

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Викулина Надежда Игоревна

**ИСПОВЕДАЛЬНЯ ПОЭЗИЯ ЭНН СЭКСТОН: НАРРАТИВ ЛИЧНОГО КАК
ПОИСК ИДЕНТИЧНОСТИ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Свободные искусства и науки»
Профиль «Литература»

Научный руководитель:

Тимофеев Валерий Германович
Доцент кафедры теории и методики
преподавания искусств и гуманитарных наук,
кандидат филологических наук

Санкт-Петербург
2018

Содержание

Введение.....	2
1. Вводная часть. Энн Сэкстон и исповедальное направление	6
1.1 Социально-культурный контекст	7
1.2 Литературный контекст.....	9
1.3 Биография. Введение в проблематику	15
1.4 Биография.	17
2. Аналитическая часть. Концепции поиска идентичности в сборнике “To Bedlam and Part Way Back”	25
2.1 Поиск идентичности автора: Some Foreign Letters	28
2.2 Диссоциация авторского “я”: I have been her kind.....	34
2.3 Техника дезориентации как поиска субъекта: Kind Sir: These Woods ...	37
2.4 Роль “Другого” при конструировании поэтической идентичности: The Double Image	40
2.4 Конфронтация с мужской фигурой “Другого”: Elegy In The Classroom, You, Doctor Martin, For John, Who Begs Me Not To Inquire Further	47
3. Заключение	54
Список использованной литературы.....	57
Приложение	60

Введение

В своей работе я обращаюсь к поэтическому творчеству американской поэтессы Энн Сэкстон, писавшей в 60-70 годы XX века в Америке и традиционно помещаемой в контекст исповедального направления в поэзии. Исповедальное направление, приносящее в поэзию личный голос, нарративность, обращение к автобиографии, исследование ранее табуированных приватных проблемных зон пришло в поэтический мир как противопоставление, преодоление имперсональности, доминировавшей в академической, консервативной поэзии. Если такие поэты как Томас Стернс Элиот или Эзра Паунд скорее отрицали чистую субъективность, настаивая на диалогической зависимости от поэтической традиции, исповедальные поэты вернули ее во всей полноте. Энн Сэкстон, как и другие поэты направления, искала вдохновение и сюжеты в своей собственной жизни: в основном это была ее психическая болезнь, повлекшая за собой проблемы в отношениях с семьей.

Близость “я” к реальной поэтической личности в исповедальном тексте будет оспариваться в этой работе, однако эта близость, неразделимость создает своеобразную оптику восприятия и построения текста. Идентичность автора становится предметом спекуляции поэтического проекта. Моей задачей является исследование того, каким образом исповедальная поэзия как модус текста работает с авторской идентичностью: возможно ли “считать” идентичность автора через исповедальный текст? Каким образом эта внутритекстовая идентичность конструируется автором, с помощью каких техник?

Упоминаемый в названии моей работы термин “идентичность” требует дополнительного пояснения. “Идентичность” - предмет исследования целого ряда научных дисциплин, включая социологию, психологию, антропологию, политику и многие другие. Это делает сложным даже составление полного определения, хотя возможно выделить главные точки соприкосновения: идентичность как представление о самом себе, концепция собственного “я”, в

своей уникальности и целостности. Так, исследования идентичности в сфере литературы оказывается напрямую сопряжено с исследованием саморепрезентации автора в тексте, поэтической техники конструирования концепции “я”¹. Для проведения собственного исследования я опиралась на работу *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture*² (2001), посвященную междисциплинарному подходу к проблеме формирования идентичности через практику нарратива (нарративность - важный аспект исповедальной поэзии), и более общие теоретические труды о феномене идентичности: *Identity: A Reader*³ (2000), *Routledge Handbook of Identity Studies*⁴ (2012), *Identity and Form in Contemporary Literature*⁵ (2013). Закономерно, исследования идентичности часто возникают вокруг некоторых проблемных зон, где идентичность объекта вступает в конфликт с некоторой доминирующей нормой, исключающей отождествление с ней. В случае исследования поэзии Энн Сэкстон мы неминуемо сталкиваемся с ярко выраженной в ее текстах гендерной идентичностью, что легитимирует использование литературной феминистской критики и ее вопросов саморепрезентации и идентичности (*Feminism and Poetry: language, experience, identity in women's writing* (2004)⁶).

