

О ЛИРИЧЕСКОМ СУБЪЕКТЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ВЛЮБЛЕННЫЙ РАССКАЗЫВАЕТ О РОЗЕ СВОЕГО СЕРДЦА»¹

Е. А. МАРКОВА

В статье рассматривается лирический субъект поэзии У. Б. Йейтса на примере его стихотворения «Влюбленный рассказывает о розе своего сердца». Е. А. Маркова предлагает развернутый анализ этого произведения, позволяющий сделать вывод о характере связи между основными темами данного стихотворения — темами поэзии и любви. Автор статьи заключает, что поэтический идеал, к которому стремится лирический субъект, может быть достигнут лишь через любовь. В фокус внимания Марковой попадает ранняя лирика Йейтса в целом, развитие его эстетических взглядов и его биография.

С образом лирического субъекта, носителя речи в стихотворении² в поэзии Уильяма Батлера Йейтса (William Butler Yeats, 1865–1939) неразрывно связаны поиск идеала, его познание и выражение. Можно согласиться с Х. Блумом, что лирический субъект «наиболее характерного» стихотворения Йейтса — поэт, «герой, раз за разом отправляющийся в странствия по глубинам собственной

¹

The Lover Tells of the Rose in His Heart

ALL things uncomely and broken, all things worn out and old,
The cry of a child by the roadway, the creak of a lumbering cart,
The heavy steps of the ploughman, splashing the wintry mould,
Are wronging your image that blossoms a rose in the deeps of my heart. 4

The wrong of unshapely things is a wrong too great to be told;
I hunger to build them anew and sit on a green knoll apart,
With the earth and the sky and the water, remade, like a casket of gold
For my dreams of your image that blossoms a rose in the deeps of my heart. 8

1892

(Все, что неказисто и разрушено, все, что истерто и старо, / Плач ребенка у дороги, скрип громышающей повозки, / Тяжелая поступь пахаря, разбрызгивающего морозную плесень, / Нарушает твой образ, который распускается розой в глубинах моего сердца. // Вред бесформенного слишком велик, чтобы быть выраженным; / Я жажду построить его заново и сесть на зеленый холм в стороне, / С сушей и небом и водой, перекроенными, как золотая шкатулка / Для моей мечты о твоём образе, который распускается розой в глубинах моего сердца.) Текст стихотворения печатается по изд.: *Yeats W. B. The Wind Among the Reeds*. L., 1906. P. 5. 3д. и далее подстрочный перевод наш. — *Е. Г.*

²Подробнее о лирическом субъекте см.: *Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное: основные понятия и термины*. М., 1999. С. 141–153.

души»³. Эти путешествия связаны с поиском поэтического идеала, скрытого в недрах творящего «я». Процесс самопознания Йейтс, как известно, увязывал с идеей маски⁴, согласно которой «я» способно достичь идеала, лишь соединившись со своей противоположностью, «анти-я». Задача данной статьи — проследить на конкретном примере, как протекает этот процесс. Хотя о лирическом субъекте зрелой поэзии Йейтса написано немало⁵, его ранние стихотворения не становились объектом подобного исследования.

Чтобы восполнить этот пробел, рассмотрим лирическое «я» стихотворения «Влюбленный рассказывает о розе своего сердца». Наш выбор пал именно на это произведение по нескольким причинам. Во-первых, оно входит в книгу «Ветер в камышах» («The Wind Among the Reeds», 1899), первый сборник стихотворений Йейтса, в котором просматривается становление его доктрины маски, ключевой для понимания специфики лирического субъекта у Йейтса идеи. Стихотворение «Влюбленный...» в свою очередь удачно демонстрирует, как прием маски используется для выражения одной из основных тем сборника — темы поиска поэтического идеала. Во-вторых, это стихотворение, одно из самых известных у раннего Йейтса, никогда прежде не рассматривалось комплексно⁶, что представляется значительным упущением.

Специалисты предлагают различные варианты толкования «Влюбленного...». Однако тема поиска *поэтического* идеала, косвенным образом развиваемая в тексте, ими не замечена. Отсюда утверждение, что абсолютный смысл для героя заключается лишь в идеальной любви, с которой и связан его порыв к преобразению мира⁷, или в «традиционном стремлении построить идеальный мир искусства из несовершенного мира действительности»⁸. Последнее толкование в целом верное, однако следует отметить, что при всей традиционности мотива преобразования мира через творчество Йейтс интерпретирует его достаточно оригинальным образом, используя прием маски.

