

УДК 821.111

*О.Ю. Орлова***ИЗМЕНЕНИЕ ПОЭТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ БРИТАНСКИХ «ОКОПНЫХ ПОЭТОВ»  
(НА ПРИМЕРЕ ФЛОРООБРАЗОВ В ПОЭЗИИ Р. БРУКА, Э. ТОМАСА, У. ОУЭНА,  
А. РОЗЕНБЕРГА, А. ГЕРНИ)**

В статье рассмотрены флорообразы в творчестве британских «окопных поэтов» Р. Брука, Э. Томаса, У. Оуэна, А. Розенберга и А. Герни, которые, отправившись добровольцами на Западный фронт, были в ряду британцев, воочию увидевших и отразивших в своем творчестве отличие Первой мировой войны от конфликтов прежних эпох. Если ранние стихи «окопных поэтов» написаны возвышенным стилем, то попав на фронт, они отказываются от предыдущей поэтики, так как романтизация войны постепенно сменяется разочарованием. Изменение мироощущения поэтов Первой мировой войны может быть прослежено на таком значимом компоненте художественного текста, как флорообразы. Образы цветов и растений, обладающие определенными коннотациями в каждой культуре, в довоенную и раннюю военную эпоху выступали в британской поэзии в качестве устойчивых символов, ассоциирующихся с поэтикой романтизма. В более поздний период «окопной поэзии» традиционная символика флорообразов переосмысливается, уступая место «разговорности» стиля, описанию бытовых подробностей окопной жизни и экспрессионистским образам.

*Ключевые слова:* «окопная поэзия», Первая мировая война, флорообраз, поэзия, пастораль.

DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-3-636-643

В 1910-х гг. основное влияние на все сферы жизни британского общества в первую очередь оказывали события Первой мировой войны, однако оценка роли Великобритании в этом конфликте претерпевала изменения на протяжении 1914–1918 гг., что не могло не сказаться на литературе эпохи. Более того, по словам Т. Тэйт, в этот период именно из литературы читатель мог узнать, что действительно происходит в мире [12, р. 160]. Газетные сообщения и заявления правительства были одинаково ненадежны, вот почему литература эпохи Первой мировой войны остается настолько же значимой для историков, как и для литературных критиков [Ibid, 162].

Поскольку до вступления в Первую мировую войну британцы не участвовали в глобальных военных столкновениях со времен наполеоновских войн, а в викторианскую эпоху главными конфликтами были имперские войны, то для Великобритании с ее доминионами и колониями это был первый в истории конфликт такого масштаба. Сил регулярной армии оказалось недостаточно, и в первые годы войны была развернута активная мобилизационная кампания. Агитационные плакаты и листовки апеллировали к чувству вины и долга перед обществом, к желанию отомстить за погибших родственников и соотечественников, а также к желанию заработать и даже к интересу к путешествиям. Так как последствий этой войны еще никто не мог предположить, а ее масштаб был пока непостижим для ее участников, общий тон умонастроений первых военных лет был в целом оптимистичным, а литературных произведений – возвышенным. Переход умонастроений общества от восторженного принятия войны к разочарованию в ее сути был отражен в творчестве многих британских писателей и поэтов, а его репрезентация неоднократно становилась предметом анализа как зарубежных, так и отечественных исследователей [4; 11; 12]. Изменение восприятия исторических событий можно проследить на примере поэтики произведений военного периода, в частности, на примере флорообразов, которые в художественном тексте представляются важнейшим элементом образности [2, с. 4]. На значимость исследования флористических образов в «окопной» поэзии указывает и М. А. Доннелл. По ее словам, образ войны в художественном произведении, выраженный в том числе через образы цветов, передает личную память автора о военном опыте [5, р. 4].

