

Мы должны вернуться

Луиза Глик, нобелевский лауреат 2020 года, родилась в 1943 году в Нью-Йорке в еврейской семье; пишут, что по материнской линии в роду выходцы из России (в биографиях крупных американских поэтов XX века это частая строчка), но мы, с учётом черты оседлости, понимаем, что, скорей всего, то была Украина или Беларусь. Подрастком Луиза была крайне уязвимым, из-за чего с трудом окончила школу и после этого никуда не поступала, предпочтя учёбе многолетний психоанализ, который, по собственному признанию, и стал для неё университетом. Затем Глик занималась в поэтических мастер-классах, в 1968 году выпустила дебютную книгу стихов «Первенец» (название, о чём читатели смогли догадаться лишь годы спустя, отсылает к одной из определивших всю жизнь поэтессы детских травм: её старшая сестра за два года до её рождения прожила лишь семь дней).

Ранние стихи Глик — по большей части короткие зарисовки из повседневной жизни, полные чудовищного, никак не вытекающего из материала нервного напряжения.

ты рассказывают о возможности принятия мира и себя в мире; снова и снова человек жалуется на невозможность принятия — и снова и снова бог пеняет человеку на неспособность увидеть и ощутить в мире то, что позволит его принять. Но человек, как водится, слышит только себя. «Дикий ирис» — череда речей, произносимых одним и тем же хорошо узнаваемым голосом; диалог и не может возникнуть, если голос в конечном счёте один. Однако цикличность взаимных упрёков возмещает на метауровне ту главную недостачу, из которой рождается человеческий ропот: линейность жизни, недоступность человеку циклического бессмертия цветка, умирающего осенью и возрождающегося весной.

Вершинные достижения Глик, книги нынешнего столетия, ещё в большей мере, чем «Дикий ирис», выстроены в единое целое. Сложный композиционный ритм образуется чередованием небольших поэм с миниатюрами, единая, хотя и весьма пунктирная сюжетная линия поддерживается сквозным набором мотивов и ключевых слов. В сюжетах Глик сквозь житейские, в большей или меньшей степени автобиографические истории всё время просвечивают какие-то мифологические прецеденты, то в героине проступит Эвридика, то в герое — король Артур. Опыт психоанализа глубоко вшит в способ её размышлений об устройстве человеческой личности и судьбы, а аскетизм выразительных средств, предельная сдержанность словаря идут напрямую от Эмили Дикинсон, от которой Глик унаследовала и пристрастие к тире: они у неё то и дело возникают в конце строки — и ничего не присоединяют к сказанному, размыкая мысль и эмоцию в белое поле страницы. Получаются наружно простые стихи, но по-русски

не имеющие аналогов и с трудом возможные; впрочем, можно было бы пофантазировать, как развивалось бы письмо Елены Шварц, если бы её юность прошла под знаком психоаналитического самопознания, а зрелые годы — в той же неприкаянности и непокое, но в статусе высокочтимого профессора лучших университетов мира.

Книга «Аверн», вышедшая в 2006 году, носит название вулканического озера в Италии, где, как верили древние римляне, находится спуск в подземное царство, царство мёртвых. Три перетекающие друг в друга героини книги — сама поэтесса, явившаяся из античной мифологии Персефона, дочь богини земли Деметры, похищенная повелителем царства мёртвых Аидом, и ещё некая девушка из криминальной хроники, о которой почти ничего не известно. Каждая из трёх пытается разобраться в травматическом опыте своей жизни, который при ближайшем рассмотрении оказывается совсем не таким однозначным, как можно было бы предполагать. Однако то, к чему ведёт их труд самопознания, размыкается обрывающим фразой тире в белое поле молчания. «Меня привлекает пропуск, невысказанность, подразумевание, красноречивое умышленное молчание», — пишет Глик в одном из своих эссе о поэзии, и психоанализ тоже напоминает нам о том, что самое главное — то, что не высказано или высказано в виде невольной обмолвки. Но, разумеется, любая крохотная обмолвка в поэзии Глюк встроена с ювелирной точностью в сложнейшую архитектуру всей книги.