³ Bloom H. Yeats. Oxford, 1970. P. 7.

⁴ Используя прием маски, поэт говорит не от своего лица, но от лица лирического героя или даже нескольких героев. Маска в стихотворении может выполнять разные функции — выражать приспособление к миру, в котором нельзя показать свое истинное лицо; быть методом отстранения, а также, как у Йейтса, способом обретения идеального «я».

⁵ См.: Горбунов А. Н. Последний романтик. Поэзия У. Б. Йейтса. М., 2015; Иванова О. М. Лирическое в драме и драматическое в лирике А. Блока и У. Б. Йейтса: к проблеме символистской поэтики: Дис. ... канд. филол. наук. Владимир, 2004; Diggory T. Yeats and American Poetry: The Tradition of the Self. Princeton, 2014; Ellmann R. The Identity of Yeats. Oxford, 1954; Hoffman B. This Sedentary Trade: Aesthetic Unity and the Poet-Persona in the Lyric Poetry of W.B. Yeats. New Brunswick, 1975.

⁶ Исследователи говорят о стихотворении «Влюбленный...» либо в связи с другими стихотворениями, обращая внимание лишь на какой-то отдельный его аспект, либо анализируют только основные темы и мотивы этого произведения, не рассматривая его лексическую и грамматическую структуры. Наиболее развернутый анализ этого стихотворения представлен в кн.: Hardy B. The Advantage of Lyric: Essays on Feeling in Poetry. L., 2014. P. 67–69; Sarkar S. K. W. B. Yeats. Poetry and Plays. New Delhi, 2002. P. 126–127.

⁷ См. напр.: Bloom H. Yeats. Oxford, 1970. P. 125; Sarkar S. K. W. B. Yeats. Poetry and Plays. New Delhi, 2002. P. 127–128.

⁸ Putzel S. Reconstructing Yeats: The Secret Rose and The Wind Among the Reeds. Dublin, 1986. P. 172.

Роль приема маски в построении образа лирического субъекта

С использованием приема маски связана история авторской правки названия рассматриваемого стихотворения. Оно было впервые опубликовано под названием «Роза моего сердца» (*The Rose of my Heart*) 12 ноября 1892 года в журнале «Нэшнл обзервер» (*The National Observer*). При публикации этого произведения в сборнике «Ветер в камышах» Йейтс изменяет название произведения на «Эйх рассказывает о розе своего сердца» (*Aedh Tells of the Rose in His Heart*). Лишь в 1906 году стихотворение получило свое конечное название⁹.

Редактируя название, Йейтс изменяет характер лирического «я» стихотворения. Если в 1892 году лирический субъект стихотворения совпадал с субъектом названия (в обоих случаях это «я»), то в 1899 году они становятся различными: субъектом стихотворения оказывается Эйх, а субъектом названия — повествователь, представляющий героя читателю. В комментариях к сборнику «Ветер в камышах» поэт пишет, что Эйх, Рыжий Ханрахан и Майкл Робартис не «настоящие персонажи», но «характеристики сознания», составляющие одну личность¹⁰. Иными словами, они не герои, обладающие собственным «я», но разные проявления одного и того же «я».

В стихотворении «Влюбленный...» «я» — несовершенный поэт (не случайно первая строфа связана прежде всего с картинками непоэтического звучания реальности), а «анти-я» — идеальный влюбленный. Произведение построено на противопоставлении двух миров: мира действительности, где все брэнно, переходяще, и мира поэтической мечты, не подверженного влиянию времени. Мир действительности многолик, раздроблен: это и «плач ребенка» (2), и «скрип повозки» (2), и «шаги пахаря» (3). Мир мечты, напротив, связывается лишь с одним образом, розой.

Лейтмотивы: любовь и поэзия

Возвращаясь к вопросу авторской правки названия стихотворения «Влюбленный...», отметим, что в окончательном варианте маска в стихотворении становится абстрактной: Йейтс исключает имя Эйха из произведения и называет лирического героя «влюбленным». Делая это, Йейтс подчеркивает важнейшую роль любви в достижении поэтического абсолюта. Поэт развивает идею о внутреннем родстве любви и искусства — они делают возможным освобождение героя от оков несовершенного мира, становятся своеобразными проводниками героя на пути к идеалу. При этом любовь и искусство зависят друг от друга: без любви абсолютный смысл непознаваем («роза» поэта произрастает из «твоего образа», образа возлюбленной), а без искусства он невыразим (обыденный мир, мир «бесформенных вещей» не может породить идеальный смысл, инороден ему).

