

## К ПОНИМАНИЮ ЛИТЕРАТУРНОЙ БИОГРАФИИ И ОБРАЗНОСТИ У. Б. ЙЕЙТСА

В. М. ТОЛМАЧЁВ

**Аннотация:** Статья рассматривает творчество У. Б. Йейтса в двух контекстах: британской поэзии рубежа XIX–XX вв. и ее динамики; литературного символизма в целом. Полемизируя со штампами советской и постсоветской англистики, автор предлагает свое понимание европейского и американского символизма, его вариантов (охватывающих 1870–1920-е гг.), включая английский вариант и его развитие (от позднего романтизма и «эстетизма» до различных «модернизмов»), а также основной символистской проблематики, актуализированной преимущественно не французскими поэтами *fin de siècle*, а Ф. Ницше и его трактовкой «смерти Бога», «переоценки всех ценностей». В статье дается оригинальный для России очерк литературной биографии Йейтса, а затем в свете ее акцентов — построчный анализ стихотворения «Второе Пришествие» (1919) как именно символистского. В понимании автора, это стихотворение, кажущееся христианским по образности, оказывается имплицитно антихристианским и посвящено «другому пришествию», что близко поэме «Двенадцать» А. Блока.

**Ключевые слова:** литературный символизм, У. Б. Йейтс, типология западного символизма, английский символизм, литературная биография У. Б. Йейтса, анализ стихотворения «Второе Пришествие».

Творчество Уильяма Батлера Йейтса (1865–1939), одного из самых значительных поэтов XX в., сравнительно мало изучено в России именно как явление большой поэтической значимости. Йейтс не столь знаменит и исследован, как, например, Ш. Бодлер, П. Верлен или Р. М. Рильке. Активное распространение его русских переводов началось лишь в 1990-е гг. Йейтс понимался при этом прежде всего как национальный поэт и влюбленный в ирландскую старину «романтик», представитель ирландского культурного ренессанса начала XX столетия. Благодаря работам А. П. Саруханян (статья «Поэзия У. Б. Йейтса», 1995), Г. М. Кружкова (статьи «Йейтс и русские поэты XX века», 1999; «Будущее в прошедшем», 2001;

главы в книге «Луна и дискбол», 2012), А. Н. Горбунова (монография «Последний романтик», 2015), ряда других филологов (В. В. Хорольский, К. Голубович, Е. Глазкова) появились основания для более детализированного изучения Йейтса в России. Однако при решении задач, которые ставит многообразие интересов поэта, а также объем написанного им, по-прежнему скупко анализируются отдельные поэтические тексты Йейтса, причем даже самые известные (хотя в англоязычном литературоведении «тщательное чтение» лирики Йейтса еще с середины XX в. стало одним из «коньков» новой критики). Лишь А. Н. Горбунов оставался на разборе таких шедевров зрелого Йейтса, как «Второе Пришествие» (конец 1919 г., публ. 1920) и «Плавание в Византию» (осень 1926 г., публ. 1927)<sup>1</sup>.

Что касается зарубежных работ, то хотя «Второе Пришествие» в большей или меньшей степени становилось объектом анализа у всех серьезных исследователей Йейтса<sup>2</sup>, в англоязычных журнальных публикациях последнего десятилетия специальные разборы данного стихотворения (тем более как символистского стихотворения) практически не встречаются<sup>3</sup>.

На основании сделанного предшественниками попробуем предложить свою интерпретацию «Второго Пришествия». Именно в данном стихотворении Йейтс проявляет себя, как нам кажется, с одной стороны, оригинальным английским символистом, а с другой — писателем, вобравшим в себя дух международного символизма. Как и в случае с другими поэтами символистской эпохи, выполнение этой задачи потребует подготовительной работы, хотя бы краткого освещения двух тем: нашего понимания ситуации в английской поэзии на рубеже XIX–XX вв. и творческой биографии Йейтса.

Поэзия Великобритании 1890–1910-х гг. в своих высотных достижениях представлена творчеством А. Ч. Суинберна (1837–1909), Т. Харди (1840–1928), О. Уайлда (1854–1900), А. Э. Хаусмена (1859–1936), Р. Киплинга (1865–1936), У. Б. Йейтса (1865–1939), Э. Томаса (1878–1917), а также, как образно выразилась В. Вулф, авторов «1910 года». Среди них У. Льюис (1884–1957), Д. Х. Лоренс (1885–1930), Р. Олдингтон (1892–1962), «окопные поэты» — на Первой мировой погибло около 780 тысяч британцев — Р. Брук (1887–1915), У. Оуэн (1893–1918), З. Сассун (1886–1967). Кроме того, это экспатрианты, американцы Эзра Паунд (1885–1972), находившийся в Лондоне в 1908–1920 годах, и Томас Стернз Элиот (1888–1965), с 1914 г. постоянно живший в Англии.

Концу 1880-х–1890-м гг. с их переживанием заката викторианства свойственен интерес к декадентской образности (их квинтэссенция — уайлдовские стихотворение «Сфинкс», 1883, публ. 1894) и поэма «Баллада Редингской тюрь-

<sup>1</sup> См.: Горбунов А. Н. Последний романтик: Поэзия У. Б. Йейтса. М., 2015. С. 212–215, 251–260.

<sup>2</sup> См. наиболее содержательные труды 2000-х гг.: Vendler H. *Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form*. Cambridge (Mass.): Belknap Press of Harvard UP, 2007; Pryor S. W. B. *Yeats, Ezra Pound and the Poetry of Paradise*. Farnham, 2011.

<sup>3</sup> О контекстах стихотворения (символ, оккультное, метафорический нарратив) говорится у Пола Мелдуна (Muldoon P. *Moving on Silence: Yeats and the Refrain as Symbol* // *Yeats Annual* № 20. Cambridge, 2016. P. 155–177) и Аниты Фелдмен (Feldman A. *The Invisible Hypnotist: Myth and Spectre in Some Post-1916 Poems and Plays* // *Yeats Annual* № 21: A Special Issue: Yeats's Legacies. Cambridge, 2018. P. 63–121).

мы» (1898). В это время сохраняется авторитет не только корифеев позднеромантической поэзии — прерафаэлитов Д. Г. Россетти, У. Морриса, поэта-лауреата лорда А. Теннисона, Р. и Э. Браунингов, М. Арнолда, но и романтиков особого рода, наподобие Суинберна, добившегося необычайной музыкализации стиха, с одной стороны, и шокировавшего викторианских современников, не без влияния Ш. Бодлера, своей трактовкой эротики — с другой. Особняком стоит написанное Джерардом Мэнли Хопкинсом (1844—1889), перешедшим в 1866 г. из Англиканской в Римско-Католическую Церковь и ставшим в 1877 г. отцом-иезуитом. Его новаторская по внутренним рифмам и ассонансам лирика, иногда по своему звучанию трагическая (так называемые «ужасные сонеты» 1885—1889 гг., см. «Ты воистину справедлив, Господь...»), была опубликована только в 1918 г.

На «эдуардианство» 1900-х гг. приходится время своеобразной контрромантической реакции. Ее истоки объяснимы не только преклонением перед «жизненной силой», понятой по-дарвиновски или в духе Ф. Ницше (ставшего известным в Англии к этому времени), но и отрицанием того поэтического багажа, в основу которого положены как различные романтические штампы (в духе Вордсворта, Россетти), так и все декадентски эстетское, цветистое. Тем не менее успех Кипплинга, автора чеканных, пропитанных «прозой» баллад, уравновешен ресурсами все еще вполне жизнеспособного романтизма — и особенно тогда, когда в романтизм оказались привнесены элементы «классики». Таковы лучшие стихотворения Харди (знаменитый «Закатный дрозд», 1900, 1902) и Хаусмена («Каштан роняет свечи», опубл. 1922), где трагическое видение природы, прекрасной, но в то же время утратившей высший смысл, равнодушной к человеку и мимолетности его жизни, передано нервно и, одновременно, как бы внешнеэмоционально, сжато.

По сравнению с французской поэзией, много экспериментировавшей с «высвобождением стиха», английская в конце XIX в. ритмически и версификационно весьма традиционна. В ней господствуют романтическая силлаботоника, установка на повествовательность (пусть и усложненная Браунингом за счет эффектов драматического диалога), жанровая определенность. Новаторское употребление Кипплингом новейшей разговорной идиомы («Казарменные баллады»), ритмики популярных городских песенок это положение не меняет. Однако в 1910-е гг. отношение даже к этой обновленной романтической традиции другое. Точнее, она перестает восприниматься островной, впитывает иностранные влияния. Здесь и опыт французского романтизма, символизма (Т. Готье, Ш. Бодлер, парнасцы, П. Верлен, С. Малларме, Т. Корбьер, Ж. Лафорг — их настойчиво пропагандировал с начала 1890-х гг. А. Саймонс), и усвоение новаций У. Уитмена (перекликающийся с библейским верлибр «Листьев травы», 1855—1891), и навеванная символизмом мода на средневековые и экзотические размеры (провансальская лирика, японское хайку). Еще в большей степени поэзию (в том числе раннеавангардную — имажизм Паунда, Олдингтона, Х. Дулитл и др.) изменила война.

Для молодых поэтов, отправившихся на фронт и погибших там, викторианство, викторианская читательская аудитория и ее сентиментальные вкусы, пуританские добродетели, поэзия на службе у идеала, трона, империи и т. п.

слились в единое целое — *романтизм* в новом, и самом уничижительном, смысле слова. Имелась в виду некая квинтэссенция старого мира — христианского или буржуазного, не только косное начало собственно поэтического рода (романтический академизм, перерастающий в банальность, дурновкусие; многословие, избитые метафоры, ходульные рифмы, абсолютная регулярность ямбического ритма; образность, связанная с мифологическими фигурами, ритуалом высокой любви или природой сельской Англии), не только подмена музыки поэзии как таковой повествовательностью, назиданиями поэта (в роли «гражданина» или «философа»), патетикой («исповедальностью»), но и те фальшивые «высокие», «идеальные» слова, ради которых была развязана война.

