

УДК: 821.111(73) – 1.09(045)

УНИКАЛЬНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОГО ГОЛОСА Л. ГЛЮК

д-р филол. наук, доц. М.С. РОГАЧЕВСКАЯ
(Минский государственный лингвистический университет)
marinaragachewskaya@gmail.com

Статья посвящена выявлению индивидуальных особенностей поэтического стиля американской поэтессы Луиз Глюк, лауреата Нобелевской премии 2020 г. Следуя традициям У. Уитмена и Э. Дикинсон, она также является продолжателем школы «Конфессиональной поэзии» и реализовала новое направление в современной лирике – «Поэзия Себя». В отличие от конфессиональных поэтов, Глюк концентрируется не на переживаемом травматическом событии: ее лирический субъект расщепляется на многоголосицу, приближая сознание читателя к трансцендентному опыту. Движение в поэзии Глюк происходит от «я» к Другому, от внутреннего монолога – к внутреннему диалогу, от психоанализа к духовному единению с божественным, от протеста против патриархальной строгости – к реализации разных женских ипостасей, от травмы – к освобождению от нее, а также от исповедальности – к символично-мифологической образной целостности. Субъекты многоголосицы обладают символической множественностью. Циклы стихов Глюк объединены автобиографизмом, конфессиональными и трансцендентными мотивами, воссоединяют иудейскую и христианскую картины мира.

Ключевые слова: *Луиз Глюк, поэтический голос, конфессиональная поэзия, «Поэзия Себя», символический мифологизм, психоанализ, внутренний монолог, внутренний диалог, образ отца, многоголосица, травма, трансцендентальное.*

Нобелевскую премию по литературе в 2020 г. получила поэтесса – американка Луиз Глюк, что в очередной раз подтвердило важность этого вида художественного творчества, признание поэзии как неотъемлемой части литературы в современном мире (вспомним также и недавнее присуждение этой престижной премии Бобу Дилану). Распространенность свободных форм, верлибра, развитие многожанровости и мультимедиальности сделали поэтическое творчество доступным практически для каждого: количество поэтических сборников, конкурсов и премий огромно, и становится все сложнее и сложнее ориентироваться в написанном современными поэтами, все больше стирается граница между просто стихами и гениальной поэзией. Однако творчество Луиз Глюк, заявившей о себе еще в середине прошлого века, никогда не оставалось незамеченным.

Луиз Глюк (Louise Glück) родилась в г. Нью-Йорке в 1943 г., росла в Лонг-Айленде, закончила Колумбийский университет и преподавала в университетах Вермонта, Вирджинии, Северной Каролины, Айовы и др. Л. Глюк – обладательница множества литературных премий, в том числе, Пулитцеровской, а также премии Американской академии поэтов и премии Уильяма Карлоса Уильямса. На настоящий момент Л. Глюк – автор тринадцати поэтических сборников: «Первенец» (*Firstborn*, 1968), «Дом на болоте» (*The House on the Marshland*, 1975), «Нисходящая фигура» (*Descending Figure*, 1980), «Торжество Ахилла» (*The Triumph of Achilles*, 1985), «Апарат» (*Ararat*, 1990), «Дикий ирис» (*The Wild Iris*, 1992), «Луга» (*Meadowlands*, 1997), «Новая жизнь» (*Vita Nova*, 1999), «Семь веков» (*The Seven Ages*, 2001), «Аверно» (*Averno*, 2006), «Сельская жизнь» (*A Village Life*, 2009), «Стихи 1962–2012» (*Poems: 1962–2012*, 2012), «Верная и добродетельная ночь» (*Faithful and Virtuous Night*, 2014).

Начало поэтической карьеры Л. Глюк совпало с «сексуальной революцией» 1960-х, что позволило ее «голосу» звучать более резонансно, потому что все, что создавалось в то десятилетие, было направлено на активное восприятие, обладало позывной и преобразующей силой. Как отмечает *Poetry Foundation*, «ранние книги Глюк изображают лирических героев, пытающихся справиться с последствиями несчастной любви, разрушительных семейных конфликтов, экзистенциальным отчаянием, в то время как более поздние произведения продолжают исследовать так называемую агонию собственного "я"» [1].

Л. Глюк стала продолжательницей сложившихся в 1970-х в США традиций «конфессиональной лирики», где предметом поэтического размышления стали темы, которые прежде считались неприемлемыми не только в поэзии, но и в поле словесного искусства в целом: «бунт плоти», сложные (эдиповы) отношения с отцом, зависимости, стыд и страхи, развод в семье, измена, детская отчужденность, психические отклонения. Эти темы и образы обрели откровенность и открытость, постепенно развивая культуру эмоционального переживания, четко определяя стабильность лирического жанра. Конфессиональная лирика – это выражение глубоко личностных и порой интимных сторон автобиографии поэтов, что определило тематику, тональность и доминантность их творчества. Самые известные представители конфессиональной лирики – Энн Секстон, Сильвия Плат, Роберт Лоуэлл и В.Д. Снодграсс – задали тон всему направлению, наметили характерный круг тем и мотивов. Всплеск интроспективности был явлением неслучайным, закономерностью поэтической эволюции, расширившей границы поэзии и диапазон эмоционального переживания.