Особенного совершенства словесное зодчество Глик достигает в книге 2014 года «Ночь, всеохватная ночь» (в оригинальном английском названии ночь характеризуется другими эпитетами, возникающими из не-

воспроизводимой в переводе игры слов). Вот показательный пример: одному из персонажей-рассказчиков, художнику, в начале книги, в его детстве, воспитывающая его тётюшка позирует для портрета матери с веткой платана в руке (мать разбилась в автокатастрофе, машина врезалась в дерево — и мы понимаем благодаря этой ветке, что дерево было платаном, хотя прямо оно и не сказано). Но тут не просто неизменный интерес поэтессы к ботанике: в самом конце книги именно колонны платанов составят основу того сада, в котором она сама будет переживать смерть своей матери. Череда таких сшивков обеспечивает книге ту же цельность, что и в «Диком ирисе»: разные персонажи с разными жизненными историями говорят одним и тем же голосом, подхватывают и отражают друг друга — образуя в итоге парадоксальный симбиоз лирической единичности и метафизической универсальности. За простыми житейскими историями и нехитрыми притчами неизменно обнаруживается ещё один смысловой пласт, уводящий к той или иной фундаментальной философской или культурологической проблематике: так, всё-то же стихотворение «Летний сад», построенное вокруг фотоснимка матери в молодости, найденного поэтессой после её смерти, написано поверх знаменитой книги Ролана Барта «Camera lucida», в которой все размышления о природе и механизме действия фотографии отталкиваются от фотоснимка юной матери автора в Зимнем саду, найденного философом после её смерти. И вновь, как в «Диком ирисе», сквозным мотивом книги оказывается циклическое, круговое движение — вновь представляющее собой альтернативу смертной линейности, только на сей раз эта альтернатива подвластна чело-

веку, потому что состоит в вечном возвращении к собственному прошлому. Как говорит Глик в одном из стихотворений своего нового сборника «Зимние рецепты общины», вышедшего в 2021 году,

Кто скажет о будущем? Никто ничего не знает
о будущем,
даже планеты не знают.

<...>

Правда в отчаянии. Вот что
знают мать и отец. Все надежды потеряны.
Мы должны вернуться туда, где они потеряны,
если хотим их снова найти.

(Детская история)

Эта стратегия персональной археологии, пристального вчитывания и вчувствования в собственные личные и семейные основания — в личной и исторической ситуации, когда образ будущего оказывается под вопросом, — была выработана и в русской литературе (в частности, в поэзии Марии Степановой и в её романе «Памяти памяти»). Поэтому нет сомнений в том, что при всей необычности используемого Луизой Глик инструментария её поэзия встретит у русского читателя понимание и благодарный отклик.

Дмитрий Кузьмин

ДИКИЙ ИРИС

Перевод Андрея Сен-Сенькова

Дикий ирис

У моих страданий
был выход.

Послушайте: то, что зовётся смертью,
я помню.

Над головой шум, шевелятся сосновые ветви.
Потом ничего. Тусклое солнце
еле теплится над сухой поверхностью.

Как страшно выживать,
когда сознание
погребено в тёмной земле.

Затем всё закончилось: страх
быть безмолвной душой
внезапно исчез, жёсткая земля
немного прогнулась. И то, что я принял за
шныряющих в низком кустарнике птиц.

Знайте же, те, кто не помнит
переход из другого мира,
я смог заговорить снова: всё, что
возвращается из забвения, возвращается
обрести голос:

из моей жизни забил
огромный фонтан, синие
тени на лазурной морской воде.

Заутреня

Светит солнце; рядом с почтовым ящиком копятя
листья раздвоенной берёзы, складчатые, как плавники.
Под ногами полые стебли белых нарциссов —
«кантатрис», «ледяные крылья» —
и тёмные листья диких фиалок. Ной говорит,
депрессивные ненавидят весну, разлад
между внешним и внутренним миром. Я
не столь депрессивна, но в каком-то смысле страстно
вживлена в дерево, моё тело даже
свернулось в расколоте стволе, я почти в покое,
под вечерним
дождём почти способна почувствовать,
как поднимается пенный сок: Ной говорит, что
все депрессивные отождествляют себя
с деревьями, а счастливые шелестят
по саду опавшими листьями — не целое,
а лишь часть.