По словам самого Йейтса¹¹, стихотворение посвящено ирландской актрисе и революционерке Мод Гонн (*Maude Gonne*, 1866—1953), в которую поэт был

⁹ *Yeats W. B. The Poetical Works of William B. Yeats (vol. 1). L., 1906.*

¹⁰ *Idem. The Variorum Edition of the Poems. L., 1903. P. 803.*

¹¹ См.: *Idem. Memoirs. N. Y., 1973. P. 78.*

безответно влюблен многие десятилетия. Возлюбленная стихотворца — одновременно близкая и далекая, муза и земная, смертная женщина — сопричастна обоим мирам. Она существует и в действительности, и в мечтах поэта. Возлюбленная — семя, из которого произрастает «роза» поэта, и она же, соприкасаясь с миром «бесформенных вещей», делает невозможным познание и выражение абсолюта. Образ возлюбленной поэта, приносящий ему боль и счастье, концентрирует в себе основное противоречие стихотворения — конфликт между вечным и преходящим, раздробленным и цельным, поэтическим и непоэтическим.

Схожий характер взаимосвязи любви и поэзии просматривается в некоторых других стихотворениях сборника «Ветер в камышах». Так в «Песни скитальца Энгуса» (*The Song of Wandering Aengus*, 1897) само имя субъекта лирического высказывания, Энгуса, указывает на любовь и поэзию как на основные темы стихотворения и говорит об их взаимосвязи, ведь Энгус — бог любви и поэзии в мифологии кельтов¹². При этом в авторе лирического высказывания «Песни...» синтезируются сразу несколько фигур: древнее кельтское божество любви и поэзии и смертный человек¹³, влюбленный¹⁴ и поэт. В тексте можно выделить две части: до и после возникновения девушки. Знаками границы между ними являются слова «пламя» («*flame*») и «имя» («*name*»). Здесь пламя — символ творческого вдохновения, особого горения, из которого рождается «имя», поэтическое слово. Описываемый лирическим субъектом процесс ловли рыбы и ее превращение в девушку символизирует творческий акт, а поиски девушки, на которые отправляется Энгус, являются символом поиска поэтического идеала.

О взаимосвязи формы стихотворения с его основными темами и образом лирического субъекта

Форма стихотворения «Влюбленный...» подчеркивает основные конфликты стихотворения. Она симметрична: произведение состоит из двух катренов, связанных перекрестной рифмой (abababab). Каждый из них представляет собой завершённое единство. Заметен контраст между двумя катренами на уровне грамматики. При практически равном числе существительных (четырнадцать в первом и тринадцать во втором) число прилагательных и глаголов¹⁵ в двух катренах значительно различается: в первом катрене — три глагола и семь прилагательных, а во втором — шесть глаголов и три прилагательных. Это несоответствие демонстрирует разницу в состоянии субъекта лирического высказывания: первый катрен повествователен — герой наблюдает физический мир, не действуя в нем (все три глагола в этой строфе не относятся к действиям субъекта), в то

¹² См.: *Tinker F. Pagan Portal Pathworking through Poetry*. Winchester: John Hunt Publishing, 2012. P. 31.

¹³ Он «состарился в странствиях» («*I am old with wanderings...*»)

¹⁴ В образе девушки из сказочного народа сидх с «яблоневым цветом» («*apple blossom*») в волосах, которую преследует лирический субъект, угадывается отсылка к Мод Гонн. По воспоминаниям Йейтса, он впервые увидел ее в окружении яблоневых цветов, и лицо возлюбленной показалось ему «подсвеченным, словно яблоневый цветок, через который проходит свет» (см. в кн.: *Yeats W. B. Autobiographies*. L., 1999. P. 120).

¹⁵ Речь идет о полных глаголах.

время как во второй строфе субъект стихотворения получает большую оформленность — он активен, заявляет о себе глаголами (пять глаголов из шести непосредственно относятся к герою).