Л. Глюк, тем не менее, пошла дальше в разработке своей поэтической манеры. Ее в большей степени интересовали не столько сами «сюжеты», вызвавшие интенсивные чувства, травматические ощущения, сколько углубление в сознание

и подсознание в попытке изобразить более широкий диапазон душевной жизни лирического героя (героини), нежели концентрация на отдельно переживаемом событии. Глюк стала основоположницей новой поэтической школы – так называемой «Поэзии Себя» (Poetry of Self). К. Ван Спанкерен называет Л. Глюк поэтом «голоса»: «В своем крайнем проявлении "Поэзия Себя" стирает самость, если ей недостает чувствительности в качестве противовеса. Следующим шагом может стать поэзия разных голосов фиктивного "я", которая разрушает идею монолитного "я" и разбивает его на отдельные фрагменты и характеры» [2, р. 124]. Выработка своего собственного «голоса» в рамках, уже изначально заданных языком, чтобы устно или на письме выражать свои мысли и чувства – это наиболее важный аспект нашей самореализации в системе языка. «Голос» в поэзии отличен от голоса мысли. Со ссылкой на Х. Вендлер напомним, что У. Стивенс считал, что мы думаем на своем собственном языке, а пишем на «иностранном» [3, р. 21].

Согласно определению поэта Марка Стрэнда, «в конфессиональной поэзии "я" конечно, физически ощутимо, изолировано, зависит от наличия конкретной информации – имен друзей, врачей, магазинов, мест и тому подобного. Здесь видна попытка ухватиться за конкретную деталь для того, чтобы выделить свое "я" из этой ситуации» [4, р. 107]. В то же время «в своих самых напряженных моментах Поэзия Себя утверждает некое состояние души ... Она может быть психологической или духовной» [2, р. 122]. «Я» в «Поэзии Себя» не довольствуется простым ретроспективным взглядом на пережитое и, по словам Г. Орра, «дает выход в трансцендентное» [5, р. 667], или, иными словами, предлагает выход из состояния травмы или конфликта. Своеобразное кредо «Поэзии Себя» выразила Л. Глюк:

Don't listen to me; my heart's been broken.

I don't see anything objectively.

I know myself; I've learned to hear like a psychiatrist.

When I speak passionately,

That's when I'm least to be trusted.

<...>

That's why I'm not to be trusted.

Because a wound to the heart

Is also a wound to the mind [6].

Так, она заявляет не столько о своем «разбитом сердце», сколько об умении анализировать себя, как психиатр. Но доверять сверхинтенсивным чувствам нельзя, потому что рана душевная – это также и рана сознания. Эволюция поэтического «я» лирической героини Л. Глюк – путь от исповедальных мотивов (травмированное детство, чувство вины), через мифотворчество – к парадоксальному синтезу символично-мифологической и психологической образности, от внутреннего монолога – к многоголосию, от исповедальности – к поиску разрешения подсознательных конфликтов. Ведущим мотивом в «Поэзии Себя» Л. Глюк сделало

бесконечное преобразование ею самой идеи идентичности: «Поэзия Глюк и ее поэтика основаны на биологическом, психологическом и духовном опыте женщины в различных ипостасях – дочери, сестры, любовницы и матери в Америке конца XX века» [7, p. 251].

No wonder you are the way you are,
afraid of blood, your women
like one brick wall after another (Love Poem) [8, p. 90].

Поэтическое «я» смешивается с «ты», дистанцируясь таким образом от непосредственно переживаемого и претендуя на универсальность женского опыта. Начало творческой карьеры Л. Глюк ознаменовано отчетливым автобиографическим материалом, который уже в раннем ее сборнике «Нисходящая фигура» (1980) представлен в довольно оригинальной мифопоэтической традиции, где фигуры близких людей, воспоминания детства, кризисные состояния души и тела, травмы сознания – все вплетено в сложную игру мифологемами. Поэтические искания Глюк тесно связаны с переживанием травмы вследствие тяжелых взаимоотношений с отцом (сборник «Арарат», 1990). Образ отца служит объединяющим для всех поэтов конфессиональной традиции (этой тематике посвящено творчество еще одной яркой поэтессы этой школы – Шарон Олдс).

Л. Глюк сумела найти свой собственный «голос», и наиболее «звучными» из ее поэтических сборников являются «Арарат» и «Дикий ирис». Обнаженная откровенность и катарсическая правда о своем внутреннем «я» (как это, например, выражено у Э. Бишоп) сменяется у Глюк фактическим конструированием собственного «я» посредством самоанализа, языковой реальности, определяющей сознание, из того, что сама лирическая героиня смогла побороть или принять в себе без необходимости отторжения в виде катарсиса.

... What I am
is the scientist,
who comes to that flower
with a magnifying glass... (Brown Circle) [9, p. 42].

The soul is silent.
If it speaks at all
it speaks in dreams (Child Crying out) [9, p. 57].

Конфессиональность у Глюк преодолевает границу сугубо личного, автобиографического опыта как единственно важного для переживания эмоции, и ее личная душевная травма помещена не в центр эмоционального ядра стихотворения, а на периферию. Даже вступительное стихотворение сборника «Арарат» озаглавлено «Пародос» – как и первая песнь хора в древнегреческой трагедии, которая была призвана выявлять отношение к главному лицу пьесы. В «Пародосе» лирическая героиня заявляет о травме:

Long ago, I was wounded.
I learned
to exist, in reaction
out of touch
with the world... (Parodos) [9, с. 15].