В первой главе я рассматриваю феномен исповедальной поэзии в контексте предшествующей поэтической традиции и общего литературного и социокультурного фона. Так, я пытаюсь установить литературные предпосылки и процесс становления авторского голоса и саморепрезентации в исповедальной поэзии, находящегося в непосредственном диалоге с

¹ Например, в близкой по тематике к моей работе книге “Identity and Society in American Poetry: The Romantic Tradition” Робин Мукерджи (Robin Mookerjee) во введении определяет идентичность как “чувство поэта самого себя, конкретно выраженное в литературном тексте - или формирующееся в нем”.

² Brockmeier J., Carbaugh D. A. (ed.). *Narrative and identity: Studies in autobiography, self and culture*. – John Benjamins Publishing, 2001. – V. 1.

³ Du Gay P., Evans J., Redman P. (ed.). *Identity: a reader*. – Sage, 2000.

⁴ Elliott A. (ed.). *Routledge handbook of identity studies*. – Taylor & Francis, 2012.

⁵ Sánchez-Arce A. M. (ed.). *Identity and form in contemporary literature*. – Routledge, 2013. – V. 11.

⁶ Montefiore J. E. *Feminism and Poetry: language, experience, identity in women's writing; with critical introduction by Claire Buck*. – Rivers Oram/Pandora List, 2004.

другими традициями. Во второй главе я представляю свой анализ поэтических произведений Энн Сэкстон на предмет конструирования в них авторского “я” и обусловленность этого конструирования “исповедальностью” текста. В дополнение к моему основному исследованию я привожу собственные переводы некоторых стихотворений Энн Сэкстон, использованных для анализа в моей работе и не переводившихся на русский ранее.

В качестве теоретической базы в своей работе я прибегаю к источникам критики и теории литературы, относящиеся как к категории непосредственно современных исследуемому феномену, так и современных авторов. Это позволяет рассматривать критику направления в его формации, охватывая внутренние процессы пересмотра и конфликта тезисов.

Материалом исследования является первый сборник Энн Сэкстон - *To Bedlam and Part Way Back*, опубликованный издательством Houghton Mifflin 22 апреля 1960-го года. Этот выбор основан на том, что именно первая ее книга полнее всего отражает разработку исповедального тона, работы с конкретным опытом: “Так, в первой книге я разрабатывала опыт безумия; во второй книге - причины безумия; и в третьей книге, наконец, я поняла, что решаю, жить или умереть”⁷. Последующие работы Сэкстон хоть и будут в значительной степени продолжать работу в исповедальном направлении, но вместе тем будут началом других творческих проектов, так или иначе меньше связанных с теми идеями личной лирики, которые интересуют меня в этой работе.

Для определения избранного мною предмета исследования англо-американская критика использует сразу несколько терминов - *confessional “mode”*, *“movement”* и *“genre”*, которые часто используются в качестве

⁷ Anne Sexton, *The Art of Poetry* No. 15, Issue 52, *The Paris Review* (1971) Interviewed by Barbara Kelves. (<https://www.theparisreview.org/interviews/4073/anne-sexton-the-art-of-poetry-no-15-anne-sexton>) [перевод Н.В.]

синонимов⁸. В своей работе я буду использовать максимально нейтральные термины: исповедальная поэзия, исповедальное направление. Этим я не отрицаю целый пласт критических дискуссий о том, насколько корректно называть исследуемый феномен “направлением”, но скорее уступаю традиции терминологии русской критики, искренне полагая, что право рассматривать исследуемые произведения в конкретном контексте - априорно.

⁸ Здесь я опираюсь на статьи следующих словарей: “Cambridge Introduction to American Poetry of the XXth century” (2003), “Princeton Encyclopedia of the Poetics” (1993), “Oxford Guide to Literary Theory and Criticism” (2006)

