

Рабкина Н. В.

ЗВУКОВАЯ КАРТИНА ПОЭТИЧЕСКОГО УНИВЕРСУМА ВОЙНЫ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/2-2/67.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2008. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. II. С. 164-166. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Данная работа посвящена исследованию звукового аспекта концепта WAR на материале англоязычного поэтического дискурса. Анализируется военная лирика XX-XXI вв. Чтобы продемонстрировать универсальность структуры концепта и континуальность его развития, мы также обращаемся к различным эпическим текстам, мифологии, свидетельствам очевидцев различных войн.

Традиционно концепт связывается в основном со зрительным восприятием. С. А. Аскольдов отмечал эту особенность в своем определении: концепт - наглядно-образное представление символического характера, сохраняющее определенное структурное сходство с объектом отображения [Аскольдов 1997: 26]. Но в концептуальную структуру может поступать и слуховая, и моторная информация, которую невозможно представить в виде картинки. Такие концепты организованы более сложным образом.

Война концептуализируется как **громкий звук** (WAR IS A LOUD SOUND): «*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. Первая - **грохот битвы**. Громкие звуки оказывают разрушительное воздействие на нервную систему. Так, немецкий офицер Э. Юнгер (Первая Мировая) в своих воспоминаниях писал, что, разбуженные ночью грохотом массивной 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; bæst 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, guðwudu hlynned, scyld scefte oncwud» (*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 свѣта летятъ стрѣлы каменя, гримлютъ сабли о шелома, трещатъ копиа харалужныя въ полѣ незнаемѣ, среди земли Половецкыи». «Копиа поють!»)

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

- 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 Thiepvall, / 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; 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*» (*Crow's Account of Battle*, T. Hughes). 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*» (*Portrait of War*, V. Smith).

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 предстает 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 космизации хаоса мы находим в англосаксонском эпосе «Беовульф». Чудовище Грендель испытывает иррациональную ярость по отношению к пиршественному залу: его раздражают не люди, веселящиеся в нем, а играющая в нем арфа и певец, повествующий о создании мира и том, как Бог отдал его человеку [Magennis 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» 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 cithara murdered, shattered in our bombast*.

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*» (*Anthem for Doomed Youth, W. Owen*).

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*» (*All the Hills and Vales Along, C. H. Sorley*).

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 кура 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: 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*» (*Dead Man's Dump, I. Rosenberg*). 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**.

Тишина, молчание - символ политической пассивности нации, допустившей войну: «*Our angels, who are hard of hearing; they are hiding / In the jugs of silence filled during our wars. / Have we agreed to so many wars that we can't escape from silence?*» (*Call and Answer, R. Bly*), «*The erosion of voice is the build-up of war. / Silence no longer supports prayers, but lives inside the open mouths of the dead*» (*Freedom of Speech, T. Williams*). С другой стороны, война побуждает человека обратиться к поэтическому творчеству для выражения своих эмоций и взглядов: «*Let this war unstop my heart, work loose my tongue, to say: no one should ever have to survive a war*» (*Divine Wind, T. Goff*).

So now is the time for you to speak / All you lovers of liberty / All you lovers of the pursuit of happiness / All you lovers and sleepers / Deep in your private dreams / Now is the time for you to speak / O silent majority / Before they come for you (Speak Out, L. Ferlinghetti).

1. Аскольдов С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / Под ред. проф. В. П. Нерознака. - М.: Academia, 1997. - С. 267-279.
2. Кельтская мифология: Энциклопедия. - М.: Эксмо, 2002. - 640 с.
3. Magennis H. Images of Community in Old English Poetry / H. Magennis. - Cambridge University Press, 1996.
4. Eye-Witness Accounts of the Great War. - Ieper, 2007.
5. Адамович А. Моление о будущем / А. Адамович // Слово о Полку Игореве. 800 лет. - М.: Советский Писатель, 1986. - С. 536-539.
6. Цивьян Т. В. Модель мира и ее лингвистические основы / Т. В. Цивьян. - М.: КомКнига, 2006. - 280 с.

«СТИХИ, НЕ ВОШЕДШИЕ В РУБРИКИ»: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ ГРАНИЦАХ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ИНТЕРНЕТ-ПОЭЗИИ

Ракитина Е. Б.