Однако ослабление напряжения в последующей строфике (через риторические вопросы, через успокаивающие визуальные и вербальные образы – «the moon», «the mystery») приводит к трансферному эффекту – переносу травматического переживания на дихотомию: рождение и смерть. Служащие нерушимой основой лирического чувства в сборнике «Арарат», рождение и смерть – это базовый фактологический материал конфессиональной поэзии. В детстве Л. Глюк столкнулась с осознанием семейной трагедии: рождением до нее и скорой смертью старшей сестры, психологическим комплексом вины, а затем – со смертью отца. Однако воплощенные в автобиографическом материале, смерть и рождение обретают неожиданный эффект:

I'll tell you something: every day
people are dying. And that's just the beginning.
Every day, in funeral homes, new widows are born,
new orphans. They sit with their hands folded,
trying to decide about this new life (A Fantasy) [9, p. 16].

Однако не столько глубоко личностный аспект «я» заполняет художественное пространство сборника, сколько Другой – мать, младшая сестра, отец, тетя, сын, племянница. У каждого из этих представителей Другого лирическая героиня извлекает урок для себя и обретает частичку собственного «я»:

Tonight I saw myself in the dark window as
the image of my father, whose life
was spent like this,
thinking of death, to the exclusion
of other sensual matters... (Mirror Image) [9, p. 63].

One thing you learn, growing up with my sister:
you learn that rules don't mean anything (Children Coming Home from School) [9, p. 45].

I must learn to forgive my mother... (Brown Circle) [9, p. 43].

Мифотворческий компонент неизменно присутствует в сборнике «Арарат», как и во всем творчестве поэтессы. Она открыто бросает инвективу еврейскому богу:

...every stone here
is dedicated to the Jewish god
who doesn't hesitate to take
a son from a mother (Mount Ararat) [9, p. 30].

Одним из ярких примеров мифотворчества может служить стихотворение *A Fable*, повторяющее библейскую легенду о мудрости Соломона. В своей вступительной части ритм стиха приближен к ритму биения сердца. Затем, однако, Глюк переносит миф на ситуацию, где

Suppose
you saw your mother
torn between two daughters:
what could you do
to save her but be
willing to destroy
yourself – she would know
who was the rightful child,
the one who couldn't bear
to divide the mother [9, p. 36-37].

Частый повтор образа одинокой, эмоционально отгороженной от общества родных людей героини выявляет симптом репрессии принципа удовольствия и сублимирование одиночества в креативный процесс через идентификацию с мифологическими образами – обретение целостности «я», восстановление утраченной в детстве гармонии с родителями. Таким образом, лимитированное личным опытом становится общедоступным для эмоционального отождествления с лирической героиней стихотворений посредством мифологических структур.

История Ноя, например, становится мифологической основой для интерпретации своей собственной семьи. Фигура Ноя – так или иначе – это проекция фигуры отца. Ядром сборника становится помещенное в его середину стихотворение *Mount Ararat* – название кладбища, где похоронены сестра и отец Л. Глюк. Это стихотворение-анализ, вскрывающее попытку рационализации (т.е. нахождения логического объяснения явлениям реальности и психологическим состояниям, на самом деле не имеющим имманентного смысла):

the fate of our family:
each branch donates one girl child to the earth [9, p. 30].

Именно поэтому смерть отца кажется приемлемой. И в качестве компромиссного формирования психики это приносит героине надежду:

It's a sign that maybe the debt's finally been paid [9, p. 30].

В этой связи Д. Моррис пишет: «Возможно, самый существенный вклад Глюк в постконфессиональную американскую поэзию, с середины 1970-х, является ее способ (...) нахождения компромисса между амбициозными, но зачастую неприступными поэтическими творениями Высокого Модернизма (...) с одной стороны, и чувствительностью к особенности индивидуального опыта, который характеризовал конфессионалистов, с другой» [10, p. 23].

«Арагат» предвосхищает тематику сборника «Дикий ирис» тем, что возвышающаяся над всем сущим фигура патриарха (отца, Ноя, Яхве), как гора Арагат (по иронии кладбище с тем же названием), – это сгущение, слияние элементов психической визуализации в единое целое. Так скорбь об умершем отце сочетается с облегчением – он может быть жертвоприношением Богу, протест против его эмоциональной инерции (отец Глюк выступает как лишенный способности открыто выражать чувства, по-пуритански презирующий экспрессию, драматизм, театральность). Арагат – одновременно и символ «конца» (влечение к смерти, которое в сборнике проявляется в выражении «love of endings»), символ смерти отца, непробиваемой душевной холодности патриарха (а вместе с нею – и Бога), и одновременно символ начала новой жизни. Своему сыну Глюк дает имя Ной. Скрытый протест против молчания и подавления естественных живых импульсов в детском возрасте, которые лирическая героиня унаследовала от отца, принимает форму медитативного анализа, попытки примирения с собственной личностью, с теми качествами, с которыми оказывается неудобно существовать в обществе:

...I tell you
 what I meant to be –
 a device that listened (Parodos) [9, p. 15].

Like anyone, I have my dreams.
 but I've learned to hide them,
 to protect myself
 from fulfillment... (Confession) [9, p. 25].

...I lived
 to revenge myself
 against my father, not
 for what he was –
 for what I was... (First Memory) [9, p. 68].