«Окопную» поэзию принято разделять на два основных этапа: ранний (1914–1915) и поздний (1916–1918). В статье мы рассмотрим стихотворения британских поэтов, ушедших на войну и в ряде случаев переживших первоначальный эмоциональный подъем, но в основном глубоко разочаровавшихся в ней и дегероизировавших ее в более позднем периоде своего творчества. Так, на примере флорообразов мы планируем провести сравнительный анализ поэтики произведений двух периодов. При анализе мы будем опираться как на стихотворения раннего этапа, для которого характерна героизация войны (Р. Брук, Дж. Маккрей, А. Розенберг), так и на стихи более позднего периода, написан-

ные поэтами, которые находились в зоне боевых действий до 1917 – 1918 гг. (А. Розенберг, А. Герни, У. Оуэн, Э. Томас), а некоторые, как, например, А. Герни, вернулись с войны.

Если поэтическое творчество подразумевает приглашение читателя заглянуть в сердце, ум и душу автора, что приобретает особенную значимость для поэтов в военный период, то пропаганда становится еще одним способом выразить идеи, контрастирующим, однако, с интимностью и уязвимостью поэзии [5, р. 5]. Так, с призывной кампанией времен первой мировой войны связан самый значимый флорообраз в массовой культуре, ассоциирующийся с Первой мировой войной, – образ мака. Государству нужны были яркие символы, которые могли эмоционально повлиять на потенциальных добровольцев. И такая возможность представилась после выхода стихотворения канадского хирурга Джона Маккрея, который был ярким сторонником империи и участия в военных действиях Канады, являющейся на тот момент доминионом Великобритании. В 1915 г., на следующий день после похорон своего товарища, Маккрей пишет стихотворение *In Flanders Fields* («В полях Фландрии»), где от лица павших в боях солдат обращается к живым с призывом продолжить сражаться. Стихотворение, в котором мак, раскачивающийся посреди крестов, является центральным образом, получило невероятную популярность:

Take up our quarrel with the foe:  
To you from failing hands we throw  
The torch; be yours to hold it high.  
If ye break faith with us who die  
We shall not sleep, though poppies grow  
In Flanders fields.

Текст стихотворения использовался не только как пропаганда мобилизации, но и в целях получения прибыли от продажи военных облигаций – читая знакомые строки люди активнее записывались в армию и сдавали деньги. Историк Пол Фассел называет стихотворение пропагандой против мирных переговоров, а стиль третьей строфы, содержащей призыв к бою, – «риторикой рекрутских плакатов» [6, р. 271]<sup>1</sup>.

Восприятие войны рядом других поэтов, однако, не было столь однозначным. По разным причинам вступив в ряды добровольцев, Уилфред Оуэн, Эдвард Томас, Айзак Розенберг, Айвор Герни, Зигфрид Сассун и некоторые другие литераторы, известные впоследствии как «окопные поэты», в первые годы войны, несмотря на различия в происхождении и возрасте, в той или иной степени испытывали на себе воздействие военной риторики. Так, Эдвард Томас ушел на войну в возрасте 37 лет, будучи уже семейным человеком, после мучительных раздумий о том, как следует поступить.<sup>2</sup>

Многие из поэтов, впоследствии причисленных к «окопным», еще до начала войны, с 1912 года, печатались в сборниках георгианской поэзии. Источником вдохновения для георгианцев служили «уединенные сады, цветущие луга, тенистые леса, тихие сельские вечера, крестьянские домики, утопающие в лунном свете» [3, с. 8–9]. Э. Лонгли в своем исследовании «Военные пасторали» изобретает термин «прерванные георгики» для обозначения стихотворений, в которых пасторальность была резко оборвана приходом войны [8, р. 462]. Однако элегические настроения свойственны и «окопным» поэтам. Так, образы старой доброй Англии, ее природы и безмятежной сельской жизни появляются даже в «поэзии траншей», например, в стихотворении 1915 г. *The Soldier* («Солдат») Руперта Брука:

If I should die, think only this of me:  
That there's some corner of a foreign field  
That is for ever England. There shall be  
In that rich earth a richer dust concealed;

<sup>1</sup> После окончания Первой мировой войны американка Мойна Майкл, вдохновленная стихотворением Маккрея, настаивала на том, чтобы красный мак стал символом Американского Легиона. Ее инициатива была поддержана и миниатюрные шелковые маки – символы жертв войны – стали продаваться как в США, так и впоследствии в Британской империи, а вырученные деньги шли на содержание детей, оставшихся без родителей в годы войны.