Большая определенность субъекта во втором катрене заметна и по использованию местоимений, относящихся к нему. В первой строфе субъект лирического высказывания обозначает себя только один раз, в четвертой строке («my heart»; «мое сердце»), а субъектом действия, противником поэта, является непоэтический мир действительности. Непоэтическое становится активным началом, способным к действию. Лирическое «я» поэта остается пассивным, действию непричастным. Иная ситуация складывается во второй части стихотворения: здесь появляется личное местоимение «я» (б) — активное начало, в порыве вдохновения способное «жаждать», «построить», «сесть».

Отметим некоторые особенности общего движения стиха, связанные с ритмом. Большая часть строк стихотворения написана шестистопным размером с перемежающимися ямбом и анапестом, меньшая — александрийским стихом. Все, что связано с миром действительности (1–6), описывается с помощью ямба и анапеста в разных сочетаниях. Мир поэтической мечты, «переделанный мир», маркируется при помощи чистого александрийского стиха (7–8).

Любопытны в отношении размера вторая и четвертая строки стихотворения: последние пять стоп в этих строках написаны шестистопным анапестом, и лишь первая — ямбом. В четвертой строке ямб выделяет слово «wrong» («нарушать»), не позволяя проявиться полноценному александрийскому стиху, который в этом стихотворении поддерживает образ мира мечты. Нарушение размера в четвертой строке подчеркивает невозможность выражения поэтического идеала поэта. Эта строка отсылает нас ко второй строке стихотворения, написанной таким же размером, демонстрируя непоэтическое звучание мира действительности.

Контраст между первыми тремя и последней строками первой строфы проявляется на уровне пространственных характеристик. Здесь говорит о себе не просто оппозиция внешнего (1–3) внутреннему (4), но и переход от одного мира к другому. Медиатором служит именно «твой образ», соединяющий в себе два семантических элемента, грамматически выраженных с помощью местоимения «твой» (отсылка к *реальной* женщине) и «образ» (отсылка к *искусству*). Движение отталкивается от в буквальном смысле поверхностного. Не случайно первые три строки насыщены образами дороги и всем, что по ней движется («roadway», «lumbering cart», «steps», «wintry mould»; «дорога», «громыхающая повозка», «поступь», «морозная плесень»). Затем фокус сужается, внимание героя концентрируется на образе возлюбленной, созерцание которого погружает героя в «глубины его сердца», где царствует «роза». В четвертой строке, по контрасту с предыдущими строками, отсутствует срединная цезура. Как исчезает перечисление явлений, демонстрация картинок, сменяющих друг друга с высокой скоростью, так исчезает и ритм, характерный для перечисления. Движение от поверхности к глубине, от раздробленности к цельности, от суеты к размеренности, от разрозненных звуков к гармонии поэзии служит характеристикой творческого акта, приближающего поэта к постижению абсолютного смысла.

Во второй строфе дается общая характеристика тем проявлениям физического мира, которые изображены в исходной части стихотворения: «бесформенные вещи» (5). Эта характеристика подчеркивает неопределенность внешнего мира, отсутствие в нем единства, гармонии, а также косвенно указывает на способ разрешения противоречия между действительным и идеальным мирами — через творчество «бесформенное» должно обрести форму, четкие очертания.

После пятой строки возникает более продолжительная пауза, чем предполагает схема, буквально демонстрируя трудность вербального выражения «вреда», который «бесформенные вещи» наносят «розе» поэта. Эта неожиданно длинная цезура предвосхищает крутой поворот в стихотворении — от пассивного наблюдения и мрачной рефлексии к страстным мечтам о «перестройке» мира «бесформенных вещей». Смысловые связи между пятой и шестой строками поддерживаются с помощью ритмического единообразия: обе они написаны шестистопным размером с чередованием анапеста и ямба. Семантика порыва, «жажды» (6) пересоздать мир подчеркивается ускорением темпа речи: в шестой строке нет дифтонгов, которыми насыщены все предыдущие пять строк и последующие две¹⁶.

В седьмой строке образы вещественного мира абстрактны, вечны («земля», «небо», «вода») по контрасту с конкретными в первой строфе («плач ребенка», «скрип повозки», «шаги пахаря»). Земля, вода, небо суггестируют образ круговорота, который соотносится с одной из основных эстетических идей Йейтса — идеей колеса превращений, цикличности истории¹⁷. Подобный характер связи между перечисленными образами подчеркивается грамматически — с помощью несколько раз повторяющегося сочинительного союза «и». Таким образом, в финале стихотворения возникает уже преображенный мир. Он сравнивается с «золотой шкатулкой» («*gemade like a casket of gold*»; «перекроенный, *как* золотая шкатулка»), способной вместить абсолютный смысл.

