигнал о подкреплении, он сел и начал читать книгу стихов. Это выглядело как протест того, кто хотел быть героем, против реалий новой войны, которую газета „Таймс” в декабре 1914 года назвала „ежедневным убоим неизвестных невидимыми”. Позже он выбросит ленту своего Военного креста в речку и напишет письмо своему командиру „С войной покончено: Заявление солдата” (1917), которое будет опубликовано в „Таймс” и зачитано в Палате общин. Он должен был предстать перед военным трибуналом по обвинению в измене, но благодаря заступничеству видных пацифистов (среди которых был Бертран Рассел) его, как это мы увидим позже на примерах других диссидентов, решили лечить от неврастения, якобы наступившей вследствие контузии. Так офицер Сассун начал свою войну с войной. Она станет квинтэссенцией его поэзии и главной темой лучших сборников стихов „Старый охотник” (“The Old Huntsman”, 1917) и „Контратака” (“Counter-Attack”, 1918). Поэзия Сассуна – это драматическая лирика гнева и сарказма. Внешнего действия нет, есть столкновение прямо выраженных через „ролевых героев” точек зрения на бездарность глухого к страданиям солдат высшего военного руководства (“The General”, “Base Details”), лицемерных политиков и равнодушных штатских (“Glory of Women”, “Does It Matter?”).

Вот стихотворение „Они” (“They”) [14, с. 94], состоящее из двух строф, в каждой из которых слово предоставляется епископу и „ребятам”-солдатам. Епископ провозглашает, что, когда ребята вернутся, они уже будут другими, ведь они „боролись за правое дело”, „вели последний бой с Антихристом” и „бросили вызов Смерти”. Ответ самых ребят переводит стертую метафору и заезженную аллегория на язык реальной жизни: *“We’re none of us the same!” the boys reply./ “For George lost both his legs; and Bill’s stone blind;/ Poor Jim’s shot through the lungs and like to die;/ And Bert’s gone syphilitic: you’ll not find/ A chap who’s served that hasn’t found some change./”* („Никто из нас не уже тот!” – ребята отвечали./ „Ведь Джордж потерял обе ноги; а Билл стал совсем слепым;/ Бедняге Джиму прострелили оба легких и он, наверное, умрет;/ А Берт стал сифилитиком: ты не найдешь/Парня, кто служил, и **как-то** не изменился”).

Балладная интонация, разговорная лексика и синтаксический параллелизм – это ответ на риторику епископа в первой строфе. И есть еще и ответ сущностный: можно было бы обобщить страдание до идеи, но поэт-лирик называет каждого по имени, и это полностью и окончательно придает общей картине войны индивидуальный, гуманистический, а значит, для поэта-воина – самый важный акцент. Казалось бы, уже все сказано. Но Сассун не может удержаться, чтобы окончательно не расставить идеологические точки, и в последней строке слово снова предоставляется епископу: “*And the Bishop said: “The ways of God are strange!”*” (А Епископ сказал: „Неисповедимы пути Господни!”). Вера практически равняется религии, ведь она „приватизирована” профессионалами от церкви и „служит” почти так же, как и любой другой государственный механизм. Никчемность официальной церкви заклеямена, но художественный эффект от этого, кажется, все же пострадал.

Через открытое противостояние ролевых героев реализуется главная задача автора – сорвать пелену героического пафоса с самой идеи войны, представив ее как бессмысленное убийство.

Скорбь как тему современной поэзии определил сам Оуэн в авторском предисловии к сборнику своих стихов, выхода которого он так и не дождался: „Эта книжка – не о героях. Английская Поэзия еще не готова говорить о них. Она также и не о подвигах или землях, и тем более не о славе, чести, мощи, величии, власти или силе, ни о чем, кроме Войны. И меньше всего меня интересует Поэзия. Моя тема – Война и скорбь Войны. Поэзия скорбит. Однако эти элегии не принесут покоя этому поколению. Они могут стать такими для следующего. Все, что поэт может сделать сегодня, так это предупредить. Вот почему настоящие поэты должны быть правдивыми” (май 1918 г.) [13, с. 101].