Этот протест выражается еще в одном примере поэтической антитезы, характерной и для «Дикого ириса»: антитезы поэтического голоса и «голоса» символов, в данном случае цветов:

I made an enemy of a flower:
 now, I'm ashamed (Yellow Dahlia) [9, p. 51].

Можно предположить, что особенность постконфессиональной лирики, «Поэзии Себя», состоит и во внутреннем протесте против доминирования метафоры. В сборнике «Арагат» таким носителем метафорического языка цветов является образ младшей сестры. В стихотворениях *Lover of Flowers*, *Paradise* обыгрывается ситуация сестринской конкуренции, которая во взрослой жизни выразилась в том, как высказать чувство утраты и дань памяти отцу: цветами или их отсутствием. Лирическая героиня Глюк с насмешкой отмечает:

In our family, everyone loves flowers.
That's why the graves are so odd:
no flowers, just padlocks of grass,
and in the center, plaques of granite (Lover of Flowers) [9, p. 21].

Эмоциональной сдержанности отца гораздо больше подходит неукрашенная могила. Именно поэтому пафос поэзии Глюк в этом сборнике – сдержанность, скупость экспрессии, даже некоторая подавленность рвущегося наружу бурного чувства. Эмоциональная «стерильность» отца приводит к психологической травме, выражающейся в недоверии и отторжении лирической героиней живых цветов. И при этом четко просматривается борьба против бессознательного патерналистского давления.

Исповедальность проглядывает в редких строках посреди скупой описательности нарративных стихов, обретая эффект эпифании:

Sooner or later, whatever you're waiting to hear will get itself
said.
It doesn't matter what it is: I love you or I'll never speak to you
again.

It all gets said, often in the same night (Children Coming Home from School) [9, p. 45].

«Поэзия – это автобиография, однако лишенная цепей хронологии и комментария, метрономного чередования личных историй и откликов на них» [11, p. 13], – пишет Глюк во вступительной статье к ежегоднику «Лучшая американская поэзия – 1993». «Дикий ирис» – своеобразная автобиография, вскрывающая при тщательном прочтении личностный душевный опыт поэтессы: переживания ранней юности, которые вылились в анорексию, смерть отца, смерть младшей сестры, развод, пожар в доме, мучительные колебания по поводу будущих детей. Такие аллюзии на автобиографический опыт спорадичны, словно случайные вспышки памяти. Например, в одной из «заутрень» явственно воспроизводится пожар:

... white fire
leaping from the showy mountains
and the flat road
shimmering in early morning: is this
for us only, to induce
response [12, p. 31].

Глюк прошла через семилетний период психоаналитических сеансов. Она опасалась, что психоанализ заглушит в ней поэтическое начало, и даже обвиняла психотерапевта в его желании вылечить ее с тем, чтобы она «больше никогда не писала». Вместо этого, признается Глюк, психоанализ научил ее думать. «Научил меня использовать мою собственную склонность к противоречию устоявшимся идеям в качестве способа противостояния своим собственным представлениям, научил меня сомневаться, изучать свою собственную речь, находить в ней уловки и исключения» [13, p. 142].

В своих творческих исканиях Глюк вышла за рамки автобиографизма С. Плат и Р. Лоуэлла. Композиция сборника свидетельствует о далеко не спонтанном или интуитивном расположении составляющих его стихотворений, а о логически продуманной, завершённой организации лирических компонентов. По словам Д. Морриса, «"Дикий ирис" – сборник, в котором поэзия удивительно подконтрольна авторской задумке» [10, с. 116]. Весь цикл стихотворений – это и рабочий цикл возделывания сада, начинающийся весной и заканчивающийся поздней осенью (именно так умирает природа в последнем стихотворении:

Hush, beloved. It doesn't matter to me
how many summers I live to return:
this one summer we have entered eternity.
I felt your two hands
Bury me to release its splendor [12, p. 63].

Стихотворения вступают в своеобразный диалог, который озвучен разными голосами: поочередно говорят цветы (ирис, белый и голубой подснежник, фиалка, триллиум, лилии и др.), кустарники и травы, вслед им вторят голоса весны, зимы, ветра, утра и заката (говорящие божественным всезнающим голосом), а между ними – словно звучащие соло в хоре растений и пор года – молитвы-заутрени и вечерни (при этом почти всегда сгруппированные по 2, 3 и 4 стихотворения). Этот диалог в конечном итоге ведётся между божественным и человеческим и завершается осознанием какого-то возрождения вне этого земного мира, похожего на сад. Читатель проходит через несколько циклов на протяжении всего сборника от утра к вечеру, от ранней весны до поздней осени. Тональность композиционно гармонична его циклической структуре. Начало и конец объединены одним настроением:

At the end of my suffering
there was a door [12, p. 1].
I felt your two hands
bury me to release its splendor [12, p. 63].

Этот образ словно завершает круг поисков, страданий и агонии в смирении. Кроме того, композиционный строй сборника «Дикий ирис» отражает определённую игру противоположностей: весна – осень, божественное – человеческое, тишина – звуки. Голоса цветов озвучивают земное, человеческое, однако высказанное как бы в отрыве от очеловеченного сознания:

Hear me out: that which you call death
I remember [12, p. 1].