1. Вводная часть. Энн Сэкстон и исповедальное направление

В американской поэзии первых послевоенных десятилетий одними из особо значимых и заявивших о себе направлений оказалось исповедальное. На фоне политического, социального и культурного консерватизма послевоенного времени особенно виден пафос противостояния и радикального переосмысления, освоенный поэтами этого периода. Не имея общей эстетической платформы и представляя различные направления, поэты, тем не менее, стремились к своеобразному освобождению поэзии от того, что им казалось излишней строгостью академического стиха. Так в одном ряду с поэтами “исповедального” направления оказались и академические формалисты: типичную поэзию этого периода можно обнаружить в антологиях, которые служили укреплению распространенного мейнстримного академического стиля. Например, *Mid-Century American Poets* (1950) Джона Чиарди (John Ciardi), *New Poems by American Poets* (1953) Рольфа Хамфриса (Rolfe Humphries), *Criterion Book of Modern American Verse* (1956) Уистена Одена, и *New Poets of England and America* (1957) Дональда Холла (Donald Hall), Роберта Пака (Robert Pack) и Луиса Симпсона (Louis Simpson) представили новое поколение поэтов-формалистов: Ричард Уилбер, Джеймс Меррилл, Ховард Немеров, Энтони Хект, Джон Холландер, Дональд Джастис и Уильям Мередит⁹. В это же время были активны и поэты бит-поколения: Аллен Гинзберг, Грегори Корсо, Лоуренс Ферлингетти, Гери Снайдер, Майкл Макклур, Диана ди Прима, а также другие представители контркультурного движения.

Теми характеристиками, которые выделяли исповедальную поэзию из массива современной им поэзии, были: повествование от первого лица,

⁹ Beach C. The Cambridge introduction to twentieth-century American poetry. – Cambridge University Press, 2003. p.145

автобиографичность и нарративность. Эти характеристики подробнее будут разбираться в работе далее. Выделение основной констелляции текстов и авторов исповедальной поэзии позволяет утверждать, что самый насыщенный период этого направления длился до середины 1960-ых, и включает в себя *Life Studies* (1959) Роберта Лоуэлла, *Heart's Needle* (1959) Вильяма Снодграсса, *Ariel* (1965) Сильвии Плат, *To Bedlam and Part Way Back* (1960) и *All my pretty ones* (1962) Энн Сэкстон и *77 Dream Songs* (1964) Джона Берримена.

1.1 Социально-культурный контекст

В первые послевоенные десятилетия заметно изменился статус поэзии и поэтов, что в значительной степени было продиктовано повышением доступности университетов и модернизацией учебных программ. Письмо как таковое стало доступным профессиональным выбором: на писателя или поэта теперь можно было учиться. Поэты впервые в большом количестве были привлечены в образовательные структуры, и “креативное письмо” (creative writing) стало полноправной частью учебных программ. Этот процесс перенесения практик написания поэзии в университеты и колледжи, так же как и появление большого количества литературных мастер-классов сыграл свою роль в демократизации поэзии, нарушении ее статуса принадлежности к богемным закрытым группам. Этот факт особенно важен в контексте разговора об Энн Сэкстон, которая находилась вне литературного мира почти до тридцати лет и вошла в литературу через институты поэтических мастер-классов. Поэзия об отношениях и личных травмах после расцвета исповедального направления становится привычной практикой для семинаров по креативному письму по всей стране.

Изучение исповедальной поэзии требует внимания к культурному контексту того времени, так как неприятие современности эксплицитно присутствует в самих поэтических текстах. В статье “With your own face on: Origins and Consequences of Confessional Poetry” (1976) Чарльз Молсуорт

(Charles Molesworth) подчеркивает, что поэзия 50-х конструирует свой проект исходя из двух главных культурных процессов: осознание эмоционального вакуума публичного языка в Америке и настойчивой психологической политики подавления любого личного травматического опыта. Это не только сопротивление литературной модели начала XX-ого века, но и попытка осознать свой опыт противостояния “транквилизированным пятидесятым” (“tranquilized fifties”, Роберт Лоуэлл). Пятидесятые среди прочего были временем нового образа массового человека и его “бесцельности”: теперь культурным фоном было “постиндустриальное” общество, прототип которого в социологическом поле стал идентифицироваться с терминами вроде “отстранение”, “одинокая толпа” и “поглощенность собой”¹⁰. Поэты в целом были очевидно настроены негативно по отношению к этому “распылению” общества, но так или иначе писали и внедряли в свои практики эту проблему неизбежного расширения индивидуальной психологии. О сдвиге фокуса культурного и в том числе поэтического интереса к зоне личного Моулсворт пишет: “В то время как общественные и социальные цели теряли значение или были опустошены из-за слишком большого количества болтовни или витиеватой риторики, частные удовлетворения стали более привлекательными, даже если их было довольно сложно определить”¹¹. О своем опыте конфронтации с культурой среднего класса Сэкстон часто рассказывала в своих интервью:

До тех пор, пока мне не исполнилось двадцать восемь лет, у меня была погребенная личность, которая не знала, что она на что-то способна, кроме как готовить беешмель и пеленать младенцев. Я не знала, что у меня были какие-то творческие глубины. Я была жертвой американской мечты, буржуазной мечты среднего класса. Все, что я хотела, было маленьким кусочком жизни, быть замужем, иметь детей ... Я старалась как

¹⁰ Molesworth C. " With Your Own Face On": The Origins and Consequences of Confessional Poetry //Twentieth Century Literature. – 1976. – V. 22. – №. 2. – С. 163-178. p.163 [перевод Н.В.]

¹¹ Op. cit. p.163 [перевод Н.В.]

*проклятая, чтобы моя жизнь была нормальной, потому что я была так воспитана, и это то, что от меня хотел мой муж. Но никто не может оградиться маленьким белым заборчиком от кошмаров. Поверхность треснула, когда мне было около двадцати восьми. У меня случился психический припадок и я попыталась убить себя.*¹²

Одной из главных характеристик исповедальной поэзии, как предполагает Диана Миддлбрук, было исследование семьи как института регулирования жизни среднего класса. Авторы разрабатывали проблемы “развода, измен и психических расстройств, которые возникли вследствие глубоких эмоциональных травм, полученных в юности”¹³. Это легко подтвердить, выделив центральные темы поэтов направления: отношения с властной фигурой отца у Сильвии Плат, невозможность играть конвенциональную роль жены и матери у Энн Сэкстон, развод и разлука с дочерью у Вильяма Снодграсса.

1.2 Литературный контекст

Следует оговориться, что авторы, обозначенные критикой как “исповедальные”, не проявляли какого-либо интереса к объединению в писательскую группу с общей программой. В термине “исповедальная поэзия” больше нуждается критика, пытавшаяся как-то обозначить актуальные изменения в поэтическом мире. Первым, кто использовал этот термин, был поэт и критик М. Розенталь (Macha Rosenthal) в эссе 1959 года “Poetry as Confession”. Он пришел к этому термину, как он позже объяснял, “интуитивно”, в попытке объяснить поворот, произошедший с поэтикой Роберта Лоуэлла в его “Life Studies”¹⁴. Розенталь также выделяет основные характеристики нового “направления”: “Новая поэзия понимается в первую очередь как терапевтическая по задаче и эффекту (“терапия души” и

¹² Anne Sexton, The Art of Poetry No. 15, The Paris Review (1971) [перевод Н.В.]

¹³ Anne Sexton: a biography. – Vintage, 1992. P.82 [перевод Н.В.]

¹⁴ Розенталь с самого начала испытывал неуверенность по поводу изобретенного им термина и оказался совершенно прав: само название феномена “исповедальным” стало камнем преткновения большинства критики направления и по сей день.

“самолечение”), автобиографическая (оратор Лоуэлла “недвусмысленно - он сам”) и правдивая (“бескомпромиссная честность”)¹⁵. Это заложит основу для обсуждения “исповедальной” поэзии как текстов с терапевтическим эффектом или текстов как некоторого катарсического опыта. Энн Сэкстон будет одной из авторов, которая будет предпринимать попытки вступить в диалог с этими утверждениями: “Невозможно решить проблемы через творчество. Они все еще здесь. Психиатры говорили мне: “Видишь, ты простила своего отца, вот - это в твоём стихотворении”. Но я не простила моего отца. Я просто написала, что я это сделала”¹⁶. Сэкстон не могла принять ни “честную”, ни “терапевтическую” концепцию исповедальной поэзии, так как это подвергало сомнению другую, более важную для нее сторону - само поэтическое мастерство, работу с формой.

