

УДК 821.111-31.09(045)

## СИМВОЛИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ ТРАВМЫ В ТРИЛОГИИ ПЭТ БАРКЕР «ВОЗРОЖДЕНИЕ»

О.Е. ШВАЙЛИКОВА

(Минский государственный лингвистический университет)

*Исследованы некоторые приемы символического изображения последствий военного невроза в трилогии «Возрождение» современной английской писательницы Пэт Баркер. Практическому рассмотрению подвергаются две категории символов, определяемые нами как узуальные, требующие напряженной работы мысли, но контекстуально постижимые, и окказиональные, коннотативное значение которых маркируется автором трилогии. Утверждается важная роль символа как продукта авторского сознания в изображении травмы и выражении авторского мироощущения. Природа, животный мир, цветовая и телесная символика используются П. Баркер для выражения основной идеи произведения: осуждение войны как самого жестокого и абсурдного явления современной цивилизации.*

**Введение.** В настоящее время в преддверии годовщины окончания Первой мировой войны продолжает активно разрабатываться вопрос переосмысления исторических событий. В этой связи большую популярность приобретают произведения современных авторов, отражающих новое видение событий столетней давности. Английская писательница Пэт Баркер в своей военной трилогии «Возрождение» пытается вывести читателя из коллективной литературной амнезии. Отличительной особенностью повествовательной манеры писательницы является использование образов-символов для изображения душевного состояния жертв военного невроза.

**Основная часть.** Учение о символе известно еще со времен Платона, который использовал символ пещеры в своем трактате «Государство» для пояснения учения об идеях. Христианский мыслитель рубежа IV–V вв. Псевдо-Дионисий Ареопагит утверждал, что наиболее верный способ сообщения об истине является тайным, мистериальным, символическим (иносказательным, намекающим, недоговаривающим) [1, с. 44]. Любое художественное произведение представляет собой многогранный мир. Художественный символ является универсальной категорией эстетики и характеризуется высшей степенью образности и знаковости. Другими словами, «символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа» [2]. Художественный образ-символ является обозначением не одной идеи, вещи или явления, но совокупности ряда идей, вещей и явлений. В нем обнаруживается многозначное и сложное иносказание, которое нельзя дешифровать одним лишь усилием рассудка, в него надо «вжиться» [2]. В. Иванов отождествляет символ со знаком, или означиванием, но не закрепляет за ним определенную идею. В статье «Символизм и религиозное творчество» он пишет: «Нельзя сказать, что змея как символ значит только «мудрость», а крест как символ только «жертва искупительного страдания». Иначе символ – простой иероглиф, и сочетание нескольких символов – образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ – иероглиф, то иероглиф таинственный, ибо многозначный, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет означивательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению» [3]. В. Иванов подчеркивает противоречивость знака, называет его «предметом пререканий». В каждой точке пересечения символа со сферой сознания появляется новое знамение. Отсюда обнаруживается многозначность образа-символа змеи. Наиболее часто в своих произведениях писатели прибегают к использованию традиционных символов, являющих собой устойчивые и однозначные художественные образы, закрепленные традицией употребления. Они наличествуют в произведении или цикле произведений одного автора, они могут покинуть *породившее* их произведение и обрести однозначность, стать всеобщими и узнаваемыми у других авторов. Создание символического образа – процесс сложный. Смысловая многослойность структуры символа рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего. «Если в художественном произведении все ясно, оно утрачивает художественность. В художественном произведении что-то должно быть тайное», – писал Д.С. Лихачев [4, с. 15].