Сложным, заслуживающим отдельного внимания, представляется сам выбор поэтессой тех растений, которые олицетворяются с помощью голоса. Цветок дикого ириса, открывающий поэтический диалог одноимённым стихотворением – несомненная аллюзия на многозначность слова: по-английски, «iris» – это

и обозначение радуги (заимствовано из латыни), и название радужной оболочки глаза, и символ единения земли и неба через радужный мост. Подснежник символизирует надежду, фиалка – христианскую покорность, клевер – одновременно изгнание из рая и возможность возврата в него, ипомея – молодость, утро и возрождение, белая роза – высокую и светлую любовь и покорность, белая лилия – возрождение, обещание новой жизни. А вот смерть ассоциируется с золотой лилией. Это подчеркивает парадоксальность символической организации смыслового контекста. Если к концу сборника тональность от болезненно отрывистой и взывающей к справедливости изменяется в сторону умиротворенной, то символика от вселяющей надежду, жизнеутверждающей приходит к танатологической, а затем к очистительной, ведь завершающая цикл белая лилия – символ невинности, символ Девы Марии.

Особое место в цветочной группе отведено сорным травам. Так, «witchgrass» – «Ведьмино зелье» – намек на демоническое начало в человеке. Кроме того, стихотворение содержит аллюзию на возвращение голоса маргинальной, репрессированной феминистской группе. Удивительное растение, носящее имя «Лестница Якова», наделено особой функцией в этой многоголосице. В одноименном стихотворении – это плетущееся растение с длинным и крепким стеблем выполняет функцию эротической составляющей сознания:

Trapped in the earth,
wouldn't you too want to go
to heaven? I live
in a lady's garden. Forgive me, lady;
longing has taken my grace. I am
not what you wanted. But
as men and women seem
to desire each other, I too desire
knowledge of paradise –
your grief, a naked stem
reaching the porch window.
And at the end, what? A small blue flower
Like a star. Never
To leave the world! Is this
Not what your tears mean? [12, p. 24].

«Лестница Якова» – не только символ боли, но и готовность увидеть то, что скрыто, трансформация страдания в совладание с безысходностью, объединение имманентного и трансцендентного: желание земной чувственной любви и одновременное стремление к переходу за грани бытия к познанию божественного.

Божество в сборнике «Дикий ирис» – не только образ библейского Яхве, который представлен в Писании исключительно как голос свыше, но и собственный голос высшего «я» лирической героини, пытающийся оспорить жалобы,

протест и недовольство, высказываемые растениями в саду. Это расщепление на множество голосов можно рассмотреть как психическую раздробленность личности, нестабильность, изменчивость и фрагментированность психики. Однако при этом парадоксальной оказывается способность к внутреннему диалогу между различными проявлениями самости, умение не просто выплеснуть переживание в слова, но и говорить с божественным внутри человеческого.

По словам самой поэтессы, ее привлекают «возможности контекста», или «наполненное удивительными смыслами значение слова» [13, з. 5]. Глюк находит привлекательность в эллипсисе, в несказанном, в намеках и в красноречивом нарочитом молчании [13, р. 74–75]. Высокая степень метафоричности, зачастую заложенная в многозначности слов, позволяет сделать предположение о палимпсестовой структуре многих стихотворений. Если голосом весеннего снега (в одноименном тексте) звучит обращение к кому-то иному, другому (с помощью местоимения 2-го лица), образуется своеобразный поверхностный слой, переплетение олицетворенного природного образа с имплицитной фигурой Бога:

Look at the sky:
I have two selves, two kinds of power.

I am here with you at the window,
watching you react. Yesterday
the moon rose over moist earth... [12, p. 9].

Палимпсестовый характер проявляется через импликацию заголовка: снег именно весенний, он скоро растает, обнажит блестящую, словно от слез, землю (читаем: прошлое уйдет, слезы потекут по лицу) – таким образом, олицетворяется природное явление – метафора чувств. Этот слой – не последний. Снег говорит:

I have shown you what you want:
not belief, but capitulation
to authority, which depends on violence [12, p. 9].

Эти строки высвечивают подсознательный уровень. Значит ли это, что подчинение и смирение – где-то глубоко укоренились в женской психике?

Соотношение ветхозаветных и христианских мотивов в сборнике осуществляется через поэтический текст стихов-молитв, таких как заутрени:

Forgive me if I say I love: the powerful
are always lied to since the weak are always
driven by panic. I cannot love
what I can't conceive, and you disclose
virtually nothing: are you like the hawthorn tree,
always the same thing in the same place,
or are you more the foxglove, inconsistent... [12, p. 23].

Слияние образа куста, явившегося Моисею, с обращением в Единому Всемогущему – это сосуществование в сознании поэта нераскрытой тайны

бытия и непрерывно возникающего языческого стремления к обожествлению явлений природы.

Обращение к Богу через поэтическую вечернюю молитву принимает зачастую форму жалобной элегии, передающей чувство покинутости, оторванности от того невинного рая, который потерян для человека, даже не успев стать обретенным. Возможно, поэтому голоса в стихах Глюк дробятся на «многозвье». По мнению Д. Морриса, именно такой всеохватывающий концепт, как Бог, для многих людей может «залечить шрамы насилия, жестокости и стыда, которые появляются в результате пагубных привычек, или удовлетворить неистребимую потребность в родителях или любви без всяких на то условий» [10, p. 85]. Интересен факт, что голос Бога подан лишь опосредованно, *in absentia*, через трансцендентальную сущность природных сил, а лирическая героиня жалуется на божественное молчание, суть значимое молчание, даже молчание как знак. Бог – это Инаковость, не сводимая ни к чему единому и определенному.