Единственная значительная пауза в середине строки в этой строфе появляется перед ключевым для нее словом — «*gemade*» («перекроенный»). Сразу после него возникает небольшая пауза, предвосхищающая сравнение с «золотой шкатулкой». Именно на слово «*gemade*», появляющееся после монотонного перечисления, падает смысловое ударение в строке и во всем стихотворении. Семантически седьмая и восьмая строки практически сливаются, образуют некое идеальное единство — преобразованный с помощью искусства мир становится подобным «золотой шкатулке». Это единство подчеркивается ритмически: пауза в конце седьмой строки меньше, чем предполагает традиционный александрийский стих, и две последние строки практически беспрепятственно соединяются друг с другом. Наконец, последняя строка стихотворения отличается от четвертой лишь зачином: слово «*wgong*» («нарушать»), словно строящее стену между двумя мирами, сменяется словосочетанием «*for my dreams*» («для моих мечтаний»), метафорой *поэтического слова*, рожденного в преображенном творчеством мире.

¹⁶ Количественное распределение дифтонгов по строкам стихотворения: (1) — 3, (2) — 4, (3) — 2, (4) — 1, (5) — 3, (6) — 0, (7) — 4, (8) — 2.

¹⁷ См.: Толмачёв В. М. Английская поэзия рубежа веков и творчество У. Б. Йейтса // Зарубежная литература конца XIX — начала XX веков / Под ред. В. М. Толмачёва. М., 2014. С. 508.

Роза как символ поэтического абсолюта

Попадая в «сердце» поэта, вдохновляя его через любовь, образ возлюбленной претворяется в «розу», творческий идеал. Единственность этого поэтического оборота, противопоставленная множественности проявлений физического мира, непростая. Роза — традиционный поэтический образ, с которым связаны устойчивые смыслы. Часть из них, надо сказать, реализуется и у Йейтса.

По словам Г. М. Кружкова, «в католической традиции роза ассоциируется, прежде всего, с Богородицею, а также с Христом. Четки, которые на латыни и на других европейских языках называются “розарий”, представляют собой цепочку бусинок — “роз” и делятся на три отрезка: белые розы представляют собой Радостные Таинства (от Благовещения до обретения ребенка Христа во храме), красные розы — Скорбные Таинства (от молитвы в Гефсиманском саду до Распятия), а желтые, или золотые, розы — Славные Таинства (от Воскресения Христа до Успения и Вознесения Богородицы)»¹⁸. Исследователь также отмечает, что роза Йейтса только алая¹⁹, «неизбежно печальная»²⁰, связанная со Скорбными Таинствами. И действительно, если поэт указывает на цвет розы, она всегда оказывается красной. Однако было бы преувеличением сказать, что красота у Йейтса, связанная с образом розы, «неизбежно печальна» — роза Йейтса принципиально многолика и, безусловно, воплощает собой не только скорбную красоту. Достаточно вспомнить целый ряд названий: «Роза, распятая на кресте времен» (To the Rose upon the Rood of Times, 1893), «Мировая роза» (The Rose of the World, 1893), «Роза битвы» (The Rose of Battle, 1893), «Роза покоя» (The Rose of Peace, 1893). Синтезируя разнородные смыслы, этот цветок у Йейтса обозначает не столько конкретные христианские смыслы, но трансцендентное, находящееся за пределами наличного бытия. Она «тайная» («secret»²¹), мистическая, «нетронутая» («inviolable»²²), «бессмертная» («incorruptible»²³, «immortal»²⁴). Именно поэтому во многих произведениях поэта образ розы противопоставлен вещественному миру. Помимо стихотворения «Влюбленный...», это происходит, например, в стихотворении «Розе, распятой на кресте времен» («вся шелуха, что живет лишь день», «слабый червь, скрывающийся в своей крошеной пещере», «полевая мышь, бегущая в траве» противопоставляются розе, несущей с собой «вечную красоту»).

Роза у Йейтса не только христианский образ, связанный напрямую с Богородицей, также он трактуется поэтом опосредованно, через цепочку ассоциаций, в которую включены различные источники: творчество Данте, куртуазная поэзия, картины прерафаэлитов и, наконец, розенкрейцерская мистика.

¹⁸ Кружков Г. М. У. Б. Йейтс: Исследования и переводы. М., 2008. С. 149–150.