В данной статье мы рассмотрим образы-символы, которые в определенной степени, являясь классическими, представляют продукт авторского сознания в изображении травмы в романе П. Баркер «Возрождение». Многие образы-символы Баркер, о которых речь пойдет далее, являются неожиданными, многослойными и многозначными; включенные в авторскую стилистику, они выражают мироощущение писателя. Нам представляется интересным рассмотреть две категории символов, которые были выявлены в результате практического изучения вопроса. Среди них мы можем выделить те, которые требуют от читателя напряженной работы мысли, но тем не менее контекстуально постижимые, определим их как

узуальные<sup>1</sup>, т.к. к их использованию прибегают многие авторы в своих произведениях. Отметим лишь, что у разных авторов узуальные символы наделяются отличным друг от друга смыслом, что, впрочем, не противоречит понятию символ как таковому. К этой группе мы относим природу и животный мир. Вторую группу составляют окказиональные, или индивидуальные символы, которые, находясь в контексте одного произведения, т.е. своего собственного, выходя за его пределы, разрушаются и перестают существовать. К ним мы причисляем цветовую символику и так называемые телесные символы: рот и тесно с ним связанные потерю речи или немоту, а также образ привидения, которое мы характеризуем как своеобразное подобие человеческого тела.

Говоря о главных персонажах Баркер, следует отметить, что некоторые из них являются реальными историческими лицами, прототипы которых послужили созданию героев трилогии «Возрождение». Уильям Гальс Риверс был известным английским антропологом, психологом, этнологом и физиологом. Зигфрид Сассун, Уилфред Оуэн, Роберт Грейвз в британской литературе известны как «поэты траншей», т.к. на собственном опыте ощутили всю тяжесть войны, что определило основную тематику их творчества.

Небезызвестно, что природа всегда являлась и является источником высокого вдохновения для поэтов. Принимая во внимание эту неразрывную связь, П. Баркер отводит особое место в трилогии описанию картин природы. На первый взгляд может показаться, что в этом нет ничего необычного, ведь взаимоотношения человека и природы издавна имели ключевое значение в жизни общества. Формируя человеческое миросозерцание, психику и характер, природа оказывается вовлеченной и в искусство, и в художественную литературу. Изображением пейзажа посредством художественного слова утверждается категория прекрасного и гармоничного. Мы не можем обойти стороной тот факт, что природа и поэзия сливаются воедино в творчестве З. Сассуна. В своей книге «Красное сладкое вино молодости» Н. Мюррей пишет: «В начале второй недели января 1916 г. все чувства Сассуна были открыты наслаждению природой, и он ликовал от любви к ней» [5, с. 94] (здесь и далее перевод наш – О. Ш.). В военных мемуарах поэта присутствуют пассажи, содержащие описание одиноких прогулок недалеко от лагеря или окопа, во время которых Сассун общается с природой, наблюдает за птицами, за тем, как меняются пейзажи, закаты и погода. Восторженно-величавое отношение к природе поэта заметно даже при описании Сассуном самой кровавой бойни Первой мировой войны на реке Сомма: «Утро было прекрасным после раннего тумана. Начиная с половины седьмого, образовалось ужасное столпотворение. Воздух вибрирует от непрекращающегося грохота орудий, вся земля трясется и пульсирует. Все слилось в один непрерывный гул... Ад, ад, сокрушительный удар, грохот от чего-то тяжело падающего!... Легкая дымка, простирающаяся над местностью, великолепие солнечного света... Солнечные лучи переливаются на металлических штыках, и крошечные фигуры неуклонно движутся вперед и исчезают в руинах окопов... Кажется, что птицы сбиты столку; я видел, как жаворонок, попытавшись взлететь, будто лучше поразмыслив, начал порхать с места на место. Другие птицы не улетали далеко от окопа, неспособные на долгий полет, они капризно ворчали. Я как раз доел свой последний апельсин. Смотрю на ад, залитый солнечным светом. Легкий ветерок колышет дикую горчицу, а маки пылают у горного хребта Кроли как раз, где недавно упало несколько артиллерийских снарядов... Жарко и безоблачно... В небе слышна песнь жаворонка... Я видел, как человек, лежащий на боку, двигал левой рукой взад и вперед, на месте головы было темно-красное пятно. Остальные лежали смиренно» [5, с. 98–99].

В вышеприведенном отрывке мы наблюдаем не только поэтическую картину природы, но и приходим к осознанию того, что природа всем своим естественным противится ужасам войны, показывая ее как противоестественное деяние. В трилогии «Возрождение» природа нередко помогает понять мотивы поведения героев, их настроение и внутренний мир. П. Баркер не может обойти стороной бережное и чуткое отношение к природе героя З. Сассуна. Направляясь в Крейглокхарт, из окна поезда Сассун любит любоваться пшеничными полями, он вспоминает серебристый звук колосьев, гонимых ветром, и отблески света на стволе колоска. Ему нестерпимо хочется оказаться не в душном купе вагона в туго застегнутой форме, а на лоне природы под открытым небом. Для Сассуна природа ассоциируется со свободой. Но это, пожалуй, единственный момент в романе, когда природа радует человеческий глаз.