Соответственно, резко, в течение нескольких лет (1915–1918), фундаментально изменился взгляд на поэта, поэтическое слово, поэтическую аудиторию. Даже такие бунтарские (по тематике) писатели-прозаики, как Д. Х. Лоренс, в тех случаях, когда брались за поэзию и прибегали к традиционным романтическим формам (отметим, лирика Лоренса весьма высокого качества!), не пользовались особым успехом. К концу 1910-х гг. вместо пятистопного ямба начинает господствовать «свободный стих» (верлибр), сельские красоты уступают место фантому современного мира в сознании (некоему городскому тексту, существующему в виде «пятен», размывающему границу между субъектом и объектом, сознательным и бессознательным, грезой и явью, прошлым и настоящим, собственным и чужим словом, пластическим и музыкальным началом), а повествовательное, живописное начало — выразительному и музыкальному. Поэзия становится принципиально элитарной и, как тогда любили выражаться, «сложной» — отражающей деформацию через лирику старой картины мира и динамику становления, через лирику же, новой.

Подобное декларативное отрицание «романтизма» (скорее, придуманного, чем подлинного) оказалось столь сильным, что сформировало буквально презрение к лорду Теннисону (как якобы олицетворению всех поэтических пороков), с одной стороны, и недоверие к поэзии XIX в., начиная с Байрона (как поэта, якобы слабо обладавшего поэтическими волей и концентрацией) — с другой. В чем-то эта акция несла явный вред и, утверждая прежде всего верлибр, способствовала понижению поэтической культуры, но в чем-то — и поэтическую пользу. Так, в 1910-е гг. по ходу обновления поэтического прошлого были заново открыты барочные поэты (Дж. Донн, младшие елизаветинцы в целом), У. Блейк.

Разумеется, столь революционной поэтическая ситуация сделалась не мгновенно. Вортицизму Уиндема Льюиса, в годы войны наиболее радикальному выражению поэтической новизны, предшествовал имажизм. Отражая определенную усталость поэзии от всего романтического, настаивая вместе с влиятельным в 1900–1910-е гг. среди богемной молодежи критиком Т. Э. Хьюмом (программное эссе «Романтизм и классицизм») на преодоление «романтизма» за счет ориентации на новую вещьность, сжатость (предметность) поэтической эмоции, имажизм, как и параллельный ему русский акмеизм, занял промежуточную позицию между романтической традицией (в том числе ее преломлением у ряда символистов — символистов лишь по названиям своих манифестов, но не по технике, образности) и исканиями авангардистов.

Означало ли это, что поэтический романтизм, на протяжении XIX в. в Англии столь богатый и разнообразный, был действительно отринут или, как выразились бы в России в духе раннего В. М. Жирмунского, преодолен? Думается, что частый положительный ответ на этот вопрос даже со ссылкой на программные высказывания современников (в особенности Т. С. Элиота) не вполне поддерживает проверку конкретным материалом. Корректнее, на наш взгляд, задуматься об ином решении проблемы: романтизм оказался не столько отринут, сколько переформулирован, воспроизведен на новых основаниях. Решающая роль в этой редифиниции, в этом сложном удвоении (утроении?) поэтической парадигмы, принадлежит символизму, проявившему себя в британской поэзии и иначе, *и в иное время*, чем во французской.

Отечественная англистика традиционно не находит проявлений символизма в Великобритании, выводя эстетизм Уайлда из английской традиции (благо «подсказку» на этот счет дал сам Уайлд, объявив прерафаэлитов, себя самого наследниками Дж. Китса) и не считая эстетизм национальным вариантом символизма и, шире, символистской культуры (хотя опыт прерафаэлитов, У. Пейтера и его «Очерков по истории Ренессанса», того же Уайлда оказался весьма значим именно на международном уровне). Объяснений тому несколько. Во-первых, согласно советской и постсоветской литературоведческой мифологии<sup>4</sup>, символизм — нечто литературно недолжное, частное (во всяком случае, по сравнению с «реализмом»), сравнительно однотипное, связанное почти обязательно с французской поэзией и/или ее направленным влиянием, а также с «религией». Во-вторых, сохраняет свои позиции наивное доверие к словарю многочисленных писательских программ рубежа веков и, таким образом, к автономии, самодостаточности обозначенных в них творческих позиций, тогда как в действительности наблюдалось обратное: пестрота, нестойкость, взаимозаменяемость дефиниций, форм символистского творчества, усложнение связанной с ним культурной парадигмы, которая не столько «преодолевалась», сколько неожиданно, и уже на территории XX в., разрасталась за счет русского Серебряного века, испанского поколения 1898 г., венского модерна, немецкого экспрессионизма и т. п., образуя в международном масштабе длинную волну культуры. Это «нечислимое время» (как выразился А. Блок в статье «Крушение гуманизма») не только пережило войну, но и использовало, как это видно из творчества М. Цветаевой или Х. Л. Борхеса, ресурсы авангардов для воспроизведения заложенного в него типа креативности.

Не удивляет, что в России так и не создана типология символизма, существовавшего не только в XIX в., но и в XX в., т. е. в своем историческом движении открытого к синтезу (с различными модификациями романтизма, натурализма, авангардизма), к реинвенции явлений прошлого (Античность, Средневековье, Ренессанс; барокко, классицизм, рококо), к предельному расширению границ творчества (вплоть до включения в него политики, жизни). В-третьих, так и не определено центральное событие международного символизма, каким, несо-

<sup>4</sup> См. подробнее: Толмачёв В. М. Перспективы междисциплинарного изучения символизма // Эпоха символизма: Встреча литературы и искусства / Сост. М. А. Ариас-Вихиль, И. Е. Светлов и др. М., 2016. С. 554–580.

мненно, является поэтически-профетическая по своему смыслу «весть» Ницше о «смерти Бога» и вытекающие из нее метафоры «переходности», «современного Апокалипсиса», «переоценки ценностей», а также «вечного возвращения» поэта-дионисиста — творца нового мифа — к самому себе (речь идет о стихийной символизации актуального, «сейчасного» вне связи с прошлым, в свете постоянно ведущейся войны с самим собой, своими старыми «я»). В результате символизм сведен к выполнению усложненного технического задания, тем или иным проявлениям богемного декадентизма, мистике, тогда как он способен быть открыто идеологичным, революционным, атеистичным. В-четвертых, якобы отсутствие символизма в Англии увязано со слабостью международных связей британской культуры. Однако это — заблуждение, следствие недостаточной изученности вопроса. Те или иные французские авторы весьма значимы для Суинберна, Пейтера, Уайлда, Т. Э. Хьюма. Кроме того, британский символизм трудно представить себе без ирландцев (помимо Уайлда, это Б. Шоу, У. Б. Йейтс, Дж. Джойс), экспатриантов (Г. Джеймс, Дж. Конрад, Э. Паунд, Т. С. Элиот; упомянем в этом контексте и живописца Уистлера).

Итак, из перечисленных аргументов вовсе не вытекает, о чем нам уже не раз приходилось писать, что символизм в поэзии и — шире — культуре Великобритании не проявил себя. Напротив, вызревая в рамках позднего романтизма (элементы символизма в поэзии и живописи прерафаэлитов, в творчестве Суинберна, в эссеистике Дж. Раскина, У. Пейтера, Дж. Э. Саймондса), он несинхронно с французским символизмом, порождая оригинальную теорию поэзии (Хьюм, Паунд), свою теорию культуры (Фрейзер, Паунд, Элиот, Льюис, Лоренс, В. Вулф), образы-термины («имажизм», «вортицизм», «диссоциация чувственности», «объективный коррелят», конфликт «хаоса» и «порядка», «миф» и т. п.), опыт создания метаромана (Джойс), проявляет себя уже в XX в. (творчество Уайлда и представителей уайлдовского круга в последнее десятилетие столетия существовало на периферии), к концу 1900-х гг., т. е. в том пространстве, где его из-за жесткого отношения к историко-литературной периодизации попросту не ищут. С аналогичными сложностями, или квазисложностями, сталкиваются по традиции многие отечественные литературоведы-русисты, которые вслед за С. А. Венгеровым («Словарь русских писателей») или В. М. Жирмунским («Преодолевшие символизм») упрямо именуют русских символистов 1900-х — начала 1910-х гг. именно «модернистами», «неоромантиками», «акмеистами» и именно под эти дефиниции, связанные в России XX в. прежде всего с системой политико-идеологических референций, подстраивают свое понимание материала как уже якобы не символистского.

Если принять тезис о более позднем, по сравнению с французским, явлении символизма в Великобритании (и неважно, как именно он там терминологически кодифицировался или стал, в виде «модернизма», уже после Второй мировой войны кодифицироваться!), то следует признать, что, будучи одним из вариантов общеевропейского символистского инварианта, он считается не только с предшествующими версиями символизма (оформившимися в культуре позднего XIX в. — французский будет, пожалуй, самым ранним из них), но и с их позднейшими «опровержениями» или «модификациями» (например, культура



венского модерна с его эротикой, психоанализом, поэтикой фрагментарного). В определенном смысле английский символизм, как и оригинальный немецкий символизм 1900–1920-х гг. («экспрессионизм»), более сложный, больше насыщен рефлексивным и культурологическим содержанием. Иначе говоря, подобно тому как в прозаическом творчестве Лоренса или Джойса (навеваянная Ницше проблема кризиса европейского духа — центральная для этих писателей!) взаимодействуют в отношениях притяжения/отталкивания романтизм, натурализм, символизм, их пограничные образования, элементы авангардизма, так и в британской поэзии 1910-х гг. на поле символизма (ставящего проблему новой культуры, преобразования косного или распадающегося мира через поэтическое слово!) вступают в контакт романтизм, символизм (в том числе классицизированный), ранний авангардизм, другие литературные коды общего (маньеризм, барокко) и частного (к примеру, для Паунда значим Г. Кавальканти, для Элиота — Ж. Лафорг) порядка, т. е. образуется причудливый синтез «индивидуального таланта» и «традиции». Рассмотрим проблематику английского символизма на примере одной из его важнейших, и относительно ранних, фигур.