Исповедальное направление в современных литературных энциклопедиях и словарях традиционно занимает место поэтического эксперимента-реакции на поэтическую модель, сложившуюся в 20-ые годы XX-ого века. Самой значительной фигурой представляющей эту модель был Томас Стернс Элиот. Именно он пытался канонизировать имперсональность поэтического тона, что полнее всего было сформулировано им в работе “Традиция и Индивидуальный талант” (1919). Неслучайно *Oxford Guide to Literary Theory and Criticism* (2006) упоминает феномен “исповедальной поэзии” (“so-called confessional poets”) внутри статьи о Томасе Элиоте в контексте преодоления его влияния, и распространения феномена “поэтики, строящейся на локальном, определенном и непосредственном опыте”¹⁷ в противовес элиотовской абстрактности и книжности. Через конфликт с наследием Элиота вводится понятие “исповедальной” тенденции и в *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993), где предпринимается попытка провести более плавную линию от Элиота к послевоенной традиции

¹⁵ Gill J. Anne Sexton and confessional poetics //The Review of English Studies. – 2004. – V. 55. – №. 220. – P. 427 [перевод Н.В.]

¹⁶ Anne Sexton, The Art of Poetry No. 15, Op. cit. [перевод Н.В.]

¹⁷ Waugh P. (ed.). Literary theory and criticism: an Oxford guide. – Oxford University Press on Demand, 2006. P. 116 [перевод Н.В.]

через трансформированные практики Новой Критики. Важность традиции, необходимость авторского отстранения и автономность объективного предмета описания, которые были продолжены и развиты традицией Новой Критики, все еще отрицали интенциональность и аффективность, однако активно прививали поэтическому тексту ироничный тон. Это можно представить как появление своеобразной трещины в элиотовском учении: “Ирония теперь подразумевает больше, чем просто говорить одно, а иметь ввиду другое; она сигнализирует, что художник обрел особый контроль, что он способен направить чувство, превратив его в риторику”¹⁸. Разработка иронической тональности стала одновременно проектом разработки способности автора транслировать собственную “честность”, что так или иначе вело к снижению авторской отстраненности от текста.

Еще более плавную связь между поэтической моделью, предложенной Элиотом, и исповедальным тоном конструирует в своей работе “Impersonal Personalism: the Making of the Confessional Poetic” (1978) Стивен Хоффман (Steven Hoffman). Его аргумент строится на изначальном родстве исповедального тона с традицией английского романтизма. Конкретно: с личным эпосом (*personal epics*), вроде “Tintern Abbey” и “The Prelude” Уильяма Вордсворта, “Dejection Ode” Сэмюэла Тэйлора Кольриджа, “Song of Myself” Уолта Уитмена, а также с творчеством Шелли, Байрона, и даже таким мифологизированным творчеством как у Китса. Объединяющие характеристики легко обозначить через автобиографическую составляющую, и если романтики не были склонны к уверенному авторскому голосу первого лица, зоной их поэтических проектов были моменты личных эмоциональных и философских кризисов. Однако существуя в рамках определенных эстетических и эсхатологических традиций, романтики были склонны к поэтизации описываемого, превращая его в воплощение более общего опыта: “Болезненный процесс самообразования и внутреннего кризиса часто

¹⁸ Preminger A., Warnke F. J., Hardison Jr O. B. (ed.). Princeton encyclopedia of poetry and poetics. – Princeton University Press, 2015. P.60. [перевод Н.В.]

завершается обретением более глубокого понимания общих законов"¹⁹. Исповедальный поэт, напротив, никогда не претендовал на статус обладателя опыта шире, чем своего собственного: “Исповедальный поэт часто был неудавшимся умником, его мудрость приходила ценой изнурительной боли, и любая трактовка того, что он может быть представителем целого общества была не больше, чем просто иронией”²⁰.

Говоря о романтиках и исповедальных авторах, легко выделяется их отличие, которое в дальнейшем будет играть в этой работе большую роль, именно: язык и отношения с читателем. Романтический герой обращается к читателю с высоты, которую практически невозможно достичь, его персональный голос это “возвышенный язык, всегда превышающий обычный уровень читателя”²¹, в то время как исповедальный протагонист выстраивает свою дистанцию с читателем по-другому, подвергая ее сокращению. Это сокращение дистанции и разработка языка, который дает возможность процесса “исповедания” при реальном присутствии слушателя, во многом и окажется тем, что позволит говорить об инновации исповедального направления. Тем не менее, возвращаясь к вопросу о связи двух традиций, говорить о прямой преемственности довольно сложно. Скорее, это влияние было опосредованным, и под своеобразным связующим звеном можно рассматривать поэтическую традицию, сложившуюся в американской поэзии еще до войны (Hoffman 1978).