В большинстве случаев природа у Баркер холодна и безжизненна. Порыв холодного ветра обдает Сассуна и Риверса во время их первой встречи в госпитале. Холодный солнечный свет, проникая через высокие окна, лишает и без того бледное лицо Грейвза последних красок. Стук ветки дерева по проезжающему мимо него окну автобуса сравним для Бернса, одного из персонажей, лишь с пулеметной очередью. А за образом дождя кроется не что иное, как война. «Дождь размыл пейзаж полностью, растворив небо в холмах, превратив все в одну серую массу. Он (Бернс) ненавидел мокрую погоду, потому что то-

<sup>1</sup> Данный термин изначально получил широкое распространение в лингвистике, предполагая принятое в данном языковом коллективе употребление слов, фразеологических оборотов, грамматических конструкций и т.д. В литературоведении к узуальным мы относим символы, имеющие историческое значение и тесно связанные с культурным сообществом, порождением жизни которого они являются.

гда все оставались в госпитале, усаживались в общей комнате и болтали оживленным либо напряженным голосом о войне, войне, войне» [6, с. 34].

Художественные средства, используемые Баркер при описании природы, очень лаконичны. В основном это эпитеты, многие из них повторяются: холодный ветер, резкий порыв ветра, серые облака, темное небо, тусклое солнце. Пейзаж, при создании которого используется минимальное количество художественных приемов и красок, выполняет, на наш взгляд, идейную функцию, он проникнут страстным авторским осуждением агрессивных войн, эгоистичных человеческих стремлений. В трилогии важна не столько точность воспроизведения картин природы, сколько определенный эстетический выбор, то неповторимое взаимодействие и согласование образов, которое оптимально отвечает поставленным автором идейно-эстетическим задачам. Природа в романе не помогает человеку: «Он начал бежать, но деревья были против него. Ветки были по лицу, прутья рвали одежду, а ногами он цеплялся за корни деревьев» [6, с. 35]. Природа выступает против человеческого равнодушия и жестокости.

Трудно переоценить роль животных в раскрытии душевного состояния человека. Термины «анималистика», «анимализм» широко употребляются применительно к произведениям искусства и вслед за искусствоведами начинают применяться и в литературоведении. Как известно, анималистика уходит своими корнями в тотемические мифы первобытного общества. Именно в мифах формируется система анималистических образов отдельных народов, анализ которой позволяет осмыслить особенности и мировоззрение этих народов. Следует отметить, что современные белорусские (М. Рогачевская, Л. Дуктова) и российские литературоведы (Ю. Орехова, А. Козлова) активно исследуют в своих работах специфику анималистических образов, что говорит о популярности использования образа животного авторами для передачи эмоционального состояния человека.

П. Баркер вводит анималистические образы-символы для отображения явлений действительности, оказывая таким образом образно-эмоциональное воздействие на читателя. Так образ совы у Баркер, как и у Д.Г. Лоуренса, является символом меланхолии и смерти. К такому выводу мы приходим не случайно, ведь сова, как и все птицы, связана с символикой души, с ее проводниками в загробный мир. Сова издревле считалась птицей смерти на Дальнем Востоке, в Индии и в Древнем Египте. Мертвые животные и птицы, найденные Бернсом на поляне во время его прогулки по лесу, являются связующим звеном между природой и смертью в романе. «Подняв глаза к небу, Бернс увидел, что дерево, под которым он стоял, было просто усеяно мертвыми животными. Они свисали с него, как фрукты. На одной ветке расположились кроты, которые уже находились на разных стадиях разложения, затем хорек, ласка, три сороки и лиса...» [6, с. 35]. Автор показывает, насколько может быть беспомощным человек, проводя параллель между мертвыми животными и солдатами, павшими на поле боя.

