

«КУХУЛИН ПРИМИРЕННЫЙ» И «ЧЁРНАЯ БАШНЯ» У. Б. ЙЕЙТСА:
ПОЭТИКА МИКРОЦИКЛА

Д. А. Огнев

“CUCHULAIN COMFORTED” AND “THE BLACK TOWER” BY W. B. YEATS:
POETICS OF THE MICROCYCLE

D. A. Ognev

В статье рассматриваются два последних стихотворения Уильяма Батлера Йейтса. Путём последовательного анализа их поэтики (строфики, образной системы, ключевых мотивов и диалогических отношений) делается вывод об их художественной специфике и месте в творчестве Йейтса, который заключается в том, что стихотворения, представляющие собой поэтическое выражение эстетических взглядов Йейтса, являются микроциклом и, таким образом, могут интерпретироваться только совместно.

The two last poems by William Butler Yeats are examined in the paper. By means of the coherent analysis of their poetics (stanzas, image system, key motives and dialogical contacts) the conclusion is drawn about their artistic specificity and position in W. B. Yeats's work. The poems being the poetic demonstration of W. B. Yeats's aesthetic beliefs are a microcycle and consequently can be interpreted in conjunction only.

Ключевые слова: У. Б. Йейтс, Данте, Гомер, героика, мифология, микроцикл.

Keywords: W. B. Yeats, Dante, Homer, heroics, mythology, microcycle.

«Чёрная башня» (“The Black Tower”) – одно из самых известных стихотворений Уильяма Батлера Йейтса (1865 – 1939). Написанное им 21 января 1939 года, ровно за неделю до смерти, оно, по замечанию Элизабет Мюллер, «представляет собой апофеоз позднего йейтсовского бунта» [16, р. 150] (*Перевод цитат из англоязычных исследований и подстрочный перевод стихотворений выполнены автором настоящей статьи – Д. О.*).

«Чёрная башня» тесно связана с другим, предпоследним стихотворением «Кухулин примиренный» (“Cuchulain Comforted”) («Кухулин примиренный» в переводе Г. М. Кружкова [7, с. 449 – 450], «Кухулин успокоенный» в переводе А. В. Шарповой [5, с. 157 – 158]; вариант А. В. Шарповой представляется более точным с точки зрения передачи как художественного смысла, так и лексического значения – Д. О.), работа над которым завершилась 13 января. На необходимость их совместной интерпретации указывает, в частности, Хелен Вендлер в книге «Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form» [20, р. 141]. Г. М. Кружков пишет о них следующее: «Кухулинский» цикл, к которому относятся оба последних стихотворения Йейтса – «Кухулин примиренный» и «Чёрная башня» – продолжение героической, кельтской темы, волновавшей поэта с ранних лет» [7, с. 42]. Характеризуя стихотворения как элементы цикла, Кружков ближе других исследователей подходит к установлению сущности их художественного единства, однако и его комментарий нуждается в ряде уточнений.

Во-первых, взаимосвязь «Кухулина примиренного» и «Чёрной башни» не исчерпывается модусом героического и тем более «кельтской темой»; во-вторых, образ Кухулина, лишь упомянутого в заглавии одного из стихотворений, едва ли может быть для них объединяющим; наконец, более уместным в данном случае является понятие *микроцикла*, отражающее и минимальную, двухэлементную структуру, основанную на отношениях противопоставления, и, в то же время, монолитность этой структуры.

«В обычной интерпретации «связанные клятвой» рассматриваются как противостоящие знамёнам современности» [16, р. 150], – говорит Мюллер. Однако этой «обычной» интерпретацией (верной в той степени, в какой она отражает эстетические воззрения самого Йейтса) круг существующих истолкований «Чёрной башни» не ограничивается. «Миссис Йейтс сказала А. Норману Джефферсу, что это было стихотворение «на тему политической пропаганды», подразумевая под осаждающими тех, кто хочет, чтобы поэты стали писцами их тенденциозных убеждений. Другие увидели в остающихся в башне «связанных клятвой» побеждённых англо-ирландцев, отказавшихся преклониться перед новым националистским католическим государством» [20, р. 141]. По мнению Брайана Эркинса, «Чёрная башня» «очевидно, имеет отношение к неприятию Йейтсом современного мира и защите субъективного человека» [11, р. 67]. А Марджори Элизабет Хауз и Джон Келли высказывают точку зрения, что «Чёрная башня» – «ещё одна балладная версия об осаждённых в Главном Почтамте во время Пасхального восстания националистах» [13, р. 97].