Обращение к голосу невидимого Бога, который не только выступает в лирике как молчаливый слушатель, но и как дискурсивный невидимый (скорее воображаемый) собеседник, с которым другие голоса вступают в спор, в определенной степени напоминает психоаналитическую стратегию – логотерапию, разработанную Виктором Франклом, которая основана на предположении, что развитие личности обусловлено стремлением к поиску и реализации смысла жизни. Если у человека нет смысла жизни или он недостижим, то возникает экзистенциальная фрустрация, проявляющаяся в неврозах. В рамках логотерапии ставится задача помощи человеку в обретении смысла его жизни, который не может быть просто заимствован у других. Для ее решения был разработан метод сократического диалога, в котором происходит обсуждение личного опыта, касающегося прежде всего трех сфер, в которых может быть найден индивидуальный смысл жизни: это творчество, переживания и осознанное отношение к обстоятельствам, на которые нельзя повлиять. Одной из основных областей, в которой индивид может получить поддержку в поисках смысла, является религиозная вера.

«Дикий ирис» – это логотерапевтический эксперимент, где лирическая героиня состоит из голосов различных «я», которые, распадаясь на отдельные тона, снова собираются воедино, сочетая все три компонента: поэт-садовник («religious supplicant», по определению Д. Морриса), Яхве, говорящий голосами природных сил, растения. Садовник сажает цветы и виноградные лозы («vines») – при этом создается новый контекст: «vines-lines» (строки-лозы). Таким образом, суть творческого процесса оказывается заложенной именно во внутреннем диалоге, который Д. Моррис считает антиподом внутреннему монологу [10, p. 230].

Можно утверждать, оценивая доминирующий тон всего цикла, что лирика Л. Глюк проникнута тоской о вечном, о той чистой целостности, неразрывности

божественного, природного и человеческого. Способность творить, таким образом, – это способность выстоять и обрести долговечность, решение проблемы болезненной разобщенности с вечностью и избавление от чувства потери.

Согласно теории Х. Блума, попытка поэтессы утвердиться в собственной независимости (голоса и видения) в контексте диалога с Богом – это сила, которая существует за пределами собственного «я», и, как и в Ветхом Завете, характеризуется исключительно через звуковой образ. Диалог с Богом – это одновременно и критика деяний Всевышнего, и признание своей зависимости от Него. Яхве у Глюк – патерналистская, но в то же время и креативная сила. К тому же он строго судит свои творения за их нарциссизм:

I have watched you long enough,
I can speak to you any way I like –

I've submitted to your preferences, observing patiently
the things you love...
<...>
And all this time
I indulged your limitation, thinking

you would cast it aside yourselves sooner or later... [12, p. 7].

Но, как оказывается, земные существа слишком увлеклись созерцанием себя на земле и скорбью о преходящести всего, что из земли произросло. Критический перелом, обращение эмоции в свою противоположность, происходит в шестой «заутрени», перед кульминационным стихотворением «Небо и земля», когда возврат к до-аналитическому состоянию детского сознания («I was sound and whole in my mistaken childhood») сопряжен с горячей мольбой:

... Father
as agent of my solitude, alleviate
at least my guilt; lift
the stigma of isolation... [12, p. 26]

Но достижение целостности – лишь временное состояние. Роль Яхве в исцелении души заключается и в утверждении неразрывного единства материальной сущности жизни, жизни тела и вечности времени, что в совокупности – своего рода насмешка над смертью, попытка перебороть Танатос в своем подсознании, заменить разрушительные влечения утверждением вездесущности Бога. В процессе полилога цветов, Бога и поэта постепенно стирается грань, делящая мир на три ипостаси – природное, человеческое и божественное, приходит осознание утраченного смысла жизни. Поэтому в колыбельной в конце цикла, которую поет Бог страдавшемуся человеческому существу, звучат уже не нотки досады и обиды, а умиротворение и покой:

Time to rest now; you have had
enough excitement for the time being.

Twilight, then early evening. Fireflies
in the room, flickering here and there, here and there,
and summer's deep sweetness filling the open window.

Don't think of these things anymore.
Listen to my breathing, your own breathing
like the fireflies, each small breath
a flare in which the world appears.

I've sung to you for long enough in the summer night.
I'll win you over in the end; the world can't give you
this sustained vision.

You must be taught to love me. Human beings must be
taught to love
silence and darkness [12, p. 68].

Новым шагом в «Поэзии Себя» по сравнению с предшествующей традицией профессиональной лирики, как уже упоминалось, является не словесное переживание далеких воспоминаний детства, не воскрешение в памяти вытесненных в подсознание желаний и страхов с позиции сознания маленького беззащитного детского восприятия, а создание, по мнению самой Л. Глюк, «чего-то нового и прочного» [13, p. 69]. Глюк – сторонница приоритетной роли искусства перед непосредственной терапией, так как настоящая поэзия – она для читателя, в то время как терапия предназначается для души поэта. И поэтому поэт должен каким-то образом постараться творить именно искусство даже из разрушительного материала прошлых переживаний. Итак, поэзия – нечто прочное, а не только катарсис.