¹⁹ См.: стихотворения из цикла «Роза» — «Розе, распятой на кресте времен», «Роза мира».

²⁰ Кружков Г. М. Указ. соч..

²¹ См.: стихотворение «Тайная роза» («The Secret Rose», 1896).

²² Там же.

²³ См.: стихотворение «Блаженные» («The Blessed», 1897).

²⁴ См.: стихотворение «Поэт призывает силы стихий» («The Poet Pleads with the Elemental Powers», 1892).

Длинные повествовательные названия многих стихотворений из цикла «Ветер в камышах» вызывают ассоциации с заголовками средневековой куртуазной поэзии²⁵. Среди таких произведений — и рассматриваемое нами стихотворение «Влюбленный...». Основой куртуазной любви является служение Даме, Донне, при этом свои чувства влюбленный может выражать только в поэзии — возлюбленная недоступна (имеет более высокое социальное положение или замужем). Безусловно, роза в этом стихотворении — в том числе безответная любовь поэта, которая осмысливается через искусство.

Колючий цветок в стихотворении «Влюбленный...» — еще и Ирландия. Здесь в образе розы соединяются любовь к женщине и любовь к родине. У Йейтса, как и у некоторых других ирландских поэтов²⁶, Ирландия ассоциировалась с женским началом: в стихотворении «Ирландии грядущих времен» («To Ireland in the Coming Times», 1892) родина поэта предстает в женском обличье, так как герой стихотворения говорит про нее «она» («she»), использует олицетворение, и подол ее одежд расшит алыми розами («red-rose-bordered hem»).

Кроме того, роза является важным символом в розенкрейцерской традиции²⁷, что было значимо для Йейтса, вступившего в 1890 г. в Орден Золотой Зари. Роза, распускающаяся на кресте, — эмблема этого братства. Йейтса этот символ привлекал своей неоднозначностью. Во-первых, роза символизирует божественное, а крест — земное (земные страдания)²⁸. Во-вторых, роза и крест соединяют женское и мужское начало²⁹. Роза, которую розенкрейцеры всегда изображали в середине креста, являлась для Йейтса местом пересечения всех путей бытия³⁰. Все интерпретации розенкрейцерской эмблемы сводятся к объединяющему характеру образа этого цветка, что было близко поэту, использовавшему³¹ данный образ для выражения одной из своих излюбленных идей — идеи единства бытия, реализованного в творчестве.

Таким образом, роза в ранней лирике Йейтса — и реальная женщина, и образ вечной женственности, трансцендентной поэтической силы, связывающей прошлое и настоящее, вечное и временное, разнородные явления и традиции, искусство и жизнь. Роза у Йейтса «тайная», она заключает в себе абсолютный смысл. Сходное понимание образа свойственно русской поэзии Серебряного века.

Итак, герой стихотворения видит задачу поэта в выражении некоего абсолютного смысла, «розы», связанного в сознании субъекта лирического высказывания прежде всего с образом возлюбленной. Предмет любви героя — смерт-

²⁵ Ср., например, «Жалоба старика» («The Lamentation of the Old Pensioneer») и «Плач по поводу бегства возлюбленной» (см.: Гинзбург Л. Лирика вагантов. М., 1970).

²⁶ См. стихотворение Джеймса Мэнгана «Dark Rosaleen» (1846).

²⁷ См.: Carlisle G. The Esoteric Codex: Rosicrucianism. Raleigh, 2015. P. 84.

²⁸ См.: Larrissy E. Introduction // The First Yeats. Poems by W. B. Yeats / Ed. by E. Larrissy Manchester, 2011. P. 7.

²⁹ См.: Mahaffey V. States of Desire: Wilde, Yeats, Joyce, and the Irish Experiment. Oxford, 1998. P. 103.

³⁰ Ibid. P. 103–104.

³¹ См.: полный список стихотворений Йейтса, в которых фигурирует образ розы, в книге Ross D. Critical Companion to William Butler Yeats. N. Y., 2009. P. 533–535.

ная, земная женщина, неизбежно причастная миру действительности. Поэтому на пути поэта к выражению творческого идеала встают различные проявления внешнего мира, искажающие идеальные образы в «сердце» стихотворца. Единственным способом устранить этот конфликт становится творческий акт: искусство способно пересоздать мир, выразить его поэтически. Мир, не преображенный актом творчества, является набором «вещей» — разрозненных, привычных звучаний обыденного мира.