«Кухулина примиренного», значительно меньше привлёкшего внимание интерпретаторов, Вендлер называет «стихотворением об уступке и очищении» [20, р. 141] и далее пишет: «Если «Кухулин примиренный» – стихотворение об анти-я героя Кухулина и том, как оно соглашается на тихую, даже женственную групповую жизнь, то «Чёрная башня» – стихотворение о героической созидательной воле – стихотворение о самоутверждении, силе и стойкости» [20, р. 142] (*В оригинальном тексте self-assertion, «самоутверждение», буквально противопоставлено anti-self, «анти-я – Д. О.*). При этом Вендлер ещё категоричнее, чем Хауз и Келли, возводит генезис «Чёрной башни» к Пасхальному восстанию 1916 года, соотнося её на уровне строфики с «Тремя маршевыми песнями» Йейтса, написанными для «синерубашечников» генерала О’Даффи [20, р. 142]. Однако, как указывает Г. М. Кружков, «уже через несколько месяцев

Йейтс разочаровался в О'Даффи с его дешёвым поэтерством и переписал свои три марша, сделав их более причудливыми и тёмными по смыслу, «так, чтобы никакая партия не могла их петь» [7, с. 41]. Маловероятно, что дистанцировавшийся от политики Йейтс [4, с. 11], завершивший свою политическую карьеру одиннадцать лет назад (*Йейтс дважды, с 1922 по 1928 годы, избирался сенатором Ирландского Свободного государства и возглавлял Комитет по разработке монетной системы – Д. О.*), стал бы возвращаться к этой теме на пороге смерти.

Как можно заметить, общим свойством всех приведённых истолкований является их опора на попытку выявить «основной пафос» стихотворений, практически не обращая при этом к особенностям их поэтики. Результатом такой попытки становится обилие одинаково малоубедительных интерпретаций, одни из которых (большинство) основаны на политическом контексте, другие – на культурологическом, третьи – на социально-психологическом и так далее. Однако всё это – «понимание извне», тогда как единственно верным могло бы быть только «понимание изнутри», движение *от* самих стихотворений, а не *к* ним. Этому пониманию «Кухулина примиренного» и «Чёрной башни» «изнутри», основанному на анализе их поэтики и выявлении существующих между ними микроциклических связей, и посвящена настоящая статья, призванная внести определённую ясность в вопрос об их отношениях и месте в творчестве У. Б. Йейтса.

В «Кухулине примиренном» «кельтская тема» является не самоцелью, а отправной точкой для создания сюжета. Кухулин Йейтса не тождественен мифологическому; на это указывают «шесть смертельных ран», впервые появившиеся в пьесе Йейтса «Смерть Кухулина» (“*The Death of Cuchulain*”) того же года [6, с. 252], как и то, что в самом тексте он ни разу не назван по имени. О нём говорится как о *человеке*: «Человек с шестью смертельными ранами, человек неистовый и славный» (*A man that had six mortal wounds, a man / Violent and famous*) (*Текст стихотворения цитируется по изданию: The Collected Poems of W. B. Yeats / edited by Richard Finneran – Simon and Schuster, 2008. – P. 359*). Неопределённый артикль перед словом «man», восходящий к слову «one» в значении «некий» [9, с. 1], ещё больше отдаляет героя от его эпического прообраза. Путём такой деконкретизации в стихотворении осуществляется выход за рамки одной только героики: «a man» = Кухулин – некий человек – человек вообще.

Герой «шагал средь мёртвых» (*strode among the dead*), однако сам он ещё жив и, прежде чем скончаться от шести смертельных ран, оказывается в месте, напоминающем лес, где на него «глаза воззрились из-за ветвей» (*Eyes stared out of the branches*), а сам он «прислонился к дереву, как будто чтобы поразмышлять о ранах и крови» (*He leant upon a tree / As though to meditate on wounds and blood*).