Художественная анималистика, таким образом, является смыслообразующим фоном, на котором формируется осмысление действительности. Животные в экологически утонченном восприятии являются самой нежной и уязвимой частью мироздания. Именно в животных автор обнажает сокровенную и ранимую сущность жизни, которую и человек оберегает в себе, напряженно пытаясь защититься броней цивилизации. Следовательно, животный мир, в том числе и природа, отождествляясь в трилогии с определенными настроениями души, приобретают *свой самостоятельный голос*. Природа и анималистика, соединяя два плана: внешне пейзажный и внутренне психологический, служат для осуждения человеческих поступков, они тесно связаны с культурным сообществом, порождением жизни которого они являются, и их узувальное символическое значение актуализируется в трилогии.

Исследование категории окказиональных символов можно начать с цветовой символики. Символике цвета в романе отводится важная роль. Если проследить частотность, с которой употребляются прилагательные «желтый» (*yellow-skinned, fading to yellow, yellowing of the light, brownish-yellow smoke*), «серый» (*yellow-grey façade, sulfurous*) и «темный» (*shadows of the trees, shadows under eyes, darkened dining room, dark head*) в трилогии, то можно сделать вывод, что они являются основными эпитетами при описании внешности героев и окружающей обстановки. Автор создает символику на базе обычных речевых средств путем постепенного наращивания символических качеств в значениях слов-образов. Так, у Баркер значение цвета разрастается до символического и становится пунктиром желто-серо-черного контекста романа.

Рассмотрим, к примеру, желтый цвет. Символика желтого цвета необыкновенно противоречива. С одной стороны, он выражает ласковое сияние солнца и завораживающий блеск золота, что зачастую связано с богатством, счастьем и величием, но, с другой стороны, ассоциируется с желтизной кожи и увядающим осенним листом, что делает его мрачным символом болезни и смерти.

В мифологии желтый цвет олицетворяет собой солнце, тепло, весну и цветы, а золотой – бессмертие и богатство (Золотое Руно, золотые молодильные яблоки). И.В. Гёте в своей теории цвета связывает желтый цвет в его «высшей чистоте» с природой светлого начала, в то же самое время обладающего «ясностью, веселостью и мягкой прелестью» [7, с. 349]. У В. Кандинского в книге «О духовном в искусстве», на наш взгляд, отмечается двойное отношение к желтому цвету. С одной стороны, он называет жел-

тый цвет типично теплой краской, отмечая, что «писанная в желтом картина постоянно испускает известную теплоту» [8, с. 43]. Однако желтый цвет может приобретать болезненный и сверхчувственный характер, если попробовать его сделать холоднее. Художник сравнивает его в данном случае с человеком, «которому внешними условиями ставятся препятствия в осуществлении его энергии и стремления» [8, с. 38]. Далее В. Кандинский говорит о негативном полюсе символики желтого, если наблюдать его непосредственно в какой-нибудь геометрической форме: он (желтый) «беспокоит человека, колет его, возбуждает и обнажает скрытую в краске силу, которая, в конце концов, действует нагло и навязчиво на душу» [8, с. 40]. Соотнося желтый с состоянием души, художник употребляет выражение «красочное безумие», уточняя, что это не меланхолия или ипохондрия, а настоящий припадок яркого безумия, слепого бешенства, во время которого «больной бросается на людей, ломает все, что подвернется под руку, и швыряет своими физическими силами во все стороны, расходует их без плана и без предела, пока не истощит их совершенно» [8, с. 40].