Уильям Батлер Йейтс (William Butler Yeats, 1865–1939) родился 13 июня 1865 г. в Сэндимаунте (пригороде Дублина). Его родители принадлежали к протестантской среде. Джон Батлер Йейтс после рождения Уильяма (затем появились на свет еще пять детей) отказался в 28-летнем возрасте от занятия юриспруденцией и посвятил себя живописи, что стало несколько неожиданным для матери, воспитанной в буржуазных традициях уроженке Слайго, городка на западном побережье Ирландии. В отличие от отца, скептика и эксцентрика, почитавшего О. Конта, Дж. С. Милля, Уильям (или Уилли, как его всегда звали родные и знакомые) с юности культивировал в себе мистический строй души. Но христианства он так и не принял, чтобы искать высшей мудрости в русле эзотерики, оккультного знания.

В детские и юношеские годы, проведенные главным образом в Лондоне (1874–1881), где его семья бедствовала, Йейтс с нетерпением ждал каникул, которые он проводил у Поллексфенов, родителей матери, живших в Слайго. Мальчиком он полюбил горы, скалы, озера — страну дождя, изумрудно-зеленых лугов, кромлехов, древних замков, тишины, ветров, экспрессивной мощи ландшафта, что отражено в его лучших ранних стихах («Остров Иннисфри», «Похищенное дитя»). Решив пойти по стопам отца и стать живописцем, он уже в Дублине бросил последний класс протестантской школы (1885) и два года проучился в Художественном училище, но затем отказался от этого намерения. С 1887 г. Йейтс постоянно жил в Лондоне (часто посещая Ирландию).

Стихи и стихотворные драмы, напевая их про себя при сочинении, не отводя большого значения их письменному виду, он начал писать с 1880 г., вдохновляясь примером своих поэтических кумиров: Шелли, прерафаэлитов, Блейка. С 1885 г. Йейтс посещает дублинский «Современный клуб», знакомится с журналистом Дж. О'Лири, вернувшимся из эмиграции фением (членом Ирландского Республиканского Братства (ИРБ) — нелегальной боевой организации сепаратистов), который вводит его в круги протестантской интеллигенции, «свободо-мыслящих» католиков.

Он много печатается (около ста стихов, рецензий, статей в дублинской и лондонской периодике 1887–1892 гг.; первая поэтическая публикация — 1885 г.). Выход в его обработке «Волшебных и народных сказок ирландского крестьянства» (1888), а также первой собственной книги стихов «Скитания Ойсина и другие стихотворения» (*The Wanderings of Oisín and Other Poems*. Лондон, 1889) делают Йейтса по-своему известным. Кроме того, он проявляет себя как организатор, выпуская с другими литераторами сборник «Стихотворения и баллады Молодой Ирландии» (1888).

В это время Йейтса буквально влечет ко всему тайному, мистическому. Читая Веды, Упанишады, неоплатоников, Э. Сведенборга, Я. Бёме, У. Блейка, он заинтересовался буддизмом, теософией. Контакты с Е. П. Блаватской в Лондоне (1887) укрепили его интерес к спиритизму, привели в 1888 г. в Теософское общество. В том же году он вступает в ИРБ. В 1890 г. Йейтс стал активным членом масонского розенкрейцерского ордена «Золотая заря» (1890) — к нему также принадлежали Брэм Стокер, автор романа «Дракула» (1897), и скандально известный маг Элистер Кроули. Символика розы и креста, бессмертных магов-мудрецов, колоды Таро, равно как и тайного знания (связанных с ним кругов, вихрей, звучащих сфер), проходит через все творчество Йейтса, никогда от своих оккультистских штудий не отказывавшегося и стремившегося продвигаться по лестнице «посвящений». Интерес молодого Йейтса ко всему ирландскому — не политически, а прежде всего «кельтско», магически окрашенный. Помимо этого, Йейтс как поэт-мистик ожидает с наступлением XX в. и концом миллениума откровений новой эры, «эры духа».

Декадентско-символистское увлечение теософией, антропософией, розенкрейцерством, оккультизмом на рубеже веков было весьма распространенным (в разной степени характерным для Й.-К. Гюисманса, Ж. Пеладана, Вилье де Лиль Адана, Э. Шюре, О. Бёрдсли, М. Бирбома, А. Саймонса, А. Стриндберга, Г. Д'Аннунцио, Г. фон Гофмансталя, С. Георге, Р. М. Рильке, В. Брюсова, Д. Мережковского, З. Гиппиус, Вяч. Иванова, А. Блока, А. Белого, М. Волошина и др.). Для одних это было шекотавшим нервы модным увлечением, позой «проклятого поэта», своим эпатажем бросавшего вызов всем основам общества; для других — радикальное средство преодолеть «сплин», угасание вдохновения, пресыщенность своей чувственности; для третьих — горделивое сознание принадлежности к «мудрецам» и «бессмертным», к тем, в основе своей богоборческим сообществам, которые, постигая секреты гнозиса, магии, алхимии, каббалистики, претендовали на овладение тайным знанием и переделку мира согласно своему представлению о высших ценностях; для четвертых — способ преодоления кризиса цивилизации (якобы погрязшей в «лжехристианстве» или во всем «материальном», «позитивном», «ортодоксальном», «эротически однозначном») на путях преображения материи, плоти, эроса, духа; наконец, для пятых — способ любой ценой обострить тонкость поэтического слуха и инициировать поэта-медиума к контактам с «голосами» природы, вещей, истории, инобытия.

Йейтс, увлекаясь самыми различными учениями, по своему усмотрению комбинируя пифагорейство и розенкрейцерство, теософию и кельтологию,



системы Блаватской и (позднее) Рудольфа Штейнера, постепенно выработал свой особый поэтический словарь («роза», «колесо», «вихрь», «маска», «танец», «башня», «спираль» и т. п.), с одной стороны относительно традиционный, а с другой — полный не вполне доступных «профану» смыслов. Одни исследователи полагают, что обычный читатель не в состоянии понять все мистические нюансы стихотворений Йейтса, так как их символика и ритмика, о чем поэт сам признается в «Автобиографии» (опубл. 1955), выступают продолжением его мистических «озарений». Другие исследователи, напротив, исходят из того, что Йейтс — в первую очередь лирик, а не творец мистической системы, не поэт-визионер, делающий Ирландию площадкой некоего космоса, и в центре его творчества, помимо особой напевности, — достаточно очевидные темы национального колорита, любви, бренности существования, высшего назначения поэзии, а также борьбы плоти и духа, реальности и грез, старой и новой красоты. В любом случае, ирландское у Йейтса многозначно, способно быть и элементом декоративного украшения, и маской. Равным образом, герои его лирики (Рыжий Ханрахан, Айх, Майкл Робартис в книге «Ветер в камышах») олицетворяют собой разные виды пламени (отраженного в ветре, эфире, воде), воображения (наивно гэльского, изощренно чувственного, магического), самодраматизации.

Итак, жизнь, мистика, поэзия сплелись у Йейтса в единое целое — подобие непрерывно ведшегося в различной форме лирического дневника (стихи, рассказы, стихотворные драмы, публичные выступления, несколько автобиографий в стихах и в прозе), в чем поэт сходен с Александром Блоком и другими европейскими символистами, мифологизировавшими свою биографию. Постоянно уточняясь (новые редакции отдельных стихов, циклов, сборников), данный дневник в то же время имел несомненный стержень. Психологически это объясняется тем, что Йейтса переполняло чувство мессианского назначения поэтического слова. И в этом смысле он, скорее, визионер, медиум, ведомый своим языком, лирическим «богом неведомым», чем техник. Его интонация, образы пророчески. Поэт всегда видел себя публичной фигурой — подобием гуру, опирающегося на суггестивное воздействие своих прозрений. Он любит смысловые и образные повторы, четко выраженные контрасты в составе фразы, прихотливо растягивающейся на целую, порой восьмистрочную, строфу. В то же время, наделенная углубленным смыслом, эта лирика Йейтса едва ли бы стала самой собой без знакомства поэта в 1889 г. с Мод Гонн (1866–1953).

Унаследовавшая от своего отца, английского полковника, немалое состояние, эта романтическая красавица и, одновременно, «новая женщина» была влюблена во все ирландское и, живя на три дома (Лондон, Париж, Дублин), сочувствовала движению фениев. Йейтс страстно полюбил Мод, но та, оставшись равнодушной к его поэзии, не ответила ему взаимностью. Тем не менее, как вестница грядущих откровений вселенского духа, как роковая Прекрасная Дама, «не знающая милости» (она же Айфе, Дейдрэ, Айллин, роза, Елена Троянская, Жанна д'Арк, Рыжая Кэт, графиня Кэтлин, птица-феникс), Мод, то сближаясь с поэтом на основе совместного занятия магией или участия в театральных проектах (1889–1893, 1898–1903), то отдаляясь от него, не только при-

чиняла ему душевные мучения, неуверенность в себе как в мужчине, но и сделалась музой Йейтса и даже готова была признать себя его «астральной сестрой», спутницей жизни в других инкарнациях. Брак Гонн, вышедшей в 1903 г. замуж за Джона Макбрайда, сражавшегося на стороне буров против англичан, одного из активных участников дублинского Пасхального восстания (1916), стал для Йейтса глубочайшим жизненным разочарованием. И, параллельно, — важнейшим стимулом для поисков новой, «неромантической» манеры.

Помимо «Странствий Ойсина», к первому и вдохновенному главным образом Гонн этапу творчества относятся «Графиня Кэтлин и другие легенды и лирические стихи» (*The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics*, Лондон, 1892), «Стихотворения» (*Poems*, 1895), «Ветер в камышах» (*The Wind Among the Reeds*, 1899), «В семи лесах» (*In the Seven Woods*, 1903). Традиционно именно лирика раннего Йейтса, кельтски, гэльски, ирландско окрашенная, пользуется наибольшей популярностью. Также это одноактные стихотворные драмы («Графиня Кэтлин», *The Countess Kathleen*, 1892; «Земля влечений сердца», *The Land of Heart's Desire*, 1894), сборник «мистических» рассказов «Тайная роза» (*The Secret Rose*, 1897), книга «Кельтские сумерки» (*The Celtic Twilight*, 1893), включавшая в себя стихи, обработку фольклора, рассказы, авторские комментарии к ним. В 1890-е гг. Йейтс проходит развитие от пропагандиста древней образности, автора стихов о «жалобах любви» до оригинального ирландского поэта-мистика. Уже к 1893 г. он известен не только в Дублине, Лондоне, но, благодаря связям фениев, и в американском Бостоне.