Для выяснения природы этого образа необходимо обратить внимание на строфику стихотворения. Терцины, которыми оно написано, принадлежат традициям итальянского стихосложения, никак не ирландской эпической поэзии (Йейтс, впрочем, передаёт их не итальянским одиннадцатисложником, а французским

десятисложником [10, с. 244 – 245]). (*Любопытно, что Ментона, в которой Йейтс провёл последние дни своей жизни и где были написаны оба стихотворения, находится на «перекрёстке» двух этих культур, являясь последним французским городом перед итальянской границей – Д. О.*). «Терцинами написана «Божественная комедия» Данте; с тех пор любое произведение, написанное терцинами, ассоциируется именно с нею» [2, с. 175], – писал М. Л. Гаспаров. Вендлер также отмечает, что «загробная жизнь на уровне формы представлена в «Кухулине примиренном» через использование Йейтсом дантовских терцин» [20, р. 141]. Наконец, крайне ценным является наблюдение Элизабет Мюллер: «Кухулин примиренный» написан терцинами, строфической формой, которую Данте выбрал для «Божественной комедии», единственный пример такого рода в творчестве Йейтса» [16, р. 150], позволяющее говорить о сознательном обращении Йейтса к поэме Данте, которая становится вторым, наряду с «кельтской темой», источником сюжета.

Как и «Кухулин примиренный», «Божественная комедия» начинается с пространства леса: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины. / Каков он был, о, как произнесу, / Тот дикий лес, дремучий и грозный, / Чей давний ужас в памяти несущу! / Так горек он, что смерть едва ль не слаще. / Но, благо в нем обретши навсегда, / Скажу про все, что видел в этой чаще» [1, с. 9] (*Перевод Михаила Лозинского*).

Герой Данте оказывается в лесу ещё до начала своего путешествия, однако композиционно этот эпизод не выносится за пределы комедии, а входит в её первую часть – «Аду»; лес встречается на его пути и в самом Аду. Всё это позволяет обратиться к ещё одной великой поэме – «Одиссее»: «...мачту поставив и парус поднявши, / Смело плыви; твой корабль передам я Борею; когда же / Ты, Океан в корабле поперёк переплывши, достигнешь / Низкого берега, где дико растёт Персефонин широкий / Лес из рагит, свой теряющих плод, и из тополей черных, / Вздвинув на брег, под которым шумит Океан водовратный, / Чёрный корабль свой, вступи ты в Аидову мглистую область» [3, с. 119] (*Перевод В. А. Жуковского*).

Гомер едва ли случайно появляется в поле зрения исследователя. «Божественная комедия» сама по себе неизбежно отсылает к Античности, а следовательно, и к Гомеру. Но, кроме того, поэзию Гомера хорошо знал сам Йейтс, «претендующий на привилегированные отношения с Гомером» [15, р. 56] и возводивший к нему собственную манеру чтения стихов [17, р. 276], что делает появление в двух кульминационных для творчества Йейтса стихотворениях мотивов из «Одиссеи» и античной мифологии в целом практически неизбежным.

Героическому началу в стихотворении противопоставлена трусость, которую олицетворяют Саваны – «Осуждённые трусы все, родичами убитые // Или изгнанные из дома и оставленные умирать в страхе» (*Convicted cowards all, by kindred slain // Or driven from home and left to die in fear*). Загробная жизнь в образе савана означает гибель души, которая у труса смертна так же, как и тело; тем самым трусость, отменяющая всякую надежду на бессмертие, оказывается самым

страшным, в прямом смысле «смертным» грехом (что соответствует древнему, эпическому восприятию этого порока).

Герою Саваны видятся «птицеподобными существами» (*bird-like things*) (*Основное значение слова thing – «вещь»* [9, с. 807], таким образом, Саван, который ходит и говорит, остаётся при этом только саваном, то есть куском материи и ничем больше – Д. О.). Чем бы ни было вызвано это внешнее сходство (так, развевающаяся ткань саванов может напоминать крылья), оно отражает подлинную трансформацию: «Они изменили свои глотки и обрели глотки птиц» (*They had changed their throats and had the throats of birds*). Существующие истолкования этой метаморфозы почти никак не способствуют пониманию её смысла. Так, Симус Дин комментирует её следующим образом: «Они поют в новой манере: трусость и отвага объединены для создания чего-то неизвестного, невообразимого» [12, р. 45] – пример трактовки, которая, мало что объясняя, сама нуждается в объяснениях.