Такие крупные поэты как Эзра Паунд и Томас Элиот предлагают метод обращения с реальностью, который заключался в том, чтобы принимать ее на своих собственных условиях, в том числе создавать протагониста, который не имеет амбиций на экстраординарную перспективу (таковы, например, герои элиотовских “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, “Portrait of the Lady”, “Rhapsody on a Windy Night”). Выстраивается понятной связь между этой

¹⁹ Hoffman S. K. Impersonal Personalism: The Making of a Confessional Poetic //ELH. – 1978. – V. 45. – №. 4. P. 689 [перевод Н.В.]

²⁰ Molesworth C. " With Your Own Face On": The Origins and Consequences of Confessional Poetry //Twentieth Century Literature. – 1976. – V. 22. – №. 2. P.164 [перевод Н.В.]

²¹Hoffman S.K., Impersonal Personalism, P. 690 [перевод Н.В.]

риторикой и исповедальной тематикой “личной и культурной тоски, выражавшейся не только в том, что они описывали, но и в их способе репрезентации”²². Один из главных поэтов формалистов Уинстен Оден во многом заимствует романтический медитативно-описательный формат в некоторых своих текстах, например в “1929”, где он раскрывает личный опыт жизни в довоенной Германии, даже делая ссылки на конкретные реальные имена. К поэтам, подошедшим особенно близко к тому перевороту, который совершат исповедальные авторы, Хоффман называет Йетса с его я/не-я (self/anti-self) диалектикой и Эзра Паунда с его полноценными автобиографическими отсылками в “Pisan Cantos”. Та на первый взгляд очевидная пропасть между техниками имперсональности формальных авторов и наоборот сугубой персональности исповедальных поэтов при более близком рассмотрении может представить собой более плавное развитие. Авторы, сознательно разрабатывающие свои техники в противовес предыдущей традиции, во многих аспектах продолжали работать с дистанцией поэтического голоса, не столько пытаясь ее сократить, сколько трансформировать.

Таким образом, говоря об “опосредованном влиянии” романтической традиции, мы имеем в виду чтение исповедальными авторами поэтических текстов академического наследия предшествующей академической, консервативной традиции. Конкретно в случае Энн Сэкстон это знакомство состояло в следующем: в период своего активного участия в поэтических мастер-классах Джона Холмса и Роберта Лоуэлла она много работала с антологиями формальной школы. Кроме того, в 1960-ом году, уже после признания ее первого сборника, посещая курсы по современной литературе в Институте Литературы Брандейса (Brandeis Institute of Literature), она знакомится с творчеством Т.С. Элиота, Уоллеса Стивенса и Аллена Тейта²³. В рамках разговора о близости романтической и исповедальных традиций

²² Hoffman S.K., *Impersonal Personalism*, P. 693 [перевод Н.В.]

²³ Middlebrook D. W., “Anne Sextone: A Biography” P. 127 [перевод Н.В.]

интересен и тот факт, что оформляя рекламный отзыв для обложки *To Bedlam and Part Way Back*, Роберт Лоуэлл пишет: “Миссис Сэкстон пишет с завидной лирической открытостью *романтического поэта*. Однако в содержании она реалист и описывает свой личный опыт с почти русской точностью”²⁴[курсив мой].

Видение исповедальной тенденции как тенденции значительно повлиявшей на все остальное развитие американской поэзии второй половины XX-ого века не конвенционально и не разделяется всеми. Исповедальную поэзию также воспринимали как “прискорбный, отклоняющийся, кратковременный спазм в истории национальной литературы”²⁵. “Личная лирика” для многих критиков стала своеобразным мериллом, которое помогало оценивать сложность и состоятельность поэзии новых школ, таких как Языковая школа (Language poetry), Нью-Йоркская школа (the New York school) и других. Одним из последствий такого взгляда на роль исповедального направления стало существование прямой негативной ассоциации его с авторитарным развитием самопоглощенности и нарциссизма. И Энн Сэкстон была более чем остальные ее коллеги подвергнута этим обвинениям и это происходит не случайно: поэзия Сэкстон считалась апофеозом и квинтэссенцией исповедальности (Lerner 1987; McGowan 2004).