<sup>2</sup> Возраст и семейное положение давали Томасу право не вербоваться в армию. Однако не последнюю роль в принятии решения идти на фронт сыграло стихотворение его близкого друга Р. Фроста *The Road not Taken* («Неизбранная дорога»), в котором автор размышляет о нерешительности Томаса в простых жизненных ситуациях. Очевидно, что Эдвард Томас воспринял это стихотворение серьезнее, чем просто дружеское послание. Получив его в 1915 г., Томас записался в армию и в 1917 г. погиб в битве при Аррасе.

A dust whom England bore, shaped, made aware,  
 Gave, once, her flowers to love, her ways to roam;  
 A body of England's, breathing English air,  
 Washed by the rivers, blest by suns of home.

По словам Г. Э. Ионкис, «у Брука смерть солдата вызывает поток самых теплых воспоминаний о старой доброй Англии, умытой реками, осиянной солнцем, осыпанной цветами» [3, с. 34]. Любовь к родному краю и к его исследованию, действительно, укоренена в английской культуре. Она проявляется в излюбленных занятиях жителей Британских островов, которые включают в себя долгие пешие прогулки в сельской местности, составление и чтение справочников, содержащих сведения о растениях и животных родного региона. Отражение английской любви к природе также можно проследить в различных видах искусства: картины деревенской жизни, написанные известными художниками, изображение цветов на картинах прерафаэлитов. Н. А. Гончарова отмечает, что XX век укрепил любовь англичан к саду и садоводству. В ответ на нестабильность и напряженность обстановки окружающего мира сады выступали оазисами тишины и стабильности [1, с. 59].

Основу творчества Эдварда Томаса составляют стихотворения о родной природе, которую «Томас знал, как никто до и после него» [9, р. 96]. Его, не печатавшегося в сборниках георгианской поэзии, но духовно близкого георгианцам, традиционно причисляют к «окопным поэтам», хотя он является автором лишь нескольких стихотворений, отражающих его военный опыт. Непосредственно в окопах Томас напишет лишь одно стихотворение, несмотря на то, что он входит в пантеон славы поэтов Первой мировой войны. Невозможность выразить что-то в полную силу в новых условиях и отсутствие подходящего языка для изображения пережитых потрясений также рассматривается нами в качестве реакции на кардинальное изменение представлений о мироустройстве.<sup>3</sup> Мысль о принципиальной невыразимости военного опыта высказывается и офицером Британской Армии и историком Ч. Каррингтоном, который пишет, что поколение, пережившее войну, владело секретом, который невозможно было высказать (*a secret that can never be communicated*) [цит. по: 6, р. 124].

Айзак Розенберг записался добровольцем в Британскую Армию в октябре 1915 г., как он признавался издателю Эдварду Маршу, не из патриотических побуждений (в отличие от Р. Брука или З. Сассуна), а в надежде поправить сложное финансовое положение и тем самым помочь матери [13, р. 4]. Будучи сыном эмигрантов, покинувших Латвию по политическим причинам<sup>4</sup>, он не испытывал желания сражаться на одной стороне с русскими, тем не менее, все же пойдя на фронт рядовым, нашел бытовые условия там вполне удовлетворительными, и в его более поздней лирике чувствуется принятие или, по крайней мере, смирение перед судьбой [Ibid, 323]. Тем не менее, стихотворение 1914 г. *The Dead Heroes* («Мертвые герои»), начинающееся с известного *Flame out, you glorious skies* и написанное до непосредственного столкновения с окопным бытом, проникнуто сознанием величия миссии солдат, ушедших на войну. Заглавие задает тон всему стихотворению, а общая идея поддержана оценочной (*heroes, brave, heroic years, proud, noble*) и возвышенной лексикой (*seraphim, exultant, burning spears, eternity*), использованием повелительного наклонения (*Flame out, you glorious skies, / Welcome our brave; / Kiss their exultant eyes; / Give what they gave. // Flash, mailed seraphim*)<sup>5</sup>, архаических форм (*thee*), формы множественного числа существительных (*skies*):

Flame out, you glorious skies,  
 Welcome our brave;  
 Kiss their exultant eyes;  
 Give what they gave.