Единственная внятная интерпретация этого превращения принадлежит Майклу Тёрстону и изложена в его книге «*The Underworld in Twentieth-Century Poetry: From Pound and Eliot to Heaney and Walcott*»: «Птицеподобные создания, что обитают в Инобытии (*Otherworld*) Йейтса, отсылают к «Диким лебедям в Куле» или к механической птице «из кованого золота и покрытой золотой эмалью» из «Плавания в Византии». В тех ранних стихотворениях птицы символизируют иные миры (*other worlds*), реальности, к которым у говорящего нет доступа, за исключением неполного и проблематичного пути, открываемого искусством. Здесь они населяют Инобытие, но вместо того, чтобы хранить бодрствование сонного императора Византия или улетать парами, они шьют саваны, и здесь протагонист стихотворения в самом деле присоединяется к ним (однако в покаянном труде, точно не в эзотерическом знании, которым, как вообразил ранний Йейтс, обладают лебеди» [19, р. 93]. Но Тёрстон, говоря об образах птиц в творчестве Йейтса, сам же отмечает полную противоположность им Саванов, которую при этом оставляет без внимания.

Тёрстона подводит само отождествление *птиц* и *птицеподобных*, *birds* и *bird-like*. Других таких образов в предшествующих стихотворениях Йейтса нет, и попытка Тёрстона вписать Саванов в имеющуюся систему координат по-своему логична. Но именно их несоответствие поэтическим традициям Йейтса побуждает перейти от его представлений к иным – античным: «...и слетелись толпою / Души усопших, из темных бездн Эрева поднявшись: / Души невест, малоопытных юношей, опытных старцев, / Дев молодых, о утрате недолгия жизни скорбящих, / Бранных мужей, медноострым копьем поражённых смертельно / В битве и брони, обрызганной кровью, еще не сложивших. / Все они, вылетев вместе бесчисленным роем из ямы, / Подняли крик несказанный» [3, с. 121 – 122]; «Мертвые шумно летали над ним, как летают в испуге / Хищные птицы» [3, с. 134].

«...Представление о душе как о птице тоже типично для древности и тоже является прекрасным примером фетишистского представления о человеке. В гомеровском Аиде души умерших рисуются ле-

тающими (Од. XI 37, 605 и сл.). Душа Патрокла удаляется даже «с писком» (Ил. XXIII 100), причём здесь употреблён глагол *tridzein*, означающий «щебетать», «чирикать», «пищать», хотя о птицах в этих местах прямо не говорится, а имеется только сравнение с ними», – пишет А. Ф. Лосев в «Мифологии греков и римлян» [8, с. 53].

На уровне звука атрибут Саванов пение, героя – шум оружия, приводящий мёртвых трусов в ужас: «Громыканье оружия нас пугает» (*The rattle of those arms makes us afraid*). Вооружение, с которым воин уходит в загробный мир, – знак доблести, проявленной в последнем бою, в то время как саван говорит о недостойной для эпического сознания смерти в постели, слабости, болезни и – трусости. Герой по настоянию Саванов должен не просто «отречься от личной славы и стать безымянным среди многих» [19, р. 93], «оставить свои прежние воинские ценности и принять слабость, трусость» [20, р. 141], а отказаться от посмертного блаженства, променяв его на посмертное прозябание, «покой» (*comfort*).

Человек начинает шить саван, и это – последнее упоминание о нём в «Кухулине примиренном»: в двух последующих строфах речь идёт только о Саванах. Но среди них находится и человек – переставший быть человеком и ставший Саваном, взяв иглу. Сделав выбор между мечом и иглой, он совершает акт *самоопределения*, что находит выражение – снова – через артикль, который с *неопределённого* меняется на *определённый* не только по грамматическим, но и по семантическим причинам. Саваны ознаменовывают это пением, «с не человеческими ни звуками, ни словами» (*not human tunes nor words*), символизирующим смерть героя и утрату им человеческой сущности.