Вышеупомянутое утверждение В. Кандинского о *желтом безумии* является небезосновательным. Как показывает психиатрический опыт, больные шизофренией действительно предпочитают желтый цвет. Стены в психиатрических больницах (не только изнутри, но и снаружи) с давних пор часто красили в желтый цвет. Военный госпиталь Крейглокхарт для лечения больных, страдающих военным неврозом, не является исключением. П. Баркер так описывает внешний вид лечебницы в своем романе: «Грейвз с приоткрытым ртом уставился на массивное желтовато-серое здание Крейглокхарта. “*Боже мой!*”» [6, с. 20]. Последние слова поэта, не произнесенные вслух, как бы предваряют картину происходящего за стенами здания. Невозможно оставить без внимания сочетание желтого и серого в описании П. Баркер Крейглокхарта. С серно-желтым цветом (с серой – серульфуром) связана особая символика. Сера имеет двойственный характер, являясь первоматерией, она, в свою очередь, разъедает материю. С одной стороны, сера символизировала солнце, наполненное таинственной силой, способное трансформироваться и воспроизводиться. С другой стороны, серу относят к демоническим элементам, воплощающего дьявольскую суть человека. В алхимической практике желтая сера является своего рода трансформатором, благодаря которому только и может происходить необходимый процесс. В этой связи К.Г. Юнг говорит о психотерапевтическом процессе преобразования. По Юнгу, в психотерапии, как и в алхимии, запускается полный опасности творческий процесс, приводящий к разрешению проблем, в нашем случае, психических проблем, связанных с различными проявлениями военного невроза, которые пытается излечить доктор Риверс.

Но желтым в романе автор характеризует не только цвет здания, в котором находятся пациенты, но и цвет кожи: у некоторых из них он также желтый, вернее желтоватый. В больничной столовой Сассун наблюдает за подавившимся солдатом, оттенок кожи у которого желтоватый. Лицо Сары Ламб, работницы фабрики, на которой производят боеприпасы, также со временем становится желтым, что не может не беспокоить ее мать. Мы наблюдаем скрытый подтекст, завуалированный автором: предполагается, что солнце должно излучать свет, давая жизнь всему растущему на земле, а в нашем случае *свет* исходит от фабрики и ее рабочих, занимающихся производством снарядов, тем самым уничтожая все живое. Таким образом, в романе разрушается привычная нам положительная символика желтого цвета: теплый желтый цвет жизни трансформируется в холодный и резкий цвет болезни и смерти.

Наиболее насыщенным символом в трилогии является образ привидения. В большинстве верований в образе привидений людям являются души умерших людей и сверхъестественные сущности, чаще всего предвещающие беду. В «Словаре литературных символов» М. Фербера летучие мыши наравне с призраками причисляются к духам умерших. Пещеры, в которых обитают летучие мыши, по мнению М. Фербера являются проводниками в потусторонний мир [9, с. 20]. Во многих религиях до сих пор существуют обряды и традиции погребения, проводимые с целью успокоения душ умерших. Как отмечает А. Уитхед, трилогия Баркер может быть прочитана как переработанная история о привидениях, в которой призраки, преследующие солдат, являются своего рода формой психологической одержимости. Более того, литературовед говорит о своеобразной трансформации истории о привидениях в детективную историю, роль детектива в которой отводится доктору У. Риверсу [10, с. 105]. Психотерапевт оказывается вынужденным не только признать реальность призраков, преследующих его пациентов, но и помочь им восстановить пробелы в памяти, являющиеся последствиями военного невроза. Его основная цель – обнаружить причину появления призраков, кошмаров и галлюцинаций.

В первой части трилогии З. Сассуну, военному поэту и главному герою романа, на улицах Лондона видятся разлагающиеся тела мертвых солдат. Он оказывается не в состоянии определить, происходит ли это с ним наяву или во сне: «Тела. Люди, лица которых наполовину изуродованы снарядом, ползут по земле» [6, с. 13]. В ходе разговора с Риверсом выясняется, что такие галлюцинации происходят с Сассун и в дневное время. После ланча он (Сассун) присел на скамейку и, вероятно, задремал, а когда очнулся «тротуар был устлан телами. Молодые, старые, черные, зеленые... Прохожие ступали по этим лицам» [6, с. 13]. В военном госпитале Крейглокхарт его навещает призрак молодого солдата, погибшего

шестью месяцами ранее. В третьей части трилогии «Дорога призраков» Вансбека преследует привидение немецкого солдата, убитого им на поле боя. Если у Овидия, Гомера и Вергилия призраки пронзительно кричат, то у Баркер они безмолвны, ровно как замолкают и живые, пережившие ужасы окопной жизни. Рассматривая явления призраков с точки зрения психоаналитической практики и рационализма в качестве основных *исследовательских* приемов, У. Риверс приходит к выводу, что призраки Сассуна и Вансбека – это не что иное, как воплощение вины. Первый подсознательно винит себя в том, что не делит тяжелые фронтовые будни вместе со своими товарищами в окопах Западного фронта, второй же мучается оттого, что убил человека. Таким образом, призраки в трилогии являются видимыми формами чувств и переживаний, которые овладевают героями Баркер.