<sup>3</sup> Еще одним вариантом реакции поэтов на потрясения Первой мировой войны может считаться потребность перехода на язык прозы, чтобы до конца высказать правду о войне. Эту потребность, очевидно, испытали и воплотили в конце 20-х гг. в воспоминаниях и полуавтобиографических романах З. Сассун, Р. Грейвз, Р. Олдингтон и другие «окопные поэты» [3, р. 46].

<sup>4</sup> Отец Айзака Розенберга, проживавший на территории современной Латвии, относившейся на тот момент к Российской Империи, выбрал эмиграцию в Великобританию, так как обязательная для евреев служба в русской армии была сопряжена с издевательствами и унижением, а соблюдение религиозных обрядов во время службы было затруднительным [7, р. xi].

<sup>5</sup> Обратим внимание на то, что императивы – это типичная характеристика стандартной риторики стихотворений, поддерживающих идею войны (ср. «В полях Фландрии» Дж. Маккрея, «Солдат» Р. Брука).

Flash, mailed seraphim,  
Your burning spears;  
New days to outflame their dim  
Heroic years.

Thrills their baptismal tread  
The bright proud air;  
The embattled plumes outspread  
Burn upwards there.

Flame out, flame out, O Song!  
Star ring to star;  
Strong as our hurt is strong  
Our children are.

Розенберг, тем не менее, обретает свой истинный голос только в стихотворениях, написанных непосредственно на войне. Кольцевая композиция стихотворения *Break of Day in the Trenches* («Рассвет в окопах») 1916 г., которое П. Фассел считает лучшим стихотворением не только Розенберга, но и всей военной лирики [6, p. 271], в интерпретации Дж. М. Уилсон, отражает мысль о цикличности всего сущего [13, p. 323]. Начинаясь с образа мака (*As I pull the parapet's poppy/ To stick behind my ear*), стихотворение заканчивается также образом припорошенного пылью мака:

Poppies whose roots are in man's veins  
Drop, and are ever dropping;  
But mine in my ear is safe –  
Just a little white with the dust.

Упоминание в последней строке *праха* (*dust*), в который, согласно словам традиционной заупокойной литургии англиканской церкви, в свою очередь пришедших из Книги Бытия, вернется каждый человек, может говорить о принятии ситуации.<sup>6</sup> О смирении перед лицом неотвратимого свидетельствует и стиль стихотворения, который сам поэт называл «простым, как обычный разговор».

Несмотря на «разговорность» стиля «окопной лирики» и активное привлечение неприглядных деталей траншейной жизни, нельзя утверждать, что пасторальность навсегда отброшена поэтами. Так, замедленные образы стихотворения *Exposure* («Под шквальным огнем» – перевод Е. Лукина), поддержанные аллитерацией, свидетельствуют о том, что поэта скорее волнует сама текстура слов, чем «забытые мечты». С. Монтин считает, что пасторальность свойственна даже стихотворениям, описывающим окопный быт, она позволяет поэтам создать условно *безопасные* пространства, где «каждое слово течет тонкой струйкой по строке и попадает непосредственно в ухо читателя. Поэтическое удовольствие, созданное строфой Оуэна, вытесняет бытовую речь, трансформируя ее в «райские» структуры, которые избегают ограничений обыденной (военной) коммуникации, так как главная цель этих пасторальных интерлюдий – деконтекстуализировать, делокализовать и самого поэта, и его язык» [10, p. 2, 6]:

Pale flakes with fingering stealth come feeling for our faces –  
We cringe in holes, back on forgotten dreams, and stare, snow-dazed,  
Deep into grassier ditches. So we drowse, sun-dozed,  
Littered with blossoms trickling where the blackbird fusses.  
– Is it that we are dying?