Правдивость и подлинность своей жизни Оуэн-воин доказал, добровольно вернувшись на фронт командиром роты после лечения. Он погиб за неделю до объявления перемирия, не успев ни получить Военный крест за храбрость, ни увидеть свои стихи изданными.

Правдивость и подлинность Оуэна-поэта показывают разительные изменения в его стихах за эти четырнадцать месяцев. От ранних стихов с явным влиянием Шелли и особенно Китса к пронзительной лирике, посвященной глобальному кошмару, в котором Оуэну выпало жить и писать. Как справедливо отмечает Д. Перкинс, „в его лучших стихах соединились те качества, которые

обычно проявляются по отдельности – традиционный романтизм с реализмом, моральный и политический пафос с техническим усердием и контролем”. И дальше исследователь продолжает: хотя тема у Оуэна была лишь одна („Моя тема – Война”), в своей поэзии Оуэн демонстрирует „много вариантов ее трактовки – притча и видения, сказ, субъективная лирика, драматический монолог, рассказ об отдельном случае (case study) – и широкий спектр чувств” [12, с. 280]. Так, ощутимое влияние традиции романтизма отмечают почти все исследователи поэзии Оуэна, на этом основано и то, что его относят к георгианцам. Однако с каждым новым стихотворением зрелого Оуэна можно увидеть, как автопсихологизм романтизма постепенно отступает, переставая быть семантическим и эмоциональным стержнем поэтического произведения.

Тему стихотворения “Dulce et Decorum Est” в предисловии Оуэн определил как „равнодушие дома” (“Indifference at home”). Созданное в последние дни пребывания в госпитале Крейглокарт под непосредственным влиянием Зигфрида Сассуна “Dulce et Decorum Est” – одно из наиболее известных широкому читателю стихотворений Оуэна: оно, в определенной степени, представляет все творчество Оуэна для англоязычных школьников и студентов, поскольку входит в программу изучения в учебных заведениях. Оуэн Ноулз считает, что это „пушка”, которая наведена просто в „спокойное лицо гражданского”, „очень тщательно наведена” [10, с. 14].

Стихотворение написано от первого лица пятистопным рифмованным ямбом (ABABCDCD, за исключением последней строфы) и имеет очень четкую композицию из трех частей. Первая строфа изображает продвижение воинов по нейтральной полосе в направлении своих окопов после выполнения какой-то задачи: *“Bent double, like old beggars under sacks,/ Knock-kneed, coughing like hags, we cursed through sludge,/ Till on the haunting flares we turned our backs,/ And towards our distant rest began to trudge./”* (Согнутые вдвое, как старые нищие под мешками,/ Ковыляя, кашляя, как ведьмы, мы шли с проклятиями сквозь багульник,/ Пока не отвернулись от догоняющих вспышек,/ И поплелись в направлении нашего далекого отдыха./) [13, с. 60]. Вся первая строфа сосредоточена на том, чтобы показать, насколько эти люди обессилены, – через их походку (“*knock-kneed*”, “*limped*”, “*lame*”, “*lost boots*”, “*blood-shod*”), полубессознательное состояние (“*blind*”, “*deaf*”, “*drunk with fatigue*”), сонливость (“*marched*

*asleep*”) и равнодушие к „улюлюканью газовых бомб”. Эффект усиливается аллитерацией (l-b) и ассонансом. Сравнение (нищие, ведьмы), навязчивость повтора “*All went lame, all limed*” придает оттенок призрачности, нереальности, который контрастирует с реалистичностью вовлеченных для описания подробностей и делает наглядным родственность образов и ритмической картины поэзии с романтической традицией.