В целом поэзия Йейтса 1890-х гг. мечтательна, по-романтически традиционна. В ней преобладают образы новой Аркадии (края озер, Кухулина, друидов), населяющих ее духов-сидов. Их голоса звучат в ветре на равнине, среди каменных громад, камышей. Поэт спешит к ним от «тревог мира», «обносков дней» («a time out-worn») и, ощущая этих посланников вечной красоты подле себя, физически соприкасается с миром грез. Как цветок она расцветает в сердце беглеца, приводит его в смятение (см. «Похищенное дитя», *The Stolen Child*, 1886; «Остров Иннисфри», *The Lake Isle of Innisfree*, 1890; «Человек, мечтавший о волшебной стране», *The Man Who Dreamed of Faeryland*, 1891; «В сумерки», *Into the Twilight*, 1893), словно сигнализируя о приближении возлюбленной, о похищении ребенка феей. В лучших стихотворениях подобного рода Йейтсу удается сквозь несколько абстрактную образность (маг-волшебник с жезлом в руках) сжато, по-музыкальному прихотливо выразить чудо материальности. Приведем отрывок из «Песни скитальца Энгуса» (*The Song of the Wandering Aengus*, 1893; публ. 1897), где повествуется о боге любви (или о современном молодом человеке), который вылавливает из реки форель, обернувшуюся девушкой-сидой, русалкой:

I went out to the hazel wood,  
Because a fire was in my head,  
And cut and peeled a hazel wand,  
And hooked a berry to a thread;  
And when white moths were on the wing,

And moth-like stars were flickering out,  
I dropped the berry in a stream  
And caught a little silver trout<sup>5</sup>.

В 1890-е гг. Йейтс — активный участник лондонской литературной жизни. Наряду с Э. Рисом, Л. Джонсоном, Э. Доусоном, Дж. Дейвидсоном, он один из основателей «Клуба рифмачей» (1891), а также «Ирландского литературного общества» (1891) в Лондоне, а затем и в Дублине (1892). В 1893 г. вместе с Э. Эллисом он осуществил трехтомное издание сочинений Блейка, мистика и визионера, «первого», по его утверждению, «поэта современности, указавшего на неразрывный союз всякого большого искусства с символом». В 1894 г. Йейтс сближается с А. Саймонсом, под опекой которого в 1894 г. впервые посещает Париж, наносит визит П. Верлену. Из писателей-парижан, помимо С. Малларме (Йейтс высоко ценил автора «Послеполуденного сна фавна», признавал близость «Ветра в камышах» маллармеанской поэзии), ему наиболее интересны Вилье де Лиль Адан (тема поисков Грааля в «Замке Акселя», Йейтс побывал на премьере данной пьесы) и М. Метерлинк (образ «говорящего молчания» в ранних пьесах). Вместе с тем Йейтс сдержанно отнесся к реформе стиха, к занимавшей французских символистов идее чистой поэзии. В 1896 г. Йейтс посетил Париж еще раз, был свидетелем первого представления «Короля Юбю» А. Жарри. Через французов поэт заинтересовался Рихардом Вагнером, синтезом в новейших формах театра (режиссер Люнье-По) танца, пантомимы, лирики, пения, актерских модуляций голоса. Говоря о лондонских связях Йейтса, следует отметить его публикации в декадентском журнале «Савой» М. Бирбома (1896), участие в создании театрального кружка «Маски» (А. Саймонс, У. Крейн, Г. Крейг, С. Мур и др.). В 1902 г. Йейтс впервые читает «Заратустру», а затем в течение года увлеченно знакомится с другими сочинениями Ницше. К этому моменту он и как поэт и как драматург по-настоящему знаменит и в 1903–1904 гг. посещает США с большим лекционным туром.

С 1898 г. Йейтс становится инициатором ирландского «культурного Ренессанса». Ирландия для него — романтика, «лондонца», «мага», поклонника Блейка — и страна грез, поэтической души, и народный фольклор, и гений места (вместилище кельтской духовности), и разговорная гэльская идиома, и освободительное движение, перерастающее в мессианизм, и религиозно-творческое начало, которое наделяет поэта особыми полномочиями: быть как жрецом искусства, максималистом, который уравнивает творчество и жизнь, так и гласом народным, поэтом-«пророком». Бедность Ирландии, находящейся на задворках нивелирующей все истинно прекрасное промышленной цивилизации, делает ее богатой — носителем красоты и абсолютного смысла, ключом к загадке современного человека и мировой истории. Если в поэзии Йейтс проявляет интерес ко всему кельтскому, то ирландизм для него — прежде всего театральный проект. В его реализации ему необычайно помогла леди Грегори.

---

<sup>5</sup>Текст приводится по изданию: Yeats W. B. The Poems / Ed. by Daniel Albright. L.: Everyman's Library, 1992. P. 76. «Я вышел в мглистый лес ночной, / Чтоб лоб горящий остудить, / Ореховую срезал ветвь, / Содрал кору, приладил нить. / И в час, когда светлела мгла / И гасли звезды-мотыльки, / Я серебристую форель / Поймал на быстрине реки» (пер. Г. Кружкова).

Йейтс познакомился с Изабел Августой Грегори (1852–1932), вдовой британского губернатора Цейлона, меценаткой, страстной любительницей ирландского фольклора, литератором, в 1896 г. С 1897 г. до смерти этой колоритной дамы — близкого друга, наставника, мецената — Йейтс, весьма нуждавшийся в 1890-е гг. и уставший от отношений с Мод Гонн, проводил летние месяцы в ее имении Кул-парк в графстве Голуэй (граничившем с родным ему графством Слайго), благодаря чему лучше стал понимать жизнь как аристократии, так и крестьянства. Найдя союзников в Э. Мартине, Дж. Муре, они основали Ирландский литературный театр, первой постановкой которого в 1899 г. стала «Графиня Кэтлин». В 1902 г. эта труппа, куда поначалу входили только английские актеры, была преобразована в Ирландскую любительскую театральную компанию (поставившую в 1902 г. еще одну йейтсовскую пьесу — «Кэтлин, дочь Холиэна»), а затем в Ирландскую национальную театральную компанию. В 1904 г. компания переехала в специально перестроенное для этой цели помещение на Эббистрит, в результате чего стала называться «Эбби тиетер» («Театр Аббатства»). До конца жизни Йейтс (одно время бывший директором «Аббатства»), поддерживал отношения с театром, положение которого, надо признать, было неустойчивым. Об этом, к примеру, свидетельствует провал лучшей пьесы Джона Миллингтона Синга (1871–1909) «Удалой молодец — гордость Запада» (1907) (встретив Синга в Париже в 1899 г., Йейтс уговорил талантливого драматурга вернуться на родину), которая была освистана разъяренной аудиторией. Непопулярными оказались и пьесы самого Йейтса («Кэтлин, дочь Холиэна», *Cathleen ni Houlihan*, 1902, «Звездный единорог», *The Unicorn from the Stars*, 1908), собранные в книге «Пьесы для Ирландского театра» («Дейдрэ», «Зеленый шлем», «На берегу Байле», «Туманные воды» и др., 1911). Публика была не готова ни к принятию «театра грезы», ни к сценографическим новшествам Гордона Крейга (актер-марионетка, цветовая подсветка, маски-домино), в 1911 г. оформившего постановку йейтсовской пьесы «Песочные часы», где впервые в сценографии были использованы передвижные ширмы. Высмеивал публичные лекции Йейтса о театре («Поэзия и живой голос», «Декламация в сопровождении псалтериона») и Б. Шоу.

Одноактная пьеса «Кэтлин, дочь Холиэна» посвящена красоте, скрытой от большинства человеческих глаз. Никому неизвестная старуха является в 1798 г. в семью Питера Гиллейна накануне венчания его сына Майкла с Делии Кейл, отец которой дает в приданое дочери круглую сумму денег. Старуха, словно безумная, не желая есть и пить, поет о «вперед смотрящих», о «тех, кто погибнет завтра», о «завтрашней победе»: ведет загадочные разговоры о жертвенности любви, героях, отказавшихся ради нее (Кэтлин, дочери Холиэна) от домов, жен, сыновей, благополучия. Никто из присутствующих, чьи мысли крутятся вокруг денег в сундуке, венчального костюма жениха, будущего продолжателя рода, тягот жизни многодетного семейства, не может вспомнить, откуда она, и принадлежит это имя древней легенде или одной вдове, которую недавно выгнали из дома. Заворожив Майкла своими речами — он словно забыл о венчании, Кэтлин спешно уходит. Ее исчезновение сопровождается криками с улицы. В бухте высадились французы. Туда, в надежде с их помощью начать восстание против англичан, бегут «все парни». Вырвавшись из объятий Делии, к морю «вслед за Кэтлин»

устремляется и Майкл. На пороге он встречает своего младшего брата Патрика, от которого узнает, что тот никого не встретил у дома, кроме «юной девушки, гордой, как королева».