Травматические расстройства солдат в трилогии описываются главным образом во время терапевтических сеансов доктора Риверса. Последние, в свою очередь, перемежаются с моментами молчания и длинными паузами. Заикание, бессвязная речь, неспособность логически последовательно и вразумительно изъясняться, немота – все это симптомы военного невроза, исследованием и лечением которого занимается доктор Риверс. Во время разговоров с Риверсом замолкает Сассун, Андерсон и даже Грейвз, не являющийся пациентом Крейглокхарта. Бывшие фронтовики просыпаются от собственных криков, практически все страдают заиканием либо вообще не способны вымолвить и слова. На страницах романа мы встречаем перекошенные, заикающиеся, кричащие от ужаса и боли, крепко сжатые и молчаливые рты. Расстройство речи в романе представлено типографическим способом. «М-м-мы з-з-знаем, п-п-почему т-т-так д-д-долго?» – задает вопрос Торп ожидающим своей очереди для прохождения медицинской комиссии... [6, с. 183]. У. Оуэн и доктор Риверс начинают заикаться, когда нервничают. Этому недугу подвержен и З. Сассун, и ему с трудом удается скрывать такую реакцию своего организма на происходящие события. Прайер и Каллан страдают немотой. В трилогии «Возрождение» символический образ рта, изображая пережитую травму, рассматривается Дж. Брэнниганом как попытка выразить протест против социальных и идеологических структур общества, поддерживающих и разжигающих войну [10, с. 106]. Декларация З. Сассуна является единственной визуальной, а также словесно высказанной формой несогласия с политическим курсом Британии в трилогии. Предоставив своему герою возможность высказаться, Баркер изображает Сассуна наименее психически травмированным пациентом Крейглокхарта. Молчание Прайера, непрекращающаяся рвота Бернса, заикание Оуэна, Риверса и Сассуна – вот неполный список последствий военного невроза, которые Э. Шоултер назвала «телесными проявлениями мужского протеста» [11, с. 172]. До 1914 г. пациентами психиатрических клиник в Британии являлись исключительно женщины, которые не желали мириться с патриархальным укладом жизни викторианского общества, пытавшегося ограничить их свободу. С началом Первой мировой войны ситуация изменилась до неузнаваемости. Целые «армии» молодых людей оказались неспособными вынести тяготы окопной жизни.

П. Баркер не смогла оставить без внимания и факт социальной многослойности британского общества начала XX века. Риверс полагал, что такое проявление военного невроза, как заикание, может быть присуще только офицерам, например, Сассуну и Оуэну, а простые рядовые солдаты в силу своего низкого происхождения заикаться не могут, им свойственна немота. Риверс так озвучивает данную мысль в разговоре с Прайером: «Интересным является факт вашей немоты, но еще интереснее то, что вы один из немногих, кто не заикается» [6, с. 88]. Риверс полагал, что у офицеров, по сравнению с рядовыми, душевная (психическая) жизнь гораздо сложнее. С точки зрения современной психиатрии – абсурдное утверждение, но во время Первой мировой войны весьма распространенное. Хотя доктор Риверс в соответствии со своими убеждениями и является прогрессивным человеком, но и он не лишен предубеждения в отношении так называемых «временных джентльменов»<sup>2</sup> британской армии.

Многие психологи склонны полагать, что образ рта, неспособного произнести членораздельную речь, символизирует желание высказаться и в свою очередь является не сформулированным в вербальном плане протестом. Заикание, с одной стороны, является знаком непреодолимого желания говорить о пережитом, с другой же, защитить свои воспоминания и переживания от возможных искажений, являющихся неотъемлемой частью устного повествования. Говоря о природе травмы, К. Карут отмечает следующее: «Травма заключается не только в самом происшествии, но и, что более важно, в той вуали молчания, которой она обычно окружена» [12, с. 575]. Оказавшись в ловушке между невозможностью говорить и невозможностью не говорить, пациент способен лишь заикаться. Мы склонны полагать, что своим молчанием герои выражают завуалированный протест не только против ужасов войны, но и против широко культивируемого в британском обществе идеала мужественности, которому многие оказывались не в состоянии соответствовать.