Следующая часть-строфа – газовая атака, контраст между подчеркнутым цезурой императивом команды (“*Gas! Gas! Quick, boys!*”) и изображением реакции на нее. Все происходит, будто в замедленном кадре фильма: множество разных “ing”-форм (причастия, длительное время глаголов, существительные) фиксируют действие, которое в реальном времени длится лишь миг, а в художественном хронотопе вырастает до почти эпического масштаба борьбы с чем-то ужасным и коварным. Но это – всего лишь “*ecstasy of fumbling*”, „экстаз нащупывания” „неудобного противогаса”, нужно успеть, ведь от этого зависит жизнь. Его товарищ не успевает, и вот уже герой сосредоточен на собственном физическом ощущении мучительной смерти другого, которую он ощущает как свою: “*But someone still was yelling out and stumbling/ And floundering like a man in fire or lime.../*”(Но кто-то все еще кричал и путался,/ И барахтался, как человек в огне или извести.../). Пока что мы не видим результата, ведь фокус переместился во внутреннее, чувственное, бессознательное лирического героя. Лирический „фермент” иного рода превращает заземленный реализм в нечто совсем другое, и вот уже бедняга не барахтается в „извести”, он утопает в зеленом море: “*Dim through the misty panes and thick green light,/ As under a green sea. I saw him drowning.//*” (Невыразительно сквозь туманное оконное стекло и тусклый зеленый свет,/ словно в зеленом море, я увидел, как он тонет./).

Для того, чтобы зафиксировать коллапс внутреннего мира лирического героя, автор прибегает к графической цезуре, выделяя две последних строки в отдельную маленькую строфу без нарушения рифмы: “*In all my dreams before my helpless sight/ He plunges at me, guttering, choking, drowning.//*” (Во всех моих снах, прямо перед моими беспомощными глазами/ Он погружается в меня, стекая, задыхаясь, утопая.). О. Ноулз отмечает, что здесь спикер проявляется более явно, придавая ужасу формы навязчивого кошмара, и „с этого момента ужас поэмы двойной, такой, что соединяет реальность газовой атаки с тем знакомым кошмаром контузии, что его когда-то уже ощутил сам Оуэн” [10, с. 14].

Третья часть-строфа – это двенадцать строк одного развернутого условного предложения, формально с двумя придаточными, но фактически с одним условием. Эта условность (ведь требование – представить!) придает фрагменту драматический и парадоксальный характер. Парадокс, по нашему мнению, заключается в том, что синтаксически требуя домысливания, воображения, лирический повествователь семантически совсем не оставляет для этого места, давая беспощадное по откровенности деталей описание жертвы. Отравленного кладут в фургон, *“And watch the white eye writhing in his face,/ His hanging face, like a devil’s sick of sin;/ If you could hear, at every jolt, the blood/ Come gargling from the froth-corrupted lungs,/ Bitter as the cud/ Of vile, incurable sores on innocent tongues/...”* (И видят белый глаз с мучением на его лице,/ Его свисающем лице, похожем на дьявольское, больное грехом,/ Если бы ты мог услышать, как с каждым ударом, кровь,/ Клокоча, выходит из в пену разложившихся легких,/ Горькая, как жвачка/ Отвратительных, неизлечимых язв на невинных языках/...). Изменение ритма, подчеркнутое цезурами, переносами и разной длиной строки, усиливает впечатление от трагических деталей, которые накапливаются. В финале предыдущей строфы („зеленое море“) читателю нужно было воображение для проникновения то ли в сон, то ли в „явь подсознательного“ лирического героя. Приближаясь к финалу стихотворения, воображение не только лишают места – оно показано как губительное, вредное, ведь не знание, а именно представление было тем источником, из которого рождалась неправда о войне как героической прогулке, а не массовом убийстве. Выдумка, которая представляет основу „старого Вранья“ о „бесшабашной славе“, которую рассказывали те, кто лишь „представлял“, сидя дома, а не пережил, находясь в окопах, – вот один из источников войны как бесславной смерти, „замешанной“ на мертвых образцах из школьных книжек: *“My friend, you would not tell with such high zest/ To children ardent for some desperate glory,/ The old Lie: Dulce et decorum est/ Pro patria mori.//”* („Мой друг, ты бы не рассказывал с таким запалом/ Детям, которые хотят какой-то отчаянной славы,/ Старое Вранье: Dulce et decorum/ Pro patria mori.//“).