«Кухулин примиренный» и «Чёрная башня» соотносятся как «тезис» и «антитезис», или «вопрос» и «ответ» (что характерно для двухэлементного микроциклического единства). Их противопоставление актуализируется уже в строфике, которая, как и в «Кухулине примиренном», оказывается ярким выразителем художественного смысла: «Чёрная башня – баллада, написанная шестистишиями с нарастающим рефреном» [16, р. 150]. Этот рефрен придаёт «Чёрной башне» сходство с боевой песней, в которой воин остаётся воином, а верх одерживает стойкость, воплощённая в образах старых костей. «Там, в гробнице, стоят мёртвые прямо» (*There in the tomb stand the dead upright*): вертикальное положение, в котором кельты хоронили своих павших в битве вождей [4, с. 379], указывает на сохраняющуюся в костях храбрецов жизненную силу; твёрдость, нетленность скелетов противопоставлена призрачной бесплотности Саванов.

Первая строфа «Чёрной башни» объясняет, за что наказаны трусы в «Кухулине примиренном»: не за трусость, которая сама по себе не является преступлением. «Все они связаны клятвой» (*That all are oath-bound men*) (*Текст стихотворения цитируется по изданию: The Collected Poems of W. B. Yeats. / Edited by Richard Finneran – Simon and Schuster, 2008. – P. 358*), – говорится о людях башни. Мотив клятвы открывает обстоятельства смерти Саванов: они – *клятвопреступники*, которые предали своих родных и

за это были ими убиты, предали родину и утратили право находиться в её пределах. Трусость – самый страшный грех в микроцикле – сопряжена с предательством – таким же грехом в «Божественной комедии»: «И самый малый круг, в котором Дит / Воздвиг престол и где ядро вселенной, / Предавшего навеки поглотит» [1, с. 52].

Из «Кухулина примиренного» образы Саванов экстраполируются в «Чёрную башню»: они точно так же репрезентованы через ткань, но теперь это не саваны, а знамёна – символ войны, уже не индивидуального, а коллективного противостояния. При этом заглавная буква при их номинации сменяется на строчную – *S*hrouds в «Кухулине примиренном», *b*anners в «Чёрной башне». Эта «смена регистров» отображает предельную обезличенность трусов, представляющих с высоты башни однородной кишащей массой.

Люди башни знают, что слабость принесёт им подлинную смерть. Они видят, что сражаются с призраками, и потому испытывают особый страх, «*dread*». Если синонимичное ему «*fear*» ближе к полюсу боязни [9, с. 286], то «*dread*» тяготеет к полюсу ужаса, иррационального или даже сверхъестественного (ср. однокоренное *dreadful* – «роман ужасов» [9, с. 239]).

Лучшим средством преодоления страха Йейтс считал смех. В стихотворении 1936 года «Ляпислазурь» (*Lapis Lazuli*), своеобразной квинтэссенции его поэтического творчества, «веселье преобразует всё, что страшит» (*Gaiety transfiguring all that dread*) (*Текст стихотворения цитируется по изданию: The Collected Poems of W. B. Yeats. / Edited by Richard Finneran – Simon and Schuster, 2008. – P. 322*). Нигде в «Чёрной башне» речь не идёт о смехе, однако он всё же присутствует – на уровне архитектоники: старый повар ловит «маленьких пташек в утренней росе» (*small birds in the dew of the morn*), которых затем съедят люди башни: скрытая насмешка над птицеподобными Саванами-знамёнами.