Дальнейшая попытка объяснить неоднозначные отношения Энн Сэкстон и исповедального направления одновременно является попыткой указать на причину выбора Сэкстон как центрального автора мой дипломной работы. Подробно этот вопрос разбирает профессор литературы Эксетерского университета (Exeter University) Джо Гилл (Jo Gill) в своей работе “Anne Sextone and Confessional Poetics” (2004). Рассматривая критическую литературу, посвященную исповедальному направлению современную Сэкстон и более позднюю, а также на примере анализа

²⁴ Middlebrook D. W., “Anne Sextone: A Biography” P. 119 [перевод Н.В.]

²⁵ Gill J. Textual Confessions: Narcissism in Anne Sexton's Early Poetry // Twentieth Century Literature. – 2004. – V. 50. – №. 1. – P. 64-64 [перевод Н.В.]

некоторых произведений поэта, Гилл отстаивает собственную позицию: Энн Сэкстон не была апофеозом исповедальной тенденции; напротив, ее творчество было вовлечено в процесс отрицания и соперничества с границами направления. Выступая за такую точку зрения, которая близка для меня и моей работы, Гилл приходится вступать в диалог с многочисленными источниками, в основном современными самой Сэкстон, говорящими об обратном: “ни один поэт не был столь настойчиво исповедальным, как Энн Сэкстон... ее имя стало отождествляться с жанром”²⁶. Сама Сэкстон не в одном интервью высказывала мысль о том, что она довольно долго не видела себя частью исповедального направления, пока, в конечном счете, не осознала, что она - единственный исповедальный поэт: “Было время, когда я ненавидела и отрицала, когда меня называли "исповедальным" поэтом, но mea culpa. Теперь я говорю, что я единственный исповедальный поэт”²⁷. Гилл утверждает, что как особенное выделение Сэкстон критиками, так и ее категоричное выделение самой себя как “единственной” в исповедальной поэзии - прямые свидетельства того, что она делала нечто особенное, отличающееся. Именно поэтому Энн Сэкстон интересна для меня в рамках исследования идентичности в исповедальном проекте: ее самоидентичность как поэта являлась амбивалентной и неоднозначной²⁸, что позволяет рассматривать ее творчество через исповедальную оптику, с которой сама поэтесса находится в диалоге.

1.3 Биография. Введение в проблематику

В этой части работы будут освещены главные этапы жизни Энн Сэкстон, одновременно с попыткой артикулировать проблематику, которая

²⁶ Lerner L. What is confessional poetry? //Critical Quarterly. – 1987. – V. 29. – №. 2. – p. 51

²⁷ Sexton A. Anne Sexton: A self-portrait in letters. – Houghton Mifflin Harcourt, 2004 P. 372. [перевод Н.В.]

²⁸ Стоит сказать, что Сэкстон понимала поэтическую идентичность как нечто постоянно меняющееся: “и потом, с течением времени, я начала осваивать новые темы и так далее, далее, далее, и я вообще не думаю о том, кто я есть. Ты знаешь, это все равно меняется.”Sexton A. No Evil Star: Selected Essays, Interviews, and Prose. – University of Michigan Press, 1985. P. 133. [перевод Н.В.]

будет важна для второй части работы. Творчество Энн Сэкстон предлагает материал для исследования письма не как отдельного, закрытого в себе процесса, а процесса неразрывно связанного с другими - исследованию и конструированию собственной идентичности и самооценки, терапевтическим процессом и другими. Говорить о биографии поэта, чьи тексты напрямую связаны с традицией “исповедального” письма, задача осложненная историей исследований этой традиции. Привлекательность и значимость исповедальной поэзии в литературном пространстве часто усиливалась именно в связи с событиями личной жизни поэтов. Фактически, биографии авторов в той же степени, сколько и их тексты, привлекали внимание ученых, критиков и читателей (Sontag, Graham 2004). Таким образом, откровенность в фактах, попытка передачи личного опыта через поэтический текст стали плодотворным материалом для исследования этих произведений в контексте активного обращения к биографическим сценариям, попытке установить причинно-следственные связи в отношениях реальных событий и повествующих о них текстах. Такой подход не совсем близок к характеру работы, которую я планирую провести. Исследуя биографию писательницы, я постараюсь составить емкое описание жизни Энн Сэкстон и обозначить на нем главные точки развития и трансформации ее творчества, что в дальнейшем должно послужить платформой для разговора об исследовательском материале в контексте не статичного его развития и изменений. Также, я стараюсь отнестись к событиям жизни Сэкстон критически, фокусируясь на аспектах возможности, необходимости, цели процесса письма, его воздействия и связях с фигурой автора.