Ключевые слова: поэзия, У. Б. Йейтс, ранняя поэзия Йейтса, поэтический идеал, герой, маска.

Список литературы

- Горбунов А. Н.* Последний романтик. Поэзия У. Б. Йейтса. М., 2015. С. 79–80.
Кружков Г. М. У. Б. Йейтс: Исследования и переводы. М., 2008. С. 149–150.
Толмачёв В. М. Английская поэзия рубежа веков и творчество У. Б. Йейтса // Зарубежная литература конца XIX — начала XX веков / Под ред. В. М. Толмачёва. М., 2014.
Bloom H. Yeats. Oxford, 1970. P. 125
Carlisle G. The Esoteric Codex: Rosicrucianism. Raleigh, 2015.
Ellmann R. Yeats: The Man and the Masks. L., 1987.
Larrissy E. Introduction // The First Yeats. Poems by W. B. Yeats / Ed. by E. Larrissy Manchester, 2011.
Mahaffey V. States of Desire: Wilde, Yeats, Joyce, and the Irish Experiment. Oxford, 1998.
Putzel S. Reconstructing Yeats: The Secret Rose and The Wind Among the Reeds. Dublin, 1986.
Ross D. Critical Companion to William Butler Yeats. N. Y., 2009.
Sarkar S. K. W. B. Yeats. Poetry and Plays. New Delhi, 2002.

St. Tikhon's University Review.
Series III: Philology.
2017. Vol. 50. P. 26–35

Ekaterina Markova,
PhD Student,
Faculty of Philology
Lomonosov Moscow State University
1/51 Leninskie gory, Moscow 119234, Russian Federation
glazkova1992@gmail.com

LYRICAL SUBJECT IN THE POEM *THE LOVER TELLS OF THE ROSE IN HEART* BY W. B. YEATS

E. MARKOVA

The gives a detailed examination of one of W. B. Yeats's early poems, *The Lover Tells of the Rose in Heart*, with special emphasis on its lyrical subject. The study focuses on Yeats's idea of the mask. The mask is considered to be the primary poetic device used by the poet in order to acquire the ideal self. The process of self-cognition, or "self-

remaking”, turns out to be inextricably mixed with love and poetry. In their turn, love and poetry in *The Lover Tells of the Rose in His Heart* appear to be interrelated in a very specific way. Without love, the poetic ideal is incomprehensible; without poetry, it is inexpressible. These observations are supported and specified by the analysis of the structural features of the poem, namely its rhythm, rhyme, grammar and vocabulary. Finally, the paper discusses the symbol of the Rose in the poem. The symbol appears to be of great importance to Yeats because of its universal nature. The Rose exemplifies the idea of the Unity of Being, one of the central concepts in Yeats’s philosophy. Contrary to some other interpretations of the poem, the present paper sees the lyrical subject primarily as the poet seeking the poetic ideal, the *Rose*, rather than as the lover expressing his feelings to his mistress.

Keywords: poetry, W. B. Yeats, Yeats’s early poems, poetic ideal, character, mask.

References

- Gorbunov A. N., *Poslednij romantik. Poehziya U. B. Jejsa*, Moscow, 2015, 79-80.
- Tolmachov V. M., ed., *Anglijskaya poehziya rubezha vekov i tvorcestvo U. B. Jejsa*, in: *Zarubezhnaya literatura konca XIX — nachala XX vekov*, Moscow, 2014.
- Kruzhkov G. M., *W. B. Yeats: Issledovanija i perevody*, Moscow, 2008.
- Bloom H. *Yeats*, Oxford, 1970.
- Carlisle G., *The Esoteric Codex: Rosicrucianism*, Raleigh, 2015.
- Ellmann R., *Yeats: The Man and the Masks*, London, 1987.
- Larrissy E., ed., *The First Yeats. Poems by W. B. Yeats*, Manchester, 2011.
- Mahaffey V., *States of Desire: Wilde, Yeats, Joyce, and the Irish Experiment*, Oxford, 1998.
- Putzel S., *Reconstructing Yeats: The Secret Rose and The Wind Among the Reeds*, Dublin, 1986.
- Ross D., *Critical Companion to William Butler Yeats*. N. Y., 2009.
- Sarkar S. K., *W. B. Yeats. Poetry and Plays*. New Delhi, 2008.