Идея – почти та же, что и у Сассуна в стихотворении “Glory of Women”, где лирическое „я“ поэта прямо обвиняет: вы любите нас героями или только тогда, когда наши раны не стыдно обсуждать (*“or wounded in mentionable places”*). Так почему же автобиографизм лирики Оуэна ощущается одновременно и как личностный (картина

контузии), и как универсальный, „поколенческий”? Дело не столько в отказе Оуэна от плакатности, балладной образности, „журнализма”, в котором часто обвиняют военную лирику Сассуна. Речь идет о радикальном изменении самой субъектной структуры лирики Оуэна. Даже грамматически лирический субъект здесь представлен по-разному: „мы”, „люди”, „я”, „мне”, „мои мечты”, неоднократно „он” и „ты”, „все”, „кто-то”. А это значит, что его статус изменяется радикально: лирическое „я” (субъект-в-себе) Сассуна становится еще и субъектом-для-себя, собственной темой (С. Бройтман) [5, с. 344], таким образом превращаясь у Оуэна в лирического героя.

Двадцатичетырехлетний поэт не случайно говорит о „детях”, ведь именно офицер Оуэн, пишет Д. Перкинс, считает себя ответственным за смерти солдат, которых он „вел, как скот, на бойню” [12, с. 283]. Вот очень показательный фрагмент письма Оуэна 1918 года к своему другу, поэту Озберту Ситуэллу: „На протяжении 14 часов вчера я работал – учил Христа, как на счет поднимать крест и как надевать венец, и как не чувствовать жажды до последней остановки. Я посетил его последний Ужин, чтобы убедиться, что нет жалоб, и проверил его ноги, чтобы они подходили к гвоздям. Я позаботился, чтобы он был нем и стоял по стойке смирно перед своими обвинителями. За кусок серебра я покупаю его ежедневно и по картам знакомлю его с топографией Голгофы” [11, с. 562]. Приведенная цитата дает возможность еще раз ощутить, насколько отличается война у Сассуна и Оуэна. Обобщение военного ужаса для Сассуна лежит в плоскости политической, в том, чтобы заклеить виновных через детальную демонстрацию кошмара, вне зоны действия которого они провозглашают свои максимы.

Согласно Оуэну, по крайней мере для наиболее честных (таких, как Киплинг, например), политика ни при чем, все гораздо сложнее: это тоже своеобразная „pathetic fallacy”, ошибка восприятия, подмена жизни образцом-представлением о ней. И демонстрация страданий не генерирует никакой идеи, пока этот ужасный опыт не будет „переведен” на язык художественного образа и пока он в свою очередь не станет достоянием не только морального или жизненного, а и эстетического опыта лирического героя.

Т. С. Элиот считал Айзека Розенберга самым замечательным из британских поэтов, погибших на войне [15, с. 3]. Он стоит особняком среди многих „окопных поэтов” не только потому, что был солдатом, а не офицером; бедным евреем, а не аристократом или наследником богатых или знаменитых родителей; самоучкой,



не изучавшим классические языки и литературу. Он был ментально и эмоционально городским человеком, „продуктом Ист-Энда”, у него не было ни опыта „загородных уикендов”, ни желания их представить: он не мог заставить себя быть любителем „сельской идиллии”, даже по конъюнктурным соображениям, чтобы стать „своим” среди георгианцев. Еще и поэтому его „городская” военная лирика выглядит гораздо более „модернистской”, чем у большинства георгианцев. Поэзия Розенберга, считает Б. Бергонци, очень напоминает работы европейских художников-экспрессионистов: „она энергичная, плотная, даже комковатая по словесной структуре, эмоциональная и все же несколько отстраненная в презентации предмета” [7, с. 418]. Д. Перкинс отмечает, что лирике Розенберга свойственна большая сложность и имплицативность, которая достигается благодаря быстрой смене и наложению образов [12, с. 285]. Динамика, сила и неожиданность ракурса, отсутствие того, что можно назвать „художественными обязательствами” перед какой-либо определенной группой, – все это давало возможность нового независимого взгляда. Это же, видимо, отличало не только Розенберга-художника, но и человека. Джин Вилсон пишет: „Это был неуверенный, заикающийся, низенький человек, почти клоун, которого люди, подобные Маршу, жалели, однако это был также и дерзкий, независимый характер, что смотрит холодно с его многочисленных автопортретов” [15, с. 6].