История жизни Энн Сэкстон сама по себе история, со всех сторон окруженная поэтизацией, неточностями, излишней драматизацией, и главным виновником этого является сама писательница. Однако эти слова не предназначены для обвинения, скорее для принятия и освещения того факта, что спекуляция и постоянное реконструирование собственного прошлого было частью внутренней борьбы Сэкстон. И если попытка восстановить

биографический факт из поэтического текста всегда так или иначе обречена считаться с тем, что поэзия всегда имеет “алиби” как литературный, фиктивный текст, то в случае Сэкстон это правило выходит за литературные границы. Примером тому может быть ее длительное лечение у ее психотерапевта доктора Орне: одной из главных проблем проведения встреч являлись попытки понять и выработать методику работы с “ложными воспоминаниями” (ложность которых Сэкстон частично признавала, но не могла от них отказаться) или ее проблемами с обнаружением “других личностей” внутри себя²⁹, которые давали абсолютно другие показания о своем прошлом. Так, я считаю необходимым указать, какие именно источники я собираюсь использовать в этой биографической части. Главным моим источником является единственная биография Энн Сэкстон, написанная профессором литературы Стэнфордского университета Дианой Миддлбрук в 1991 году. Биография Миддлбрук - работа, основанная на множестве архивных и личных материалов, в том числе с доступом к кассетам с записями встреч Сэкстон с доктором Орне, и в целом представляет собою очень подробное, отлично контекстуализированное исследование. На него я и буду чаще всего опираться в ходе последующей части.

1.4 Биография.

Энн Сэкстон родилась 9 ноября 1928 года в Ньютоне, штат Массачусетс, и провела своё детство в Вестоне. Это было детство во вполне обеспеченной семье в пригороде Бостона. Детство станет важной темой для нее самой во взрослой жизни, своеобразным пространством воспоминаний о других, работая с которыми Сэкстон будет разрабатывать своё особенное видение прошлого и того, как связи с другими изменили её или наоборот, лишили такой возможности: “Когда далее в жизни она задавалась духовными

²⁹ Примером может служить “Элизабет” - ее другое “я”. Доктор Орне был убежден, что это не было расстройством раздвоения личности, хотя во время их сеансов Сэкстон уходила в транс и начинала говорить от другого имени, рассказывать ничем не подтверждающиеся и спорные истории из прошлого (Middlebrook D. W., “Anne Sextone: A Biography”, P. 60-61).

вопросами, она изучала их в контексте отношений, а не институций”³⁰. Практика обращения к прошлому, не только к событиям детства, особенно развитая в дальнейшем в ходе ее психотерапии, станет устойчивым методом создания нарративов и их поэтического переосмысления.

Из воспоминаний легко сложить портрет Энн Сэкстон как девочку “хронически склонную к беспорядку, вертлявую и громкую”, которая также любила устраивать актерские представления. Будучи младшим ребенком в семье, Энн была требовательна до уделяемого ей внимания, и если со стороны родителей получить его было довольно сложно, то со стороны незамужней тети Анны Лэдд Дингли (все называли ее Нана), его было достаточно. Именно Нана станет для Энн важнейшей отправной точкой многих эмоциональных потрясений: именно с ее фигурой связана одна из попыток самоубийства Сэкстон, исследование именно этих отношений будет занимать значительное время ее терапии, и, разумеется, Нана станет героиней многих будущих поэтических текстов. Особенно важно остановиться на отношениях Сэкстон с Наной, так как это было первое упражнение в выстраивании отношений как поиска некоторой версии “себя” (Middlebrook 1991).

Позднее Энн поступила в Роджерс Холл (Rogers Hall) в Массачусетсе и закончила Гарлэнд Колледж (Garland Junior College). Особого интереса к учебе Энн не испытывала: оценки были далеки от отличных, и в целом она выбрала такой курс обучения, который не готовил к поступлению в колледж. Во время ее учёбы она занималась написанием стихотворений и даже была опубликована в литературном школьном журнале. Однако эти попытки были встречены со стороны ее семьи с холодом, особенно ее матерью Мэри Грэй, которая отнесла напечатанные стихи к знакомому профессору, чтобы узнать, не является ли это плагиатом. Это глубоко задело Сэкстон: она не предпринимала новых попыток