Стихотворения «разговорного стиля» характерны и для других «окопных поэтов». Эдвард Томас начал писать поэзию по настоянию Роберта Фроста. Образы его поэзии как довоенного, так и военного периода, предельно конкретны. По мысли Г. Максвелла, например, в стихотворении *Old Man* (1914), образ полыни, которая по странному стечению обстоятельств в английском языке может быть названа двумя противоположными терминами «старик» (*Old Man*) и «мальчишеская любовь» (*Lads-*

<sup>6</sup> Этот же образ возвращения в «землю, из которой взят», встречаем у Р. Брука в стихотворении «Солдат», тем не менее, для Брука это в первую очередь земля Англии, в то время как для А. Розенберга возвращение к праху нужно понимать метафорически, как неизбежный цикл человеческой жизни вообще.

*Love*), абсолютно лишен каких-либо коннотаций [9, p. 96]. Описывая противоречивость двух названий одного растения, Томас использует два латинизма (*decorate*, *perplexed*), но в результате в конце строки и далее в стихотворении отказывается от них, отдавая предпочтение словам англосаксонского происхождения:

Even to one that knows it well, the names  
Half decorate, half perplexed, the thing it is:  
At least, what that is clings not to the names  
In spite of time. And yet I like the names.

Показательно, что Уилфред Оуэн, наиболее известный представитель «окопной лирики», в *Dulce et Decorum Est* (1920) также подвергает сомнению уместность использования в ситуации окопной правды высокопарных изречений, к которым активно прибегали сторонники ведения боевых действий. Вынесенное в заглавие латинское изречение<sup>7</sup> переосмысливается в самом стихотворении, в конце которого оно прямо называется «старой ложью» (*the old Lies*). Отказ от военной риторики также выражается в стихотворении в предельно натуралистичных образах. Согласно исследованиям, в ходе работы над текстом Оуэн усиливает натурализм и постепенно полностью отказывается от традиционных образов английской поэзии, в частности, флорообразов [10, p. 11]. Так, в первой редакции, по свидетельству Г. Максвелла, стихотворение содержит сравнение агонии и страданий героя с прежним состоянием, когда он был подобен «бутону розы» [9, p. 55]. Роза – типичный образ романтической поэзии XIX в. и в частности, поэзии Дж. Китса, под влиянием которой находился Оуэн [3, с. 44]. В последней редакции стихотворения поэт все же убирает не только все китсеанские образы, включающие сравнение с розой, но и сравнение с прошлым в целом, оставляя описание только того, что он видит сейчас:

If in some smothering dreams, you too could pace  
Behind the wagon that we flung him in,  
And watch the white eyes 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,  
Obscene as cancer,  
Bitter as the cud  
Of vile, incurable sores on innocent tongues,—  
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.*

Образ цветка появляется в нехарактерном контексте и в стихотворении Оуэна 1917 г. *Beauty* («Красота»), в котором описывается, как рана солдата распаивается, как алый цветок. И хотя рана в первых строках сравнивается по форме и цвету с морским обитателем актинией (англ. *sea-anemone*), тем не менее, этимология названия этого животного и весь последующий ряд образов в свою очередь отсылают нас, с одной стороны, к флористическим образам ранней «окопной» поэзии<sup>8</sup>, а с другой стороны, к экспрессионистским образам лирики более позднего периода (*that crimson flower, anemones*). Гибель человека, сопровождаемая таким ярким сравнением, заставляет автора вспомнить о кантовском определении красоты и вновь задуматься о применимости прежних учений при проживании нового опыта.