Написанная крайне экономно, пьеса Йейтса, вместе с тем, буквально каждую деталь стремится перевести из бытового плана в идеальный, возвышенный. Она может восприниматься и как литературное задание (переключка с драмами «Бранд», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Х. Ибсена, пьесами М. Метерлинка и Э. Ростана), и как политический призыв (в 1898 г. отмечалось столетие вооруженного восстания Объединенных ирландцев), и, несмотря на свои конкретность и разговорный язык, как символистская греза. Образ Кэтлин емкий. Это и Ирландия, ради свободы которой патриот под знаменами св. Патрика способен пойти на смерть, и ирландская красота — не тайная, скрытая, принадлежащая древнему прошлому, а присущая стихии современной народной жизни. Правда, для большинства ирландцев, по своей сути «стариков», она заслонена меркантилизмом, тогда как им необходимо «проснуться», отречься от земных привязанностей и ради грядущего стать «молодыми». Кэтлин также и роковая возлюбленная — сама смерть, «бегущая к морю», влекущая за собой «поэтов». Роль Кэтлин на премьере пьесы в 1902 г. исполнила Мод Гонн.

Отойдя на время от театральной деятельности (в 1920-е гг. поэт интересуется практикой японского театра Но), Йейтс активизировался как лирик. Ко второму этапу его поэтического творчества относятся книги «Зеленый шлем» (*The Green Helmet and Other Poems*, 1910: расшир. изд. 1912), «Обязательства: Стихи и пьеса» (*Responsibilities: Poems and A Play*, 1914). Старая тематика в них в принципе сохраняется, но получает более конкретную трактовку. Словно иллюстрируя это обстоятельство, лирический герой одного из стихотворений (*A Coat*, 1912) сбрасывает с себя расшитый золотом плащ. Йейтс, не без влияния Э. Паунда, с которым подружился настолько, что тот стал у «дядюшки Уилли» литературным секретарем (1913—1915), перестает грезить о «другой стране» и все, достойное поэзии, находит рядом с собой, задумывается о «тщете слов» (*poor words*). Решетка ограды Кул-парка теперь его интересует не меньше, чем семь лесов, примыкающих к имению леди Грегори. Поэт пытается пересмотреть отношение к образу роковой возлюбленной (см. «Слова», *Words*; «Женщина, поющая Гомера», *A Woman Homer Sung*; «Нет другой Трои», *No Second Troy*; «Мудрость приходит в срок», *The Coming of Wisdom with Age*). В итоге в кон. 1900 — нач. 1910-х гг. Йейтс создает ряд стихотворений — и напряженных по ритму, изысканно музыкальных, и конкретных, не замутненных «озарениями». Стихотворение «Нет другой Трои», построенное в форме пространных риторических вопросов, выводит возлюбленную в виде не только Елены — источника любви, творчества, не востребованной веком красоты, но и роковой стихии, способной опустошить каждого, кто к ней прикоснется. Намекая на приближение зрелости («*the coming of wisdom*»), Йейтс дает понять, что усомнился в своем прежнем романтическом идеале и готов теперь к познанию сути вещей:

What could have made her peaceful with a mind  
That nobleness made simple as a fire,



With beauty like a tightened bow, a kind  
 That is not natural in an age like this,  
 Being high and solitary and most stern?  
 Why, what could she have done, being what she is?  
 Was there another Troy for her to burn?<sup>6</sup>

Сходная самооценка свойственна стихотворениям «К тени» (To a Shade) — поэт демонстрирует в нем разочарование «крестьянской» аудиторией ирландского театра, которой чужды его пьесы, а также «Сентябрь 1913-го» (September 1913, начальное название «Романтика в Ирландии»), где им критикуются власти Дублина. Из-за «протестов» патриотической общественности они не смогли или не захотели набрать денег на строительство моста-галереи для картин импрессионистов и постимпрессионистов, которые хотел передать городу сэр Хью Лейн (племянник леди Грегори), в результате чего коллекция была завещана Лондону.

Надо сказать, что взлет борьбы за независимость (Пасхальное восстание против англичан 1916 г., приведшее к казни пятнадцати патриотов, включая Дж. Макбрайда; отделение Ирландии от Великобритании в 1918 г.; гражданская война 1921—1923 гг.) Йейтс отразил в своей лирике очень по-разному: эстетически (Ирландия — страна поэзии, республиканских идеалов, Британия же — империя, государство меркантильное, индустриальное, лицемерное), личностно (любовь к «земной розе», «рыжей Кэт», «Айфе — жене Кухулина»), визионерски.

Новый поворот Йейтса к мистике и розенкрейцерству (см. отчетливо розенкрейцерское стихотворение «Могила в горах», The Mountain Tomb) оказался неслучайным. После гибели Дж. Макбрайда поэт снова попытался жениться на Мод Гонн, а, получив очередной отказ, сделал предложение руки и сердца ее дочери Изольде, также отвергнутое. В итоге 52-летний поэт женился в 1917 г. на 23-летней Джорджине Хайд-Лиз (1894—1968) и в том же году приобрел Тур Бэллили, имение неподалеку от Слайго и от Кул-парка в графстве Голуэй. К дому примыкала старинная норманнская башня с винтовой лестницей, ставшая с этого времени одним из главных символов его творчества. В молодой жене поэт открыл способности к автоматическому письму, записям в состоянии транса. Сообщения, полученные ею от «Неведомых Наставников», помогли Йейтсу облечь в образы и систематизировать собственные взгляды на человека, историю, творчество. Эта символическая философия изложена в трактате «Видение» (The Vision, частич. публ. — 1925, новая расшир. ред. — 1937), а также обыграна в ряде стихотворений (см., напр., «Фазы луны», The Phases of the Moon, 1919). В ее основу положены образы Луны, лунных фаз, Великого Колеса.

Великое Колесо олицетворяет круговое движение мировой истории, вслед за космосом проходящей в каждом своем приблизительно 2000-летнем круге-цикле 28 фаз. «Вечное возвращение» к самому себе проходит и каждый человек. Оно раскрывается в трех его ипостасях: физической (возраст, физическое состояние тела), духовно-исторической (появление души на свет в определенной

<sup>6</sup> «Могла ли умиротворить она / Мошь красоты, натянутой, как лук, / Жар благородства, в наши времена / Немыслимый, — и, обручась с тоской, / Недуг отверженности исцелить? / Что было делать ей, родясь такой? / Какую Трою новую спалить?» (пер. Г. Кружкова).



точке цикла; ее жизненный путь и дальнейшее перерождение; смутная память бессмертной души о предыдущих инкарнациях), космической (ход мировой истории, подчиненный чередованию четырнадцати «объективных» и четырнадцати «субъективных» фаз). Эти три измерения — русские символисты при рассуждении на сходные темы говорили о лике, лице и личине — позволяют поэту наметить универсальную типологию творческих личностей.

Себя самого Йейтс интуитивно ощущает человеком семнадцатой фазы универсального цикла — т. е. того отрезка времени, который близок к пятнадцатой фазе, моменту, когда «ренессансные» свойства личности получили максимальную реализацию. С XIV в. начинается неуклонное умаление личностного начала и, напротив, рост всего, что выдвигает на передний план массы (индустриализация, развитие техники, социалистические идеи). Поэтому трагедия Йейтса в его собственной оценке — это трагедия поэта, который, принадлежа генетически и духовно одной фазе цикла, вынужден существовать не в свое время, в момент ущербной луны и приближения мрака, полного «заката Запада». Различаемую им ущербность новейшей цивилизации Йейтс, стремящийся уловить первые, из глубин бытия проступающие признаки грядущего цикла, жаждет, как «герой» (такого же героя он видит в Ницше), компенсировать расцветом (полнолунием) своего творчества, который в силу рокового парадокса не совпадает в 1920-е гг. с состоянием его уже немолодого тела.

Одно из первых отражений этой философии «двойного», «тройного» видения можно найти в стихотворении «Пасха 1916 г.» (Easter 1916, сентябрь 1916) с его знаменитым рефреном «Все изменилось, изменилось напрочь / Нарождается страшная красота» (All changed, changed utterly: / A terrible beauty is born). Во время Пасхального восстания (24–29 апреля 1916 г.) Йейтс находился в Лондоне, что, по-видимому, позволило ему оценить случившееся в Дублине с разных точек зрения. «Страшная красота» — весть о смерти, такого рода непреложности, которая противоречит и названию стихотворения, и самому духу Воскресения. Вместе с М. Волошиным, посвятившим красному террору в Крыму один из своих лирических циклов («Усобица»), Йейтс мог бы сказать: «И красный май сплелся с кровавой Пасхой / Но в ту весну Христос не воскресал». Отсюда ледяное отношение к пасхальному приветствию (Христос воскрес!) как к «вежливым бессмысленным словам» (polite meaningless words).

«Страшная красота» — также сильнейшая эмоциональная встряска и новый лирический ориентир, которые позволяют взглянуть на вроде бы безмятежную, «дневную» жизнь (улицы Лондона, застроенные «серыми» домами XVIII в. и денежными конторами; клуб с его бессмысленными разговорами у камина), прохожих, друзей-поэтов как на фантом, призрак, шутовство. По контрасту с обитателями нового Вавилона, падшие, изображенные во второй строфе, претерпевают метаморфозу обратного рода. Сбрасывая обличье «комедиантов», «шутов» (женщина, участвующая в охоте на лис; поэт-мечтатель; пьяница), эти спящие пробуждаются. Кем они становятся? «Ночными» ангелами-мстителями? Теми, кто, сами того не зная, закладывают фундамент подлинного существования? Медитации на тему, памятной еще по китсовской «Оде греческой вазе» («Что движет ими?»), посвящены третья и четвертая строфы стихотворения.

С одной стороны, движет ими «влечение сердца», что на языке стихотворения, обыгрывающего евангельские слова, означает любовь к своему народу, камень новой веры («a stone of the heart»). С другой стороны, Йейтс дает понять, что принесенная жертва лишь множит ненависть. Это в буквальном смысле «страшная красота» — следствие мести, слепой («Hearts with one purpose alone»), а быть может, даже безумной любви. В ее проявлении палачи и жертвы оказываются похожими друг на друга: из их веры («faith») и мечты («dream») уходит ток жизни, их сердца становятся каменными (местоимение «они», искусно употребляемое поэтом, в принципе приложимо как к угнетателям, так и к угнетаемым). И все же в одном жертва казненных бесспорна. Они — «всадники», вестники грозного неизвестного — активизируют круговорот вечного и преходящего, живого и мертвого. Величавый, безмятежный в природе (см. третью строфу), для людей, несущих в себе от Адама «вину» и «проклятие», этот круговорот инстинктивно страшен. Итак, падшие патриоты не умирают, падшие живы и, пока Ирландия будет олицетворением зеленого древа жизни, их имена будут подобны молитве, колыбельной, стихам.