„Рассвет в окопах” (*“Break of Day in the Trenches”*, 1916) – действительно шедевр военной лирики, причем „военное” здесь не подменяет и не изменяет до неузнаваемости „лирическое”, а показывает, что их гармония возможна и плодотворна. Именно в этом стихотворении можно увидеть, как реализуется весьма справедливая мысль Гегеля: „не внешний повод и не его реальность создает собственно лирическое *единство*, а субъективное внутреннее движение души и способ восприятия предмета” [1, с. 500]. Уже начало дает представление о том, что лирического героя интересует сиюминутное – только в его неразрывной связи с вечным, патриотичное – с космополитичным, красивое – с уродливым, сильное – со слабым, субъективное – с всеобщим. Но все это не существует в виде прямо вмонтированных абстракций, как это часто бывает в поэзии катаклизма, поэзии войны: *“The darkness crumbles away – / It is the same old druid Time as ever./ Only a living thing leaps my hand/ A queer sardonic rat – / As I pull the parapet’s poppy/ To stick behind my ear./”* (Темнота осыпается – /Это то же, что и всегда, Время древних друидов,/ Только что-то живое

прыгает мне на руку,/ Странная сардоническая крыса,/ Когда я срываю мак с парашюта/ Чтобы засунуть его себе за ухо./) [14, с. 82–83]. Темнота, Время друидов, мак, „сардоническая” крыса-космополит – все это соединяется воедино человеком, поэтом, лирическим „я”, потому что всегда жило в нем. Именно человек, а не „участник войны”: с первых строк Розенберг не хочет играть, активно сопротивляется роли „того-кто-обречен” (совсем неважно на что – на смерть, жизнь, славу, бессмертие, контузию, отравление, или безумие), той „главной роли”, которой злоупотребляли некоторые военные поэты, полагая что от них требуется „откровение” либо правильных слов, либо шокирующих деталей. Наверное, это имел в виду Б. Бергонци, когда называл Розенберга единственным соперником Оуэна: „если война была для Оуэна всепоглощающим предметом поэзии, для Розенберга она была темой, которую надо было освоить и двигаться дальше” [7, с. 418].

В первых же стихах – образ художника, которому знакома мифология, присуща ироничная наблюдательность и стремление к красоте. Причем эта красота – удивительная и „неправильная”: в развитии стихотворения явно видно, что автор не боится того, чтобы какая-то часть его лирического „я” ассоциировалась не с „атлетами-героями”, а с той самой маленькой (вспомним о его небольшом росте), серой, но умной, крысой, которая гораздо более уместна в окопном контексте, чем большие белые „мишени”. В центре картины-стихотворения – эта самая крыса, объединяющая руки английского и немецкого солдата над „спящей зеленью” нейтральной полосы (*“sleeping green between”*). Бергонци видит этот эпизод как „безмятежный и ироничный баланс между противоборствующими силами; английский солдат и немец разделены войной и объединены привычными проявлениями природы: крысой, что свободно бегаёт между двумя передовыми линиями, и маками, подпитываемыми мертвыми, что растут на нейтральной полосе” [8, с. 16]. На исходе века в другой культуре и другой эстетической парадигме мысль будет все той же, навязчиво повторяющейся в виде рефрена, только образ станет более стертым, но и более универсальным: „А на нейтральной полосе цветы необычайной красоты!”.

Мы видим, что солдаты для лирического героя делятся на „своих” и „чужих” не по принадлежности к одной из армий: *“Droll rat, they would shoot you if they knew/ Your cosmopolitan sympathies./”* (Забавная крыса, они бы застрелили тебя если бы знали/ О твоих космополитических пристрастиях). Но это и не всеобщее ощущение