Саратовский государственный университет

Феномен Интернет-поэзии в силу своей относительной новизны и разнообразия изучен крайне мало. Первой проблемой, с которой сталкивается исследователь, оказывается проблема границ самого понятия Интернет-поэзия (термин «сетература», одно время использовавшийся в литературоведческой и собственно творческой среде, представляется нам не вполне удачным).

Публикация в Интернете в последнее время стала одной из самых доступных и популярных форм выхода текста к читателю, и поэтический текст - не исключение. Сетевые сборники и альманахи, сайты со свободным размещением произведений и блоги охотно используют и признанные авторы. Однако для непризнанного автора, любителя, Интернет порой оказывается единственным пространством, в котором он может реализовать свои авторские амбиции, найти единомышленников и влиться в ту особую среду, которая позволяет ему ощутить себя литератором, поэтом, частью «поэтического народа», как это определяет О. Аронсон [Аронсон 2006].

Именно поэтический народ, сообщество непризнанных авторов, на наш взгляд, и является творцом Интернет-поэзии. Рассматривая её в контексте медийной (секундарной) словесности [Бондаренко 2003: 60], мы, тем не менее, отмечаем и специфические черты Интернет-поэзии, позволяющие говорить о ней как о самостоятельном явлении. «Замкнутость на саму себя», «культурный аутизм», характерные по мнению М. Бондаренко для секундарной литературы, в сетевом пространстве получают неожиданную реализацию. Не имея другой возможности публикации, поэтический народ предельно интенсифицирует общение в Интернете, создает способ бытования текстов и комментариев к текстам, формирует специфическую среду со своими правилами поведения и ценностями, которые, в совокупности, и могут быть названы Интернет-поэзией.

Центрами развития русскоязычной Интернет-поэзии являются сайты с возможностью бесплатной регистрации в качестве автора и свободным размещением произведений, сетевые ресурсы, придерживающиеся крайне демократичной политики в отношении авторов и публикаций, такие как Термитник.ру, Общелит.ру и др. Крупнейший и старейший из них - ресурс Стихи.ру, <http://stihi.ru/>, «национальный сервер современной поэзии», как его назвали разработчики: на 16 декабря 2007 года на нём зарегистрировано 150335 авторов и опубликовано больше 4 миллионов произведений.

Этот ежедневно увеличивающийся объём текстов, постоянно разрастающийся контент, требует некоей организации, для чего разработчики сайта предлагают авторам своеобразную систему рубрик и разделов, упорядочивающих процесс публикации. Автор волен решать, к какому разделу отнести публикуемый текст, исходя из его тематики (в разделе «Лирика», например, существуют подразделы «любовная», «гражданская», «пейзажная», «городская», «религиозная» и «философская»), формальных признаков (так называемые «твёрдые формы» с подразделами «запад (сонеты, канцоны, рондо)» и «восток (рубаи, хокку, танка)», а также «белый и вольный стих» и «верлибр») или объёма (раздел «поэмы и циклы стихов»). Авторская песня, стихи для детей, поэтические переводы и юмористическая поэзия выделены в самостоятельные категории, так же, как стихи на иностранных языках, «низовые жанры», «поэтические манифесты» и пр.

Смешанность критериев и разнородность подобного жанрового деления, видимо, интуитивно ощущали сами составители оглавления сайта, так как самостоятельный раздел предусмотрен для «стихов, не вошедших в рубрики» и именно он, наряду с разделом «любовная лирика», пополняется чаще всего.

Популярность раздела «любовная лирика» вполне объяснима: число авторов, воспринимающих поэтическое говорение как непосредственное выражение эмоций, на сайтах со свободным размещением произведений очень велико. В Интернете находят новое воплощение медийная (секундарная) и наивная традиция во всём её многообразии [Давыдов 2003: 172], сетевое общение становится богатейшей питательной средой для развития культуры так называемых «песенников», «девичьих тетрадей» и пр. - явлений, сутью и смыслом которых является прежде всего не подвергнутое рефлексии описание и своеобразная эстетизация любовных переживаний. Главная ценность подобных произведений (и поэтического творчества вообще) по мнению их авторов и читателей - в правде чувства, «искренности» и возможности эмпатии (ср. отзывы: «так искренне, так чисто», «было у меня в жизни такое», «выстрадано», «при прочтении слёзы на глазах» и пр.).

Раздел «стихи, не вошедшие в рубрики» заслуживает отдельного разговора. Само желание создателей и авторов ресурса Стихи.ру избежать чёткой жанровой квалификации текста, раздвинуть формальные рамки