Философия вечной метаморфозы так или иначе отражена во всем творчестве Йейтса 1920–1930-х гг., что должно было сделать его поэзию если не по-символистски заумной, то, во всяком случае, сложной для понимания. Отчасти так и произошло. Однако многие читатели йейтсеской лирики не обращают внимания на тонкости ее смысла, весьма и весьма неоднозначного: он основан на игре слов, пародии, — и ценят стихи позднего Йейтса за их музыкальность. Тем не менее именно поздний Йейтс прежде всего символист, а не прежний романтик местного колорита. Назовем здесь такие поэтические книги, как «Дикие лебеди в Куле» (1917, второе расшир. изд. — 1919), «Майкл Робартис и плясунья» (Michael Robartes and the Dancer, 1921, на титульн. листе стоит дата 1920), «Башня» (The Tower, 1928), «Винтовая лестница» (The Winding Stair and Other Poems, 1929), «Возможно, слова для музыки» (Words for Music Perhaps and Other Poems, 1933), «Полная луна в марте» (A Full Moon in March, 1935), «Новые стихотворения» (New Poems, 1938), «Последние стихотворения и две пьесы» (Last Poems and Two Plays, опублик. 1939).

Все это время Йейтс жил в Бэллили (до 1932 г.) и под Дублином, путешествуя время от времени на континент для поправки здоровья. В 1919-м и в 1921 г. у него родились дети. В 1922–1928 гг. он — сенатор Ирландской республики, глава комитета по денежной политике. В 1923 г. на волне политического и культурного интереса европейцев ко всему ирландскому ему присуждается Нобелевская премия по литературе. Правда, на конец 1920-х гг. приходится разочарование Йейтса в демократии, той, как он по-нищевски выражался, «власти черни», которая глубоко чужда культурной элите. Этим объясняется его интерес к становлению фашизма (в его английском и ирландском варианте) как силе одновременно мистической, героической, народной, несущей порядок. Однако умер он аполитичным, не доверяя ни одной оформленной религии, ни одному правительству, ни одной политической системе. Есть основания считать, что в 1930-е гг. психика Йейтса оказалась в результате его оккультных опытов окончательно расшатанной. Обостренно переживая угасание в себе эротизма, в 1934 г. поэт отважился

на экспериментальную операцию по омоложению организма. И надо сказать, она привела к всплеску творческой энергии. В 1936—1939 гг. Йейтс написал немало стихов, переводил «Упанишады», работал над новыми пьесами. Он умер в январе 1939 г. на Лазурном берегу (Рокбрюн-Кап-Мартен), где и был похоронен. В 1948 г. Ирландское правительство в знак признания творческих и политических заслуг Йейтса перенесло его останки на сельское кладбище, расположенное в графстве Слайго недалеко от любимой поэтом горы Бел Балбен. На могиле Йейтса тumba с надписью: «Посмотри трезво / На Жизнь, на Смерть, / Всадник, и проходи».

Взгляды Йейтса на поэта и поэзию содержатся в его письмах (посмертно вышло пять различных сборников переписки), «Автобиографии» (ее варианты опубликованы в 1955 г.), эссеистике (книга «Идеи добра и зла», 1903; «Открытия», 1907), мистических трактатах (помимо «Видения», это «Per Amica Silentia Lunae», «При благосклонном молчании луны», 1918), статьях о символе и символизме («Символизм в поэзии», 1900; «Философия поэзии Шелли», 1903; «Трагическое в театре», 1910).

Идеи символизма Йейтса не опираются, в чем он сходен, например, с Вяч. Ивановым, на французов с их «иллюзионизмом», желанием создать подчеркнуто артистический коррелят любых ощущений и переживаний. Он полагает себя поэтом откровения, «мистиком» (У. Блейк, С. Т. Колридж, У. Моррис), творцом реалистической (духовно реалистической) метафоры, хотя, подобно французам, высказывает мнение, что метафор поэту недостаточно. Те порой не вполне глубоки, поскольку сконструированы (как эффектные «соответствия») излишне рационально, чтобы вызвать истинное сопереживание. Однако в любом случае тонкое взаимодействие слов в строке важнее прямого сообщения. Вместе с тем подлинный символ — продолжение личного опыта, а не абстракции, его нужно ощутить всем телом, «пропеть», и от конкретики чувственного (вещь, природа, символическое вокруг нас) устремиться к сверхчувственному: любая конкретика при должном подходе универсальна, имеет мировое значение. Символ у Йейтса именуется также «маской». У маски в поэзии, дабы сохранить ее как тайну и не превратить в романтическое излияние, должна иметься антимаска — например, мифологический образ. Подлинного символизма нет без метаморфоз (игра между маской и антимаской), без радостного состояния творящего духа. В символах же Уайлда Йейтс находит нечто излишне красивое, женственное, неискреннее. По его мнению, Уайлд долгое время не мог понять характера своих слабостей, личностно не рос. Но «Баллада Редингской тюрьмы», на вкус Йейтса, близка к тому, чтобы называться выдающимся произведением. Запомнилось Йейтсу при личной встрече с Уайлдом (1888) и его суждение о том, что каждый писатель должен стать творцом своего собственного мифа. Впоследствии, примеряя это высказывание к себе, он настаивал, что подлинный поэт призван быть активным, преодолевать сосредоточенность на себе, пассивное страдание (таковы для Йейтса «окопные поэты»), трагизм жизни. Дж. Джойс, Э. Паунд, Т. С. Элиот казались Йейтсу «натуралистами», поскольку оставляли лирического героя беспомощным перед потоком его сознания. Политизированные же поэты 1930-х гг. — У. Х. Оден, С. Спендер, С. Дей Льюис — его попросту раздражали.

Интересна личная встреча Йейтса и Джойса, состоявшаяся в Дублине в ноябре 1902 г. Р. Элмманн, один из биографов Йейтса, образно сравнил ее с встречей Гёте и Гейне, поэтов совершенно разных поколений и вкусов. Как патрон талантливых молодых ирландцев, Йейтс доказывал собеседнику, насколько фольклор и Великая Память совершеннее «стерильной» культуры современных городов, направленного на себя индивидуалистского сознания. По воспоминаниям Йейтса, Джойс признался в ответ, что весьма ценит рассказ «Поклонение волхвов» (о смерти проститутки в парижском борделе), вставное стихотворение о Фергусе в пьесе «Графиня Кэтлиг», но в то же время выразил скепсис по поводу древнего антуража произведений Йейтса и его интереса к политике, публичным выступлениям: «...это признаки того, что горячий металл остывает... Поэты не делают обобщений, их делают литераторы. В них нет нужды... Я встретил Вас слишком поздно. Вы слишком стары»<sup>7</sup>.

Любопытно отношение Йейтса к популярным в начале XX в. писателям. Прочтя Г. Флобера, Л. Толстого, Ф. Достоевского в начале 1910-х гг., он никогда к ним больше не возвращался. Не принимал Йейтс Стендаля («Красное и черное»), Х. Ибсена (в особенности «Кукольный дом», иным было отношение к «Дикой утке»), Э. Золя (того переводил А. Саймонс), Б. Шоу («швейная машинка, крутится, блестит своими металлическими частями и вместе с тем улыбается»). Критикуя Паунда, фактически бывшего в 1913–1915 гг. его литературным секретарем, Йейтс дружил с ним, ценил за экспериментаторский дар, но считал, что «Песни», будучи весьма стильными, очень уж бесформенны. Ценил Йейтс и П. Валери («Морское кладбище»), однако, веря в бессмертие души, не разделял безысходности этой вещи. Величайший писатель XIX в. для Йейтса — Бальзак, автор «Серафиты» и «Луи Ламбера». Это единственный писатель, чей художественный синтез, в его восприятии, можно сравнить с дантовским.

Вся поэзия Йейтса, многочисленные книги которой выходили на протяжении целых пятидесяти лет (1889–1939), демонстрирует несомненную целостность. Воедино ее связывают контуры непрерывно ведущегося лирического «дневника», а также поиски идеала, тех, по слову поэта, «изначального вида» и гармонии, что в окружавшей его жизни отсутствовали напрочь. Разлад между идеалом и этим миром проходит через сердце поэта: как вдохновляет его, так и приносит боль. Поэтический порыв к запредельному Йейтс пытался связать с тайной внепоэтического рода (окультизм, каббала, пифагорейское учение о странствованиях души и ее инкарнациях, собственная теория «колеса истории»), с музыкой фаз, сфер, голосов, с любовными переживаниями. Поэтому истина им чаще всего подразумевается (исключение — Мод Гонн), чем воплощается. От ее лица выступают маг и поэт Майкл Робартис («Фазы Луны», *The Phases of the Moon*, 1919), строитель и обитатель башни («Тысяча девятьсот девятнадцатый», *Nineteen Hundred and Nineteen*, 1921), мудрецы астральных кругов («Плавание в Византию», *Sailing to Byzantium*, 1926), безумная Джейн («Безумная Джейн о Боге», *Crazy Jane on God*, 1932). Своеобразная духовная автобиография

<sup>7</sup> Foster R. W. B. Yeats: A Life. Vol. 1: The Apprentice Mage 1865–1914. N. Y.; Oxford, 1997. P. 276.

в «магических картинах» — цикл из семи стихотворений «Размышления во время Гражданской войны» (*Meditations in Time of Civil War*, 1922–1923, опубл. 1928).