„равности” („мы все жертвы”), как в “Strange Meeting” Оуэна. Это именно ощущение человека от пребывания в любой чуждой ему реальности, когда „маленький” человек, способный глубоко чувствовать и воспринимать мир, вынужден существовать в мире, где ценится совсем не это, где твоя глубина, рассеянность и физическая слабость делают тебя изгоем: *“It seems you inwardly grin as you pass/ Strong eyes, fine limbs, haughty athletes/ Less chanced than you for life,/ Bonds to the whims of murder,/ Sprawled in the bowels of the earth,/ The torn fields of France”* (Кажется, что ты внутренне ухмыляешься когда проходишь/ Цепкие глаза, красивые конечности, надменные атлеты,/ У них меньше шансов на жизнь, чем у тебя,/ Заложники прихоти убийства,/ Разлегшиеся в потрохах земли,/ Разорванных полях Франции.). Они ущербны, эти герои, потому что героев ищет и скорее находит смерть; они красивы, потому что в их венах корни маков, но и корни маков умирают. Не умирает только тот неказистый, притрушенный белесой пылью мак, который не выполняет роль „цветка скорби”, а просто торчит за ухом самого „негероического” из солдат: *“What do you see in our eyes/ At the shrieking iron and flame/ Hurlled through still heavens?/ What quiver – what heart aghast?/ Poppies whose roots are in the man’s veins/ Drop, and are ever dropping;/ But mine in my ear is safe,/ Just a little white with the dust.//”* (Что ты видишь в наших глазах/ Возле визжащего железа и пламени/ Швыряемых сквозь застывшие небеса?/ Какая дрожь – какое ошеломленное сердце?/ Маки чьи корни в человеческих венах/ Умирают, и всегда умирали;/ Но мой у меня за ухом в безопасности,/ Только немного белый от пыли.//).

Неказистый мак, серая крыса, визг железа, падающего с небес, и дрожащее сердце – это кульминация „лучшего стихотворения войны”. Фасселл считает, что таким его делает „недосказанность” (indirection) и тонкое применение традиций английской пасторальной поэзии, особенно пасторальной элегии; новаторство слегка ироничной разговорной идиомы [9, с. 250]. Добавим: еще центральный словообраз – мак. Мак как символ в английской литературе имеет впечатляющую историю – от традиционного сна, забвения, квазисмерти (“The Poppy” Френсиса Томсона и “The Lotus-Eaters” Теннисона) до гомоэротических коннотаций в поэзии и живописи поздних викторианцев и георгианцев (Уайлд, Дуглас, Д. Ф. Саймондс, художник Симеон Соломон и многие другие). Особое внимание Фасселл уделяет бумажным макам-симулякрам, которые носили в качестве бутоньерок в День Памяти. Именно об этих искусственных маках пишет Герберт Рид (“A Short Poem for

*Armistice Day*”), подчеркивая их неспособность воспроизводиться, увядать или умирать [9, с. 247–248].

На фоне георгианцев поэзия Розенберга выглядит новаторской [12, с. 287], это ярко проявляется и здесь: в иронической интонации „Рассвета в окопах” цветок-метафора, мак-кровь, мак-забвение, так тщательно увязываемый исследователями с традицией пасторали и элегией, вдруг в финале окончательно стряхивает традиционный шлейф коннотаций, оказываясь просто пыльным цветком из мира серой крысы траншей и солдата в пыльной шинели.

Филипп Лежён, сделавший как никто много в исследовании истории жанра и поэтики автобиографии, пишет в 1995 году эссе „Детские фотографии”. Здесь он говорит о светлых и солнечных детских фотографиях, отражающих память его родителей и абсолютно не передающих ощущение „сплошной черноты” „колодца”, которым осталось детство в его собственной памяти. „Единственный выход – самому стать фотографом”, чтобы видеть себя со стороны. Тогда, снимая себя в 13 лет на вытянутых руках (это был 1951 год, сейчас мы называем это селфи), результат казался просто испорченной фотографией: „Да, портрет вышел нерезкий, но ведь такой он и был. Слишком близкое расстояние! Изображение сплющилось. Лицо расширено, увеличено, слишком напряжено. Кесарево сечение самосознания. Да, что-то вроде первого космонавта на Луне. Или как на эхограмме плода в материнской утробе: мальчик! И все-таки меня уже можно рассмотреть... Я вышел из зазеркалья. Я родился” [2, с. 122]. Автобиографизм окопников тоже двигался в этом направлении. Ролевой герой Сассуна – это он сам, переосмысливший содержание новой войны и героизма, и в каждом стихотворении создающий со стороны „правильно резкий” автопортрет горько разочаровавшегося обличителя. А вот на военной фотографии и автопортрете Розенберга, хранящихся в Национальной портретной галерее Лондона и сделанных в одно и то же время, мы уже видим непохожих, почти разных людей. Так „моносубъектность” лирического героя поэзии Сассуна в лирике Оуэна и Розенберга сменяется „интерсубъектностью”, сложной направленностью на „другого” и судящего о себе самом как о „другом”.