Знамёна не говорят, а шепчут, и этот шёпот выдаёт их потустороннюю сущность так же, как пение «с не человеческими ни звуками, ни словами». Пению был противопоставлен шум оружия, шёпоту – великий рог короля, сигнал которого настолько же оглушитель, насколько тих шёпот; таким образом, можно говорить о градации с позиций и количества, и качества, знаменующей приближение развязки, выход противостояния на завершающую стадию. В трижды повторяющемся рефрене «...ветры поднимаются с берега» (...winds come up from the shore). Рог доносится со стороны моря – со стороны кельтского загробного мира, тем самым знаменуя возвращение умершего короля, который возглавит бой со знамёнами. Александр Норман Джефферс в истолковании этого символа солидарен с Уильямом Китом: «...Этот образ восходит к артурианской легенде, по которой Артур, Гвиневра, весь его двор и свора гончих спят в склепе под замком Сьюингшилдс в Нортумберленде. Король ждёт, пока кто-нибудь затрубит в рог, который лежит на столе, и перерубит подвязку, лежащую позади него, каменным мечом» [14, р. 514], – интересное, но едва ли верное предположение: во-первых,

в «Чёрной башне» есть первый элемент – рог, – но нет второго – подвязки, которую надо перерубить; во-вторых, в рог трубит сам король; в-третьих, сигнал рога не возвращает его к жизни, но становится знаком уже свершившегося воскресения, причина которого – преданность людей башне, которая оказывается способна не только сохранить жизнь им самим, но и вернуть её их королю.

Наконец, образ короля Артура принадлежит не актуальному для Йейтса ирландскому, но валлийскому мифологическому комплексу. Однако безусловная ценность этого предположения состоит в том, что оно в любом случае обращает внимание на доминирование в стихотворении кельтской традиции, позволяя противопоставить «Чёрную башню» «Кухулину примиренному» и по этому признаку.

Возвращение мёртвого короля – второй сюжет стихотворения, создаваемый последовательностью рефренов. Первый стих рефрена каждый раз изменяется: «Там, в гробнице, стоят мёртвые прямо» (*There in the tomb stand the dead upright*) – «Там, в гробнице, падает тусклый лунный свет» (*There in the tomb drops the faint moonlight*) – «Там, в гробнице, мрак всё чернее» (*There in the tomb the dark grows blacker*), в то время как остальной текст остаётся прежним: «Но ветры поднимаются с берега: / Они содрогаются, когда ветры ревут, – / Старые кости в дрожании гор» (*But winds come up from the shore / They shake when the winds roar / Old bones upon the mountain shake*). Ветры поднимаются с берега, принося с собой сигнал рога, весть о приближении мёртвого короля. Содрогание старых костей – знак просыпающейся в них жизни. Нарушение границ жизни и смерти – явление космического масштаба, оно не может не отразиться на окружающем мире: содрогание костей вызывает содрогание гор. На эсхатологический характер этой сцены указывает Джон Юджин Антерекер в «*A Reader's Guide to William Butler Yeats*», описывая её как «катаклизмический конец эры, который победоносно бросит старые кости обратно в мир» [21, р. 293].

Развитие событий в рефрене соотносено с развитием событий в строфах основного сюжета, а его динамика передана через закрывающий строфу знак. В первой строфе даны обстоятельства, в которых происходит защита башни, констатация фактов, которая передана точкой. Статике строфы соответствует статика рефрена: люди остаются в башне, мёртвые стоят в гробнице.

Во второй строфе происходит сдвиг в сторону динамики – возникает шёпот знамён, стремящихся заронить в сердца людей башни тень сомнения. Это сомнение передано вопросительным знаком. Гробница освещается лунным светом, способным создать иллюзию жизни: тени, отбрасываемые предметами, образуют причудливые очертания, которые можно принять за движения живых существ. В то же время луна освещает обратную сторону бытия, это светило мёртвых, как солнце – светило живых, и в её тусклом свете можно увидеть настоящее пробуждение жизни в старых костях. Сомнение, под знаком которого проходит вторая строфа, переносится и на рефрен, не позволяя сделать однозначный вывод о происходящем в гроб-

нице: истина зависит от решения людей башни, которое будет принято в третьей строфе.

Наконец, третья строфа описывает события конкретного дня. Она завершается голосами людей башни: «Стоим мы на страже, связанные клятвой!» (Stand we on guard oath-bound!). Восклицательный знак маркирует кульминационный момент стихотворения и всего микроцикла. Окончательное решение людей башни разрешает сомнение и размыкает границу между мирами: мрак, чернеющий в гробнице, – мрак загробного мира, который проникает в мир живых, материализующийся гнев мёртвых вождей. «Чёрная башня» завершается апокалиптическим сражением живых и мёртвых, победа в котором будет принадлежать живым. Победив смерть однажды, их стойкость сделает это ещё раз, теперь уже навсегда.