Манера Йейтса после 1917 г. представляет собой сочетание ритмических модуляций с ораторией, разговорной идиоматикой. Это поющий голос «поэта-жреца», подчеркнутого традиционалиста и антиавангардиста. Разумеется, поэты 1930-х гг. его за это не принимали. Многие символы Йейтса: роза, прекрасная дама, башня, плавание за абсолютom, мистика родной земли, космический человек, музыкальность стихии, борьба света и тьмы, луна, сумерки — вводят его в круг международного символизма, поэтов-визионеров. В русской поэзии с Йейтсом можно сравнить, и по-разному, А. Блока, Вяч. Иванова, Андрея Белого. До конца жизни он, пережив в 1936–1938 гг. предзакатный взлет вдохновения, писал отточенно музыкальные и сравнительно простые по образности стихи о мудреце, не страшася смерти, европейской ночи, варварства. Этот мудрец и немошен телом, и юн, ощущает в себе брожение «веселого», «горнего» духа творчества, того света, который, скользя над темными безднами времени, границами цивилизаций, вновь и вновь воспроизводит себя, в новых формах отстраивает то, что вроде бы считалось безвозвратно утраченным («Ляпис-лазурь», *Lapis Lazuli*, 1938; «Водомерка», *Long-Legged Fly*, 1938).

Изложенное выше позволяет теперь подробнее остановиться на стихотворении «Второе Пришествие» (*The Second Coming*, 1919, первая публ. в ноябре 1920 г., американский журнал «Дайел»; публ. в сборнике «Майкл Робартис и танцовщица», 1921), которое характерно и для поздней поэзии Йейтса, и для его творчества в целом. Содержащееся в нем выражение «мир без центра» («*Things fall part; the centre cannot hold*») даже стало со временем нарицательным, одной из наиболее известных образных характеристик «настоящего» XX в.

Turning and turning in the widening gyre  
The falcon cannot hear the falconer;  
Things fall apart; the centre cannot hold;  
Mere anarchy is loosed upon the world,  
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere  
The ceremony of innocence is drowned;  
The best lack all conviction, while the worst  
Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;  
Surely the Second Coming is at hand.  
The Second Coming! Hardly are those words out  
When a vast image out of *Spiritus Mundi*  
Troubles my sight: somewhere in sands of the desert  
A shape with lion body and the head of man,  
A gaze blank and pitiless as the sun,  
Is moving its slow thighs, while all about it  
Reel shadows of the indignant desert birds.  
The darkness drops again; but now I know  
That twenty centuries of stony sleep

Were vexed to nightmare by a rocking cradle,  
And what rough beast, its hour come round at last,  
Slouches towards Bethlehem to be born?<sup>8</sup>

Образ «Второго пришествия» по-символистски многозначен. Символизм стихотворения строится вокруг двух видений лирического героя. Первое из них посвящено сокольному и соколу (связь между ними утрачивается), разгулу стихии в современном мире (сопровождающейся массовым пролитием крови, попранием «невинных», утратой «лучших из людей, страстной решительностью «худших») и завершается откровением. Поначалу лишь интуитивно угадываемое («some revelation»), затем оно становится четким в сознании, вербализуется и артикулируется (что сопровождается повтором слов «Второе Пришествие» вкупе с написанием определенного артикля с заглавной буквы — «The Second Coming!»). Очевидно, что это откровение состоялось («those words out»), но перед читателем в большей степени припоминание чего-то герою уже известного, вычитанного откуда-то, т. е. книжного («those words»), чем исключительно личное знание.

Второе видение вызвано первым, однако природа его иная. На смену подобранных для характеристики духа времени «слов» приходит «образ» («a vast image out»). Это именно озарение, что подчеркнуто упоминанием о тьме после его окончания («The darkness drop again...»). Оно связано и не со *словами*, и не с *прочитанным* ранее, дремлющим в индивидуальном сознании с тем, чтобы затем предсказуемо («at hand») обнаружить себя и безоговорочно подчинить себе происходящее, а именно с цельным, ярким, точным *образом*, являющимся внутреннему *зрению* («my sight») целиком, сразу. Его источник неотмирнен, надвременен,

<sup>8</sup> Yeats W. B. The Poems. L., 1992. P. 235.

Все шире — круг за кругом — ходит сокол,  
Не слыша, как его сокольник кличет;  
Все рушится, основа расшаталась,  
Мир захлестнули волны беззаконья;  
Кровавый ширится прилив и топит  
Стыдливости священные обряды;  
У добрых сила правоты иссякла,  
А злые будто бы остервенились.

Должно быть, вновь готово откровенье  
И близится Пришествие Второе.  
Пришествие Второе! С этим словом  
Из Мировой Души, Spiritus Mundi,  
Всплывает образ: среди песков пустыни  
Зверь с телом львиным, с ликом человеческим  
И взором голым и пустым, как солнце,  
Влачится медленно, скребя когтями,  
Под возмущенный крик песчаных соек.  
Вновь тьма нисходит; но теперь я знаю,  
Каким кошмарным скрипом колыбели  
Разбужен мертвый сон тысячелетий,  
И что за чудище, дождавшись часа,  
Ползет, чтобы родиться в Вифлееме.

(пер. Г. Кружкова)



внеличностен, не связан с усилиями разума, который ранее принимал участие в припоминании и проговаривании слов.

Это абсолютное бытие, что подчеркнуто выражением «*Spiritus mundi*» (лат. Дух мира; не следует смешивать с христианским Святой Дух — лат. *Spiritus Sanctus*), имеющим сакрализованный характер. В данном случае не существенно, следовал ли Йейтс за Якобом Бёме (см. трактат «Ключ», раздел 13 «О *Spiritus mundi* и о Четырех Стихиях») и вложил в свой текст то или иное мистическое понимание Создателя мира как *Archaeus*, как вечно творящей себя глубинной основы мира. Очевидней другое. После этого нового видения предыдущее теряет свой смысл, тогда как образ «грубого зверя» становится из, казалось бы, очевидного загадочным.

Итак, стихотворение построено на множестве контрастов-параллелизмов, повторов: готового или рационально предсказуемого образа и творящегося, суггестируемого; сокола (полет, воздух) и некоего существа («*a shape*»), подобного сфинксу, с телом льва и головой человека, медленно, под крики птиц, движущегося по пустыне (земля); сокола первой строфы и хищных птиц второй (в них угадываются стервятники); только «слов» и истинного откровения, которое основано на внутреннем зрении («*sight*»); безличия первой строфы (отсутствие личных местоимений) и существенно более личного характера второй (наличие личных местоимений); знания и обновленного знания или таинственного незнания (первая строфа утвердительна, вторая же, начинаясь вроде бы с двух «*surely*», завершается вопросительным знаком); христианской и нехристианской (последняя, являясь отчасти христианской по форме, является нехристианской по содержанию) образности; «мертвого сна» (*stony sleep*; в данном случае «смерти», «сна») и «зверя» (в данном случае «жизни», «пробуждения»); исчезновения в небе сокола и медленного продвигающегося сфинкса; сна и пробуждения от сна, приближающейся ночи и безжалостного нового дня (таково солнце, отражающееся в зрачках сфинкса) и т. д. Разрешение этих контрастов, с одной стороны, дается. Лирический герой, «я», именно теперь («*but now I know*»), после озарения, обретает *Знание*. Однако оно предложено читателю в виде вопросительной конструкции, а также скорректировано метаморфозой первоначального существа-сфинкса в некоего «человека-зверя», в «некую бестию» («*what rough beast*»). Правда, не риторический ли это вопрос у Йейтса? Не содержит ли он в себе утверждение? На наш взгляд, содержит.

Таким образом, вместо Второго пришествия Иисуса Христа в конце времен, предсказанного апостолом Иоанном Богословом в Новом Завете, речь в стихотворении идет о событии иного рода. Впрочем, стихотворение не спешит опровергнуть предсказуемые ожидания читателя, внушенные ему чтением Откровения Иоанна Богослова, и поначалу перечисляет приметы кончины мира, погрязшего в грехах, готового к воцарению антихриста. Правда, к новозаветной образности добавляется и собственно йейтсевская — и здесь мы позволим себе не согласиться с трактовкой стихотворения как иллюстрации к новозаветному видению Апокалипсиса. Ей противоречат кружение сокола все более широкими кругами, уход, молчание или смерть сокольного (напомним, что сокол, сокольный — атрибуты королевского двора, священной имперской власти).

Из-за отсутствия или смерти сокольников (самого Бога!), олицетворяющего собой центристремительную силу, или из-за его неспособности сохранить себя в центре мира, связать собой бытие активизируются силы центробежные, вихревые. Хаос, стихия неожиданно близко подступают к человеку, начинает размываться «естественный», точнее, освященный традицией («The ceremony of innocence»), порядок вещей.

Отсюда декаданс и преддверие глобальной переоценки ценностей: *верхи* («the best») обнаруживают слабость воли, веры, *низы* же («the worst») полны сил, страсти. Иначе говоря, Йейтс выступает не в роли защитника христианской морали, а вполне привычно для себя как созерцатель круговорота универсума, приливов и отливов истории. Круги сокола — параллель шекспировского образа «время вышло из колеи», блоковского вслушивания и вглядывания («Двенадцать») в стихию, в музыку нового, «нечислимого времени» (см. вагнерианскую статью А. Блока «Крушение гуманизма»).

В свете подобного поворота темы вторая строфа, опять-таки воспроизводя некоторые элементы новозаветного повествования (описание апокалиптического зверя, вышедшего из бездны), иронически переиначивает их и конструирует метафору новой жизни в духе пародии Нового Завета, евангелия «наоборот» ницшевских книг («Так говорил Заратустра»). Параллельно в стихотворении с появлением личных местоимений («my sight», «I know»), отсутствующих в первой строфе, резко перебрасывается мостик от общего видения мира к чисто личному переживанию. Слова «Второе Пришествие» в излюбленной Йетсом манере произносятся дважды: сначала неуверенно, а затем, по мере их артикуляции вслух, утвердительно и восклицательно. Затем это личное понимание, постепенно отделяющееся от евангельского, получает подтверждение в *Spiritus mundi*. Если первое явление этого образа грезовидно, опирается на припоминание и *чужие слова*, то второе, несмотря на свой визионерско-мистический характер, предельно конкретно и вызывает тревогу, боль («Troubles») слова. Данная метаморфоза — явно в пользу «звериного», «живого», «грубого», «молодого», «нарастающего».