Так непосредственный жизненный опыт окопных поэтов превратился в лирическое свидетельство о страшной мировой катастрофе и во многом обусловил метаморфозу героического в английской поэзии.

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М. : Мысль, 1971. – Т. 3. – 623 с.
2. Лежен Ф. В защиту автобиографии / Филипп Лежен // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 108–122.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ковалів та ін. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
4. Медарич М. Автобиография / Автобиографизм. Текст / Магдалена Медарич // Автоинтерпретация : сб. ст. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1998. – С. 5–32.
5. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. Т.1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 4-е изд., стер. – М. : Издательский центр „Академия”, 2010. – 512 с.
6. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа, 2002. – 437 с.
7. Bergonzi B. Late Victorian to Modernist (1880–1930) / Bergonzi, Bernard // Rogers P. The Oxford Illustrated History of English Literature. – Oxford, N.Y. : Oxford UP, 1990. – P. 379–430.
8. Bergonzi B. The Problem of War Poetry: Byron Foundation Lecture for 1990 / Bernard Bergonzi. – Nottingham : University of Nottingham, 2010. – 26 p.
9. Fussell P. The Great War and Modern Memory. – London : Oxford UP, 1979. – 363 p.
10. Knowles O. Introduction / Knowles, Owen // The Poems of Wilfred Owen. – London : Wordsworth Classics, 2002. – P. 5–20.
11. Owen W. The Collected Letters. Ed. Harold Owen and John Bell / Wilfred Owen. – London : Oxford UP, 1967. – 629 p.
12. Perkins D. A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode. – Cambridge; London : The Belknap Press of Harvard UP, 1976. – 624 p.
13. The Poems of Wilfred Owen / Introduction by Owen Knowles. – London : Wordsworth Classics, 2002. – 112 p.
14. Selected Poetry of the First World War. – London : Wordsworth Editions Ltd, 1995. – 140 p.
15. Wilson J. V. Isaac Rosenberg: The Making of a Great War Poet: A New Life / Jean Moorcroft Wilson. – London : Weidenfeld & Nicolson, 2008. – 512 p.

## СЕМАНТИКА И ПОЭТИКА АВТОБИОГРАФИЗМА В ЛИРИКЕ ОКОПНЫХ ПОЭТОВ

*Евгения Семеновна Чернокова*

[yeschernokova@gmail.com](mailto:yeschernokova@gmail.com)

*Доктор филологических наук, доцент*

*Кафедра иностранных языков*

*Харьковский национальный экономический университет имени С. Кузнеця*

*Просп. Ленина, 9 а, 61166, г. Харьков, Украина*

**Аннотация.** Рассматриваются трансформации автобиографизма в лирике английских поэтов Первой мировой войны Зигфрида Сассуна, Уилфреда Оуэна и Айзека Розенберга. Филологический анализ стихотворений доказывает, что изменения в семантике и поэтике автобиографизма обусловлены радикальными изменениями самой субъектной структуры лирического произведения, когда „ролевой” герой лирики Сассуна превращается в лирического субъекта стихотворений Оуэна и Розенберга, который характеризуется сложной направленностью на „другого” и восприятием самого себя как „другого”.

**Ключевые слова:** лирика, автобиографизм, субъектная структура, Сассун, Оуэн, Розенберг, „ролевой” герой, лирический субъект, „другой”.