Рассмотренные стихотворения, как уже было сказано, занимают особое место в творчестве У. Б. Йейтса. Читатель, хорошо знакомый с его творческой биографией, узнает в Кухулине и самого поэта. В стихотворениях, написанных на пороге смерти, отразились собственные эстетические воззрения и внутренняя борьба самого Йейтса, всю жизнь последовательно придерживавшегося «устаревших» форм и ещё более «устаревших» мотивов, не находившего отклика у современников и преследуемого сомнениями. Однако, подобно тому, как верность людей Чёрной башни вернула к жизни мёртвого короля, так и верность Уильяма Батлера Йейтса самым древним поэтическим традициям позволила им обрести в его творчестве новую жизнь.

Литература

1. Алигьери Данте. Божественная комедия / изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов; пер. М. Л. Лозинского. М., 1967. (Серия: Литературные памятники).
2. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890 – 1925-х гг. в комментариях. М., 1993.
3. Гомер. Одиссея / изд. подгот. В. Н. Ярхо; пер. В. А. Жуковского. М., 2000. (Серия: Литературные памятники).
4. Йейтс У. Б. Винтовая лестница. М., 2012. (Серия: Поэты в стихах и прозе).
5. Йейтс У. Б. Избранные стихотворения, лирические и повествовательные / изд. подгот. А. П. Саруханян, Д. М. Урнов, Л. И. Володарская. М., 1995. (Серия: Литературные памятники).
6. Йейтс У. Б. Смерть Кухулина // Йейтс У. Б. Пьесы. М., 2008. (Серия: Театральная линия).
7. Кружков Г. М. У. Б. Йейтс. Исследования и переводы. М., 2008.
8. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996.
9. Мюллер В. К. Новый англо-русский словарь. М., 2007.
10. Штокмар М. Терцины // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 11. М., 1939.
11. Arkins Brian. Builders of My Soul: Greek and Roman Themes in Yeats. Rowman & Littlefield, 1990.
12. Deane Seamus. Yeats: The Creation of Audience // Tradition and Influence in Anglo-Irish Poetry / Edited by Terence Brown and Nicholas Grene. Rowman & Littlefield, 1989.
13. Howes Marjorie Elizabeth, Kelly John. The Cambridge Companion to W. B. Yeats. Cambridge University Press, 2006.
14. Jeffares Alexander Norman. A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats. Stanford University Press, 1968. P. 514.
15. McKinsey Martin. Hellenism and the Postcolonial Imagination: Yeats, Cavafy, Walcott. Fairleigh Dickinson Univ Press, 2010.
16. Muller Elizabeth. The Embattled Stance: Late Yeats // Lines of Resistance. Essays on British Poetry from Thomas Hardy to Linton Kwesi Johnson / Edited by Adrian Grafe and Jessica Stephens. McFarland, 2012.
17. Olney James. The Rhizome and the Flower: The Perennial Philosophy, Yeats and Jung. University of California Press, 1980.
18. The Collected Poems of W. B. Yeats / edited by Richard J. Finneran. Simon and Schuster, 2008.
19. Thurston Michael. The Underworld in Twentieth-Century Poetry: From Pound and Eliot to Heaney and Walcott. Palgrave Macmillan, 2009.
20. Vendler Helen. Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form. Harvard University Press, 2007.
21. Unterecker John Eugene. A Reader's Guide to William Butler Yeats. Syracuse University Press, 1996.

Информация об авторе:

Огнев Даниил Алексеевич – студент 4 курса факультета филологии и журналистики КемГУ, cairparavel@yandex.ru.

Daniil A. Ognev – student at the Faculty of Philology and Journalism, Kemerovo State University.

(Научный руководитель: Красюк Татьяна Дмитриевна – старший преподаватель кафедры теории литературы и истории зарубежных литератур КемГУ.

Scientific advisor: Tatyana D. Krasnyuk – Senior Lecturer at the Department of Theory of Literature and History of Foreign Literature, Kemerovo State University).

Статья поступила в редколлегию 21.10.2014 г.