По замечанию С. Монтин, пастораль в военной поэзии может легко обратиться кошмаром [10, p. 7], как в еще одном стихотворении Оуэна, *Spring Offensive* («Весеннее наступление»). Так, в

<sup>7</sup> Обратим внимание на совпадение не только позиции авторов в отношении предпочтений собственно англосаксонской лексики, но и на совпадение самих лексем в стихотворениях Э. Томаса и У. Оуэна: англ. *decorate* (Э. Томас) и лат. *Decorum* (У. Оуэн).

<sup>8</sup> Ср. *the roses of his home* в стихотворении У. Оуэна с *her flowers to love* в «Солдате» Р. Брука, где под *her flowers* подразумеваются цветы Англии.

переломный момент сражения лютики внезапно предстают чашами, в которые должна влиться кровь солдат (*and soft sudden cups/ Opened in thousands for their blood*).

Кардинальным изменением поэтики, которое можно увидеть, например, в творчестве Оуэна и Розенберга, отрицается сама возможность возвращения в прежнее, довоенное состояние, а поэты, в чьем творчестве можно проследить это изменение тем самым вписывают себя в круг поэтов и писателей «потерянного поколения», которые к прежнему умиротворенному состоянию ни в творчестве, ни в жизни вернуться так и не смогли, даже если пережили войну.

Одним из немногих поэтов, вернувшихся с войны, был английский поэт и композитор А. Герни. Однако несмотря на возможность вернуться на родину, Герни был до конца жизни разлучен с природой любимого Глостершира, воспетой им в стихах. Большую часть из прожитых им пятнадцати лет по окончании войны он провел в лондонской психиатрической лечебнице. В стихотворении *To His Love* («К его любви»), посвященном Фредерику Уильяму Харви, которого считали погибшим в 1916 г., английский пасторальный пейзаж не способен вместить в себя смерть героя [11, p. 153]. Возвращаясь мысленно к тому пейзажу, к которому герой больше не принадлежит, Герни использует многочисленные риторические отрицания:

He's gone, and all our plans  
Are useless indeed.  
We'll walk no more on Cotswold  
Where the sheep feed  
Quietly and take no heed.  
His body that was so quick  
Is not as you  
Knew it, on Severn river  
Under the blue  
Driving our small boat through.  
You would not know him now ...  
Cover him, cover him soon!  
And with thick-set  
Masses of memoried flowers –  
Hide that red wet  
Thing I must somehow forget.

Призыв укрыть тело героя цветами все еще вписывается в общий элегический тон стихотворения до тех пор, пока в последних двух строках тело умершего солдата не названо *red wet thing*, причем анжамбеман делает акцент на неконкретном и неуместном для обозначения человека слове *thing*, с которого начинается финальная строка. Резкое изменение элегических интонаций первых строф в последней части стихотворения В. Шерри называет «нервным заиканием» [11, p. 154], а Г. Максвелл сравнивает разрыв строки с окопом, в котором оказывается читатель [9, p. 55]. Все это подчеркивает серьезное нарушение ожиданий читателя от поэзии, которое можно засвидетельствовать не только в данном стихотворении, но и во всей «окопной поэзии». Как утверждает М. А. Доннел, использование авторами флористических образов в военной поэзии способно изменить восприятие событий теми, кто не был непосредственным свидетелем войны [5, p. 4]. Г. Максвелл подчеркивает глубину изменений поэтики в «окопной лирике» и одновременно значимость этих изменений для будущих читателей следующими словами: «Если бы поэзия была единственным сохранившимся письменным свидетельством существования нашей цивилизации, то основываясь только на ее данных, читатель будущего смог бы предположить, что нечто ужасное произошло в годы Первой Мировой Войны» [9, p. 56].