## THE SEMANTICS AND POETICS OF AUTOBIOGRAPHISM IN WAR POETS' LYRICS

*Yevheniya Chernokova*

[yeschernokova@gmail.com](mailto:yeschernokova@gmail.com)

*The Department of Foreign Languages*

*Semen Kuznets Kharkiv National University of Economics*

*9a Lenin Avenue, 61166, Kharkiv, Ukraine*

**Abstract.** The paper deals with autobiographism in a lyrical poem seen as the realization of the personified point of view on the world, on him/herself and on his/her place in the world. This problem in lyrics is complex as it affects the core of its subject structure. It does not add up to autopsychologism but reveals the complex interaction of “empiric” author, lyrical “self” and persona, their “inseparability – non-fusion”, when persona appears not as an image-character but as an image-personality (M. Bakhtin). The paradigmatic changes of autobiographism manifestation in the lyrics of S. Sassoon, W. Owen and A. Rosenberg are in the focus of the research. The Great War was not the only the central event of their life but also the principal theme of their poetry. But autobiographism is actualized in their lyrics in rather different ways. Sassoon shows the rational mastering of the new reality conveying the idea of invalidity of old conceptions of heroic deed, faith, patriotism. In Owen’s lyrics the ethical and ideological angles are not dominating aesthetical and personality ones. The strength of fraternal friendship, of faith and the sincerity of grief – that is what the lyrical hero should find over and over again to win the right of hope versus pessimism and despair. Rosenberg’s lyrical hero is interested in the transitory linked with the eternal, the patriotic – with the cosmopolitan, the attractive – with the ugly, the strong – with the weak, subjective – with the universal. All these are united in a man, poet, lyrical “self”. Exactly the man, not the war veteran: Rosenberg does not want to play the role of the doomed, that “key role” practiced by some war poets who thought they are demanded the revelation either of proper words or of shocking details. The metamorphoses in semantics and poetics of autobiographism are radically manifested in the changes of the very subject structure of lyrics of the war poets. The Sassoon’s role hero transforms into the

lyrical persona of Owen and Rosenberg which is directed at “the other” and at the same time sees himself as “the other”.

**Key words:** lyrics, subject structure, Sassoon, Owen, Rosenberg, autobiographism, role hero, “empiric” author, lyrical “self”, persona, “the other”.

### References

1. Hegel G. W. F. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, 1971, vol. 3, 623 p. (in Russian).
2. Lejeune Ph. W zashchitu avtobiografii [In defence of autobiography]. *Inostrannaia literatura*, 2000, no. 4, pp. 108–122. (in Russian).
3. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary terms dictionary]. Kyiv, 1997, 752 p. (in Ukrainian).
4. Medarich M. Avtobiografiia [Autobiography]. In: *Avtointerpretatsiia* [Autointerpretation]. Saint Petersburg, 1998, pp. 5–32. (in Russian).
5. *Teoriia literatury* [Theory of literature]. Moscow, 2010, 512 p. (in Russian).
6. Khalizev W. *Teoriia literatury* [Theory of literature]. Moscow, 2002, 437 p. (in Russian).
7. Bergonzi B. Late Victorian to Modernist (1880–1930). In: *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Oxford, N.Y., 1990, pp. 379–430.
8. Bergonzi B. *The Problem of War Poetry : Byron Foundation Lecture for 1990*. Nottingham, 2010, 26 p.
9. Fussell P. *The Great War and Modern Memory*. London, 1979, 363 p.
10. Knowles O. Introduction. In: *The Poems of Wilfred Owen*. London, 2002, pp. 5–20.
11. Owen W. *The Collected Letters*. London, 1967, 629 p.
12. Perkins D. *A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode*. Cambridge, London, 1976, 624 p.
13. *The Poems of Wilfred Owen*. London, 2002, 112 p.
14. *Selected Poetry of the First World War*. London, 1995, 140 p.
15. Wilson J. V. *Isaac Rosenberg: The Making of a Great War Poet*. London, 2008, 512 p.

### Suggested citation

Chernokova Y. Semantika i poetika avtobiografisma v lirike okopnykh poetov [The Semantics and Poetics of Autobiographism in War Poets’ Lyrics]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2014, no. 89, pp. 71–85. (in Russian).

Стаття прийнята до друку 4.11.2014 р.