Кажущееся противоречие между образной системой сборника, отражающей колебания, непостоянство, вечное движение форм жизни в вечности, и эстетическими концепциями поэтессы можно объяснить тем, что она проводит поэтическое «я» через разные стадии, отбрасывая синтаксис, привычный лексический строй стихотворений, тематику и принятые поэтические формы. Лирический субъект Л. Глюк остро ощущает ограниченность возможностей языка и пытается примирить чувственность и духовность:

Not the sun merely but the earth
itself shines, white fire
leaping from the showy mountains
and the flat road
shimmering in early morning: is this
for us only, to induce
response, or are you
stirred also, helpless
to control yourself
in earth's presence—I am ashamed
at what I thought you were,

distant from us, regarding us
as an experiment: it is
a bitter thing to be
the disposable animal,
a bitter thing. Dear friend,
dear trembling partner, what
surprises you most in what you feel,
earth's radiance or your own delight?
For me, always
the delight is the surprise [12, p. 31].

Отдельно следует отметить приверженность поэтессы той стихотворной традиции, которая уже давно прочно укоренилась в американской поэзии, обретая определение «уитменовская», т.е. почти полное отсутствие рифмы, верлибр, который иногда переходит в белый стих. Можно также отметить особенности «звукоскопии» и графической экспрессии Глюк как способов «надвизуальной» образности. Так, например, в весьма показательном стихотворении «Небо и земля» автор начинает с рифмованного терцета:

Where one finishes the other begins.
On top, a band of blue; underneath,
a band of green and gold, green and deep rose.

John stands at the horizon: he wants
both at once, he wants
everything at once [12, p. 32].

Далее стихотворение словно иссякает, терцет «вымирает» в одностишие («Meaning: never again will life end»), рифма исчезает. Образы неба и земли – хорошо обозначенные в своем поэтическом окружении, «украшены» пунктуацией, которая придает дополнительное ощущение уверенности и определенности. А вот то, что находится между небом и землей – человеческое существо – оказывается неподвластным измерению.

«Дикий ирис» – своего рода воссоздание божественных деяний после акта творения: возделывание человеком своего собственного сада, в душевных страданиях и призывах к Богу, интертекст, в котором с помощью палимпсестовой структуры просвечивает мощный слой «Книги Иова», псалмы Давида, аллюзии на Моисея и горящий куст, голос Бога Яхве; символика цветов и экзистенциальный поиск смысла жизни через логотерапевтический психоанализ. Кроме того, в этой мучительной борьбе постмодернистского поэтического сознания с поэтами-предшественниками проглядывают романтическая традиция Китса и Дикинсон, разработавших язык цветов, а также проецирование Духа на природу; зашифрованность эротического образа пуританской стилистикой и католическим форматом (в духе Дж. Герберта); модернистская медитативность У. Стивенсона и знаменитое обращение к березам Р. Фроста.

«Форма цикла стихов демонстрирует расщепление, отчуждение, расхождение частичек прошлого, памяти, идей, характерных для травмированной личности. Личности, которая не может собрать себя воедино, но которая пытается уйти от источника страдания, от тела» [10, р. 229]. Так и неразрешенным, однако, остался конфликт говорящего и форм языкового выражения, а также загадкой осталась сущность трансценденции, патерналистская зависимость, проблема личной уникальности и принадлежности ко всему живому, желание объять материальный мир словами и познать вечность в образах.

В поэзии Глюк сочетаются две наиболее потаенные сферы, в которых человек не может полностью выразить свое желание, потому что оно не поддается законам языка. Поэтесса создает такое психологическое настроение и фон во многих стихотворениях, когда читатель уподобляется пловцу: один глаз в воде, другой – под водой, пребывая одновременно в двух состояниях, видя и поверхность, и глубину. Но она сумела создать и третий мир, такой, в котором эмоциональные импульсы всплывают в новых образах в сознании и душе читателя: с помощью многоголосия, диалогизма, оперирования полярными концептами – с тем, чтобы высветить нечто, спрятанное в том недоступном пограничье веры и любви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Louise Glück // Poetry Foundation [Electronic Resource]. – Mode of Access: <https://www.poetryfoundation.org/poets/louise-gluck>. – Date of Access: 09.11.2020.
2. Van Spankeren, K. An Outline of American literature. Rev. ed. / K. Van Spankeren. – S.l. : s.n., 2011. – 177 p.
3. Vendler, H. Wallace Stevens: Words Chosen out of Desire / H. Vendler. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 1984. – 86 p.
4. Strand, M. Weather of Words: Poetic Invention / M. Strand. – New York: Knopf, 2000. – 148 p.
5. Orr, G. The Postconfessional Lyric / G. Orr // The Columbia History of American Poetry / ed. J. Parini. – New York : Columbia University Press, 1993. – P. 650–673.
6. Glück, L. The Untrustworthy Speaker / L. Glück // Poetry Foundation [Electronic Resource]. – 2009. – Mode of Access: <http://www.poetryfoundation.org/archive/poem.htm>. – Date of Access: 08.11.2020.
7. Gordon, M. Louise Glück / M. Gordon // Encyclopedia of American Poetry / ed. E. Haralson. – Chicago : Routledge, 2001. – P. 251–252.
8. Glück, L. The First Four Books of Poems / L. Glück. – Hopewell: The Ecco Press, 1999. – 240 p.
9. Glück, L. Ararat / L. Glück. – Hopewell : The Ecco Press, 1990. – 69 p.
10. Morris D. Poetry of Louise Glück: A Thematic Introduction / D. Morris. – Columbia, Missouri : University of Columbia Press, 2006. – 288 p.
11. Glück, L. Introduction / L. Glück // The Best American Poetry 1993. – New York : Collier Books, 1993. – 288 p.