<sup>2</sup> Этот термин появился именно во времена Первой мировой войны для обозначения офицеров, занимающих свою должность только на некоторое время.

**Заключение.** Образам-символам в творческой лаборатории П. Баркер отводится значительное место. Созданная писателем художественная реальность пронизана символическим значением смерти и последствий психической травмы. Выделив в трилогии две категории символов: узуальные и окказиональные, и изучив их функционирование в тексте, мы приходим к выводу о том, что природа, животный мир, цветовая и телесная символика умело применяются автором для отображения своего собственного видения событий столетней давности. Использование обеих групп символов обусловлено художественной идеей произведения: осуждение кровопролитных войн. Автор, влияя на чувства, эмоции и воображение читателя, стремится пробудить готовность воспринять намек на существование некоего смысла и стать проводником к нему. Следует также подчеркнуть, что символика трилогии далеко не исчерпывается вышерассмотренными примерами и обещает при дальнейшей разработке множество интересных открытий.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Хализев, В.Е. Теория литературы : учеб. / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.
2. Аверинцев, С.С. Символ [Электронный ресурс] / С.С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke6/ke6-8262.htm>. – Дата доступа: 20.04.2015.
3. Иванов, В. Две стихии в современном символизме [Электронный ресурс] / В. Иванов // Stanford University. – Режим доступа: [https://web.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/ivanov\\_dve%20stihii1908.pdf](https://web.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/ivanov_dve%20stihii1908.pdf). – Дата доступа: 24.04.2015.
4. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев – Л. : Наука, 1967. – 372 с.
5. Murray, N. The Red Sweet Wine of Youth. The Brave and Brief Lives of the War Poets / N. Murray. – London : Abacus, 2012. – 343 p.
6. Barker, P. The Regeneration Trilogy / P. Barker. – Great Britain : Viking, 1996. – 592 p.
7. Месяц, С.В. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете / С.В. Месяц. – М. : Крузь, 2012. – 464 с.
8. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве [Электронный ресурс] / В.В. Кандинский. – Режим доступа: [http://monoskop.org/images/c/ca/Kandinskiy\\_Vasilii\\_O\\_dukhovnom\\_v\\_iskusstve\\_zhivopis\\_1989.pdf](http://monoskop.org/images/c/ca/Kandinskiy_Vasilii_O_dukhovnom_v_iskusstve_zhivopis_1989.pdf). – Дата доступа: 24.04.2015.
9. Ferber, M. A Dictionary of Literary Symbols / M.A. Ferber. – N. Y. : Cambridge University Press, 1999. – 263 p.
10. Brannigan, J. Contemporary British Novelists: Pat Barker / J. Brannigan. – N. Y. : Manchester University Press, 2005. – 187 p.
11. Showalter, E. The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980 / E. Showalter. – Great Britain : Virago Press, 2012. – 308 p.
12. Травма: пункты : сб. статей / сост.: С. Ушакин и Е. Трубина. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 936 с.

Поступила 16.06.2015

#### SYMBOLISM IN DEPICTING TRAUMA IN PAT BARKER'S TRILOGY "REGENERATION"

O. SHVAILIKOVA

*The article explores the creative laboratory of the symbolic image related to the consequences of war neuroses in the trilogy "Regeneration" by the contemporary English writer Pat Barker. Two categories of symbols are subject to practical consideration in the given article. We regard the first category as customary or usual symbols which require a thought effort but which are contextually intelligible. The second category is occasional symbols, whose connotative meaning is marked by the author of the trilogy. The crucial role of the symbol as a product of the author's world-view in depicting trauma is stated here. Nature, animals, colour and body symbolism are skillfully used by P. Barker to express the main idea of the trilogy: condemnation of war as the most cruel and absurd act of modern civilization.*