Итак, внимательный читатель, уже знакомый по другим стихотворениям Йейтса со «вставными» эпизодами на тему чудес природы, эротического бурления жизни (ручьи, птицы, рыбы и т. п.), где «нет места старикам», едва ли обманется, поскольку знакомится с символом, построенным на иронии. Речь в стихотворении, конечно, идет не об антихристе в привычном для христианской традиции смысле слова, а о космической непреложности умирания христианства, застывшего, все больше погружающегося в ночь («stony sleep»), сопровождаемого кровавыми войнами и бедами. На это со всей очевидностью указывают некие космические часы, удар, гонг которых свидетельствует о смене фаз, «эонов» (у Йейтса о ней напоминает, при некотором домысливании, «стук веретена времени», «a rocking cradle»; англ. «cradle» многозначно — люлька, лоно, основа, веретено).

«Зверь» («rough beast») поэтому здесь знак не столько приближения европейской ночи, сколько исчерпанности 2000-летнего исторического цикла (как целое охарактеризованного словами «каменный сон», «stony sleep»), о котором

говорится в трактате «Видение», и пролог, таким образом, зари, явления новых, юных богов, выходящих из моря или пустыни. Симптоматично, что о сближении «зверя» и «человека» в «сверхчеловеке» после «смерти Бога» говорится также у Ницше в «Заратустре». То есть в стихотворении проступает фигура героя, которая позволяет вспомнить об опыте блоковской поэмы «Двенадцать», где ее автор намеревался вывести Другого, но, к своему изумлению, медиумически подчинился «музыке» вихрей революции (ср. с кругами у Йейтса) и вместо него изобразил Христа Неизвестного, да еще украсив того розенкрейцерской символикой (Йейтс, думается, против такой подмены не возражал бы).

Сохраняя упоминание о Вифлееме в последней строке, Йейтс обращается к образу этого города условно, придавая своей метафоре «второго пришествия», построенной на пародии, завершенность. Его лирическому герою, безусловно, поэту, описывающему не только озарение, но и процесс создания конкретной поэтической вещи, в конечном счете неведом ни облик «богов неведомых» («And what... beast... to be born?»), ни действительное место их рождения. Мистически яснее ему иное обстоятельство. Час явления этих молодых, по-звериному («rough») гибких богов на неких астральных часах пробил, они на пути в свой Вифлеем. В свете сказанного можно поэтому предложить и иносказательный перевод слова «второе» в названии стихотворения — «иное», «другое» (пришествие).

Чем останется в этом случае «Дух Мира» — одно из йейтсовских обозначений мистического всеобщего? Это выражение Йейтс оставляет загадкой, что подчеркнуто его латинизированной формой. Из контекста, а не из взглядов Йейтса, изложенных им в «Видении», все же вытекает несколько обстоятельств: Spiritus Mundi и вне времени (т. е. представляет собой абсолютную полноту бытия, которая не покрывается однозначно трактуемыми антитезами Христос/антихрист, дух/плоть, человек/зверь и — шире — тех или иных исторических религий, представленных в стихотворении упоминанием о соколе, сокольном, двуликом «звере», Вифлееме), и творчески воспроизводит себя (циклически проходя через смерть и возрождение, ночь и день, время безжалостного солнца и утешительницы луны), и имеет внеличный характер, и шлет тем не менее сигналы, улавливаемые в озарениях своим адептом, поэтом-Гамлетом, существующим в переходное время.

В заключение подкрепим наши наблюдения напоминанием о том, что среди вариантов названия у Йейтса имелось «Второе рождение» («The Second Birth»)<sup>9</sup>. Это подталкивает к мысли о том, что в стихотворении проходит, помимо прочего (тема интертекстуальности была нами намеренно обойдена, хотя во «Втором пришествии» имеются цитаты из «Освобожденного Прометея» Шелли и «Книги Уризена» Блейка<sup>10</sup>, из Бёме), тема поэта и поэзии. К последнему нас отсылает автобиографическое признание поэта, сделанное в предисловии к публикации пьесы «Воскресение» (писалась в 1904 г.): «Я стал воображать, что всегда подле меня с левой стороны, вне моего зрения, находится бесстыдный крылатый зверь

<sup>9</sup> См. историю текста в кн.: Yeats W. B. «Michael Robartes and the Dancer»: Manuscript Materials / Ed. by T. Parkinson with A. Brannen. Ithaca (N. Y.); L., 1994. P. 147–166.

<sup>10</sup> См.: Drake N. The Poetry of W. B. Yeats. Harmondsworth, 1991. P. 53.

[a brazen winged beast], которого я ассоциировал со смеховым, экстатическим отрицанием... позже я описал его в моем стихотворении “Второе пришествие”»<sup>11</sup>.

### Список литературы

- Горбунов А. Н. Последний романтик: Поэзия У. Б. Йейтса. М.: Прогресс-Традиция, 2015.
- Толмачёв В. М. Перспективы междисциплинарного изучения символизма // Эпоха символизма: Встреча литературы и искусства / сост. М. А. Ариас-Вихиль, И. Е. Светлов и др. М.: Азбуковник, 2016. С. 554–580.
- Drake N. The Poetry of W. B. Yeats. Harmondsworth, UK: Penguin Books, 1991.
- Feldman A. The Invisible Hypnotist: Myth and Spectre in Some Post-1916 Poems and Plays // Yeats Annual № 21: A Special Issue: Yeats's Legacies. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2018. P. 63–121.
- Foster R. W. B. Yeats: A Life. Vol. I: The Apprentice Mage 1865–1914. N.Y.; Oxford: Oxford UP, 1997.
- Jeffares A. N. A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats. Stanford (Cal.): Stanford UP, 1968.
- Muldoon P. Moving on Silence: Yeats and the Refrain as Symbol // Yeats Annual. № 20. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2016. P. 155–177.
- Pryor S. W. B. Yeats, Ezra Pound and the Poetry of Paradise. Farnham: Ashgate, 2011.
- Vendler H. Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form. Cambridge (Mass.): Belknap Press of Harvard UP, 2007.
- Yeats W. B. «Michael Robartes and the Dancer»: Manuscript Materials / Ed. by T. Parkinson with A. Brannen. Ithaca (N. Y.); L.: Cornell UP, 1994.
- Yeats W. B. The Poems / Ed. by Daniel Albright. L.: Everyman's Library, 1992.

Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo  
gumanitarnogo universiteta.  
Seriia III: Filologiya.  
2021. Vol. 68. P. 41–65  
DOI: 10.15382/sturIII202168.41-65

Vasily M. Tolmatchoff,  
Doctor of Sciences in Philology,  
Professor,  
Head of Department of History  
of Foreign Literature Faculty of Philology,  
Lomonosov Moscow State University,  
1/51 Leninskie gory, Moscow,  
119991, Russian Federation  
tolmatchoff@hotmail.com

## TO THE UNDERSTANDING OF W. B. YEATS'S LITERARY BIOGRAPHY AND IMAGERY

V. TOLMATCHOFF

**Abstract:** This article presents W. B. Yeats's work in two contexts, namely that of the British poetry at the turn of the 19<sup>th</sup> — 20<sup>th</sup> centuries and of its dynamics, and that of literary symbolism in general. In polemics with the stereotypes of Soviet and Post-

<sup>11</sup> Jeffares A. N. A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats. Stanford, 1968. P. 243.

Soviet English studies, the author offers his understanding of European and American literary symbolism, of its variants (covering the 1870–1920s), including the English variant and its development (from late Romanticism and “Aestheticism” to various “Modernisms”), as well as the understanding of the range of main issues in symbolism, actualised mainly by Nietzsche and his claim that “God is dead” together with his “re-evaluation of all values” rather than the French *fin de siècle* poets. The article introduces an original outline (for the Russian audience) of Yeats’s literary biography and then, in its reflection, a line-by-line analysis of *The Second Coming* (1919) as a particularly symbolist poem. The author argues that this poem, seemingly Christian in imagery, turns out to be implicitly anti-Christian and is about the “Other Coming”, which is parallel to Aleksandr Blok’s poem *The Twelve*.

**Keywords:** literary symbolism, W. B. Yeats, typology and dynamics of Western symbolism, English symbolism, literary biography of W. B. Yeats, detailed analysis of *The Second Coming*.

## References

- Albright D. (1992) W. B. Yeats. The Poems. London: Everyman’s Library.
- Drake N. (1991) *The Poetry of W. B. Yeats*. Harmondsworth, UK: Penguin Books.
- Feldman A. (2018) “The Invisible Hypnotist: Myth and Spectre in Some Post-1916 Poems and Plays”, in *Yeats Annual № 21: A Special Issue: Yeats’s Legacies*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, pp. 63–121.
- Foster R. W. B. (1997) *Yeats: A Life*. Vol. I: *The Apprentice Mage 1865–1914*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Gorbunov A. (2015) *Poslednii romantik: Poeziia U. B. Ieitsa* [The Last Romanticist: W. B. Yeats’s poetry]. Moscow (in Russian).
- Jeffares A. (1968) *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats*. Stanford (Cal.): Stanford University Press.
- Muldoon P. (2016) “Moving on Silence: Yeats and the Refrain as Symbol”, in *Yeats Annual № 20*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, pp. 155–177.
- Parkinson T., Brannen A. (eds) (1994) W. B. Yeats. Michael Robartes and the Dancer: Manuscript Materials. Ithaca (N. Y.); London: Cornell University Press.
- Pryor S. W. B. (2011) *Yeats, Ezra Pound and the Poetry of Paradise*. Farnham: Ashgate.
- Tolmatchoff V. (2016) “Perspektivy mezhdistsiplinarnogo izucheniia simvolizma” [Prospects of interdisciplinary study of Symbolism], in M. Arias-Vikhil’, I. Svetlov et al. (eds) *Epokha simvolizma: Vstrecha literatury i iskusstva*. Moscow, pp. 554–580 (in Russian).
- Vendler H. (2007) *Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form*. Cambridge (Mass.): Belknap Press of Harvard University Press.