На основе анализа приведенных выше стихотворений мы приходим к выводу о том, что, отказываясь от прежней поэтики, «окопные поэты» «выбирают» один из следующих путей в творчестве: отказ от поэзии вследствие невозможности выразить максимально полно новые переживания традиционным поэтическим языком; демократизация языка поэзии с акцентом на ряде образов (в том числе образе цветов и растений) как на рутинных, отражающих подробности быта солдат; переосмысление традиционных жанров и образов, которое позволяет сказать больше, чем традиционная поэтика. Цветы в стихотворениях английских поэтов ассоциируются и с романтической традицией, и с образом «старой доброй Англии» в понимании георгианцев. Под влиянием серьезных внутренних пере-

живаний, которые были спровоцированы непосредственным траншейным опытом поэтов, во втором периоде «окопной поэзии» традиционные образы цветов используются как маркеры довоенной поэтики с целью показать контраст между «прежним» и «новым» миропониманием. В то время как некоторые флорообразы близки к экспрессионистской поэтике, в «разговорном стиле» «новой» поэзии образы цветов могут либо быть полностью исключены из «окопной» лирики, либо присутствовать в качестве образов-деталей окопного быта, лишенных символического значения.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гончарова Н.А.* Образ английского сада в британском романе XX века как объект филологического анализа: дис. ... канд. филол. наук; Поволж. гос. соц.-гум. академия. Самара, 2014. 174 с.
2. *Горбовская С.Г.* Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб: Издательство СПбГУ, 2017. 274 с.
3. *Ионкис Г.Э.* Английская поэзия XX века, 1917–1945: Учебное пособие для педагогических институтов. Москва: Высшая школа, 1980. 200 с.
4. *Седова Е.С.* Мотив утраченных иллюзий в пьесе У.С. Моэма «За особые заслуги» и драме Дж. Б. Пристли «Время и семья Конвей» // Вестн. Удм. ун-та. Сер. История и филология. 2021. Т. 31, вып. 2. С. 365–373.
5. *Donnell M.A.* Floral Imagery within Wartime Era Poetry: How Its Usage Transforms Memory and Remembrance // URL: [http://Floral Imagery within Wartime Era Poetry: How Its Usage Transforms Memory and Remembrance \(obu.edu\)](http://Floral Imagery within Wartime Era Poetry: How Its Usage Transforms Memory and Remembrance (obu.edu)).
6. *Fussel P.* The Great War and Modern Memory. Oxford: Oxford University Press, 2013. xvii, 414 p.
7. *Noakes V.* Isaac Rosenberg: 21st-Century Oxford Authors. Oxford: Oxford University Press, 2008. 472 p.
8. *Longley E.* War Pastorals // The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry, ed. Tim Kendall. Oxford: Oxford University Press, 2009 pp. 461–482.
9. *Maxwell G.* On Poetry. Oberon: London, 2016. 165 p.
10. *Montin S.* “Not Flowers for Poets’ tearful foolings” First World War Poetry, flowers and the Pastoral Failure // URL: [http://Montin.pdf \(wlajournal.com\)](http://Montin.pdf (wlajournal.com)).
11. *Sherry V.* Literature and World War // The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature (The New Cambridge History of English Literature), ed. Laura Marcus, Peter Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 152–172.
12. *Tate T.* The First World War: British Writing // The Cambridge Companion to War Writing, ed. Kate McLoughlin. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 160–174.
13. *Wilson J.M.* Isaac Rosenberg: The Making of a Great War Poet: A New Life. Evanston: Northwestern University Press, 2009. 468 p.

Поступила в редакцию 16.10.2021

Орлова Ольга Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии  
Уральский федеральный университет имени первого президента России Б.Н. Ельцина  
620002, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина, 51  
E-mail: orlova\_82@inbox.ru

**O.Yu. Orlova**

**CHANGE IN POETICS OF BRITISH “TRENCH POETRY” (WITH REFERENCE TO FLORAL IMAGERY IN POEMS BY R. BROOKE, E. THOMAS, W. OWEN, I. ROSENBERG, I. GURNEY)**

DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-3-636-643

The author of the article examines floral imagery in the poems by British “trench poets” R. Brooke, E. Thomas, W. Owen, I. Rosenberg, and I. Gurney. Having enlisted to fight on the Western Front, these poets witnessed the difference of the Great War from the conflicts of the previous epochs, and expressed this change in their works. While their early verse is either heroic or pastoral, in later poems the romanticizing of war experience gives way to disappointment. The use of floral imagery in wartime poetry unveils the contrast between the early and late war poetics. Floral imagery traditionally bears some cultural connotations: for many “trench poets” of 1914–1915, steeped in the Romantic traditions, flowers and gardens symbolized Englishness and their native soil where soldiers hope to return. In later years, however, floral imagery is reinterpreted, and the trenches of World War I are shown as completely opposed to the pastoral mode of the previous poetics.