12. Glück, L. *The Wild Iris* / L. Glück. – Hopewell : The Ecco Press, 1999. – 65 p.
13. Glück, L. *Proofs and Theories: Essays on Poetry* / L. Glück. – New York : The Ecco Press, 1994. – 150 p.

ORIGINALITY OF LOUISE GLÜCK'S POETIC VOICE

M. RAHACHEUSKAYA

The article aims to identify individual peculiarities of the poetic style of the American poet Louise Glück, 2020 Nobel Prize winner. Following the traditions of W. Whitman and E. Dickinson, she is also the successor of the school of confessional poetry, besides, Glück developed a new trend in contemporary lyric – the Poetry of Self. Unlike the confessional poets, Glück does not focus on the traumatic experience: her lyrical personae are split into many voices, bringing the reader closer to the transcendental. The movement in Glück's poetry runs from Self to the Other, from inner monologue to inner dialogue, from psychoanalysis to the unity with the heavenly, from protest against patriarchal solemnity to the implementation of different feminine roles, from trauma to liberation, and from confessionality to the symbolic-mythological wholeness of imagery. The subjects of polyglossia are defined by symbolic plurality. Poetic cycles of Glück's poems are united by the autobiographical, confessional and transcendental motifs, bringing together the Judaic and Christian pictures of the world.

Keywords: *Louise Glück, poetic voice, confessional poetry, poetry of Self, symbolic mythologism, psychoanalysis, inner monologue, inner dialogue, father figure, polyglossia, trauma, the transcendental.*

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТАНОВЛЕНИИ:
ПЕРЕКРЕСТКИ – КОНТАКТЫ – ПОСРЕДНИКИ**

Электронный сборник материалов
международной научной конференции

(Полоцк, 15–16 октября 2020 г.)

Текстовое электронное издание

Новополоцк
Полоцкий государственный университет
2021

1 – дополнительный экран – сведения об издании
УДК 82.0(100)(063)
ББК 83.0(0)я431

Рекомендован к изданию методической комиссией гуманитарного факультета
Полоцкого государственного университета (протокол № 5 от 24.05.2021 г.)

РЕЦЕНЗЕНТ:

д-р філал. навук, праф., праф. кафедры гісторыі беларускай літаратуры філалагічнага
факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта Л. Д. СІНЬКОВА

Ответственный за выпуск:

Е. В. Лушневская

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТАНОВЛЕНИИ: ПЕРЕКРЕСТКИ – КОНТАКТЫ – ПОСРЕДНИКИ

[Электронный ресурс] : электрон. сб. материалов Междунар. науч. конф., Полоцк,
15–16 октября 2020 г. / Полоц. гос. ун-т ; отв. за вып.: Е. В. Лушневская. – Новополоцк :
Полоц. гос. ун-т, 2021. – 1 электрон. опт. диск (CD-R).

ISBN 978-985-531-774-7.

В сборник вошли научные статьи, позволяющие представить проблематику изучения истории литературы на более широком контекстуальном уровне. Актуальность тематики международной научной конференции «Мировая литература в становлении: перекрестки – контакты – посредники» подчеркивается необходимостью осмысления стремительной интеграции гуманитарных наук за последние десятилетия, приводящей зачастую не столько к положительным результатам, сколько к произвольному и неоправданному заимствованию терминологического аппарата из самых разных наук.

Предназначена исследователям, преподавателям, аспирантам филологического профиля.

Сборник включен в Государственный регистр информационного ресурса.

Регистрационное свидетельство № 3172126562 от 09.09.2021.

Сборник входит в Российский индекс научного цитирования.

211400, ул. Стрелецкая, 4, г. Полоцк, Витебская обл., Республика Беларусь

тел. 8 (0214) 42-87-03

e-mail: k.lushneuskaya@psu.by

№ госрегистрации 3172126562

ISBN 978-985-531-774-7

©Полоцкий государственный университет, 2021

2 – дополнительный титульный экран – производственно-технические сведения

Для создания текстового электронного издания «Мировая литература в становлении: перекрестки – контакты – посредники» использованы текстовый процессор Microsoft Word и программа Adobe Acrobat XI Pro для создания и просмотра электронных публикаций в формате PDF.

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТАНОВЛЕНИИ:
ПЕРЕКРЕСТКИ – КОНТАКТЫ – ПОСРЕДНИКИ**

Электронный сборник материалов
международной научной конференции
(Полоцк, 15–16 октября 2020 г.)

Техническое редактирование и верстка *С. Е. Рясовой*.
Компьютерный дизайн *М. С. Мухоморовой*.

Подписано к использованию 27.10.2021.
Объем издания: 2 Мб. Тираж 3 диска. Заказ 715.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования «Полоцкий государственный университет».

Свидетельство о государственной регистрации
издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/305 от 22.04.2014.

ЛП № 02330/278 от 08.05.2014.

211440, ул. Блохина, 29,
г. Новополоцк,
Тел. 8 (0214) 59-95-41, 59-95-44
<http://www.psu.by>