**Keywords:** “trench poetry”, World War I, floral imagery, poetry, pastoral.

## REFERENCES

1. Goncharova N.A. *Obraz anglijskogo sada v britanskom romane XX veka kak ob"ekt filologicheskogo analiza* [Image of the English Garden in the British Novel of the XXth century as an object of philological research]. Dissertation of Candidate of Science in Philology; Povolzhskaya State Academy of Social Sciences and Education, 2014. 174 p. (In Russian).
2. Gorbovskaya S.G. *Floroobraz vo francuzskoj literature XIX veka* [Floral Imagery in the French literature of the XXth century]. SPb: Izdatel'stvo SPbGU, 2017. 274 p. (In Russian).
3. Ionkis G.E. *Anglijskaya poeziya XX veka, 1917–1945* [The English Poetry of the XXth century]. Uchebnoe posobie dlya pedagogicheskikh institutov [Textbook for pedagogical institutes]. Moskva: Vysshaya shkola, 1980. 200 p. (In Russian).
4. Sedova E.S. Motiv utrachennykh illyuzij v p'ese U.S. Moema «Za osobyje zaslugi» i drame Dzh. B. Pristli «Vremya i sem'ya Konvej» [The motive of lost illusions in W.S. Maugham's "For Services Rendered" and J. B. Prestley's "Time and the Conways"] // *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya* [Bulletin of Udmurt State University. Series History and Philology]. 2021. Tom 31. № 2. P. 365–373. (In Russian).
5. Donnell M.A. *Floral Imagery within Wartime Era Poetry: How Its Usage Transforms Memory and Remembrance* // URL: [http://Floral Imagery within Wartime Era Poetry: How Its Usage Transforms Memory and Remembrance \(obu.edu\)](http://Floral%20Imagery%20within%20Wartime%20Era%20Poetry%3A%20How%20Its%20Usage%20Transforms%20Memory%20and%20Remembrance%20%28%20obu.edu%29). (In English).
6. Fussel P. *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press, 2013. xvii, 414 p. (In English).
7. Noakes V. *Isaac Rosenberg: 21st-Century Oxford Authors*. Oxford: Oxford University Press, 2008. 472 p. (In English).
8. Longley E. *War Pastorals* // *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, ed. Tim Kendall. Oxford: Oxford University Press, 2009 pp. 461–482. (In English).
9. Maxwell G. *On Poetry*. Oberon: London, 2016. 165 p. (In English).
10. Montin S. "Not Flowers for Poets' tearful foolings" *First World War Poetry, flowers and the Pastoral Failure* // URL: [http://Montin.pdf\(wlajournal.com\)](http://Montin.pdf(wlajournal.com)). (In English).
11. Sherry V. *Literature and World War* // *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature (The New Cambridge History of English Literature)*, ed. Laura Marcus, Peter Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 152–172. (In English).
12. Tate T. *The First World War: British Writing* // *The Cambridge Companion to War Writing*, ed. Kate McLoughlin. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 160–174. (In English).
13. Wilson J.M. *Isaac Rosenberg: The Making of a Great War Poet: A New Life*. Evanston: Northwestern University Press, 2009. 468 p. (In English).

Received 16.10.2021

Orlova O.Yu., Candidate of Philology, Associate Professor at Department of Germanic Philology  
Ural Federal University  
Prosp. Lenina, 51, Yekaterinburg, Russia, 620002  
E-mail: orlova\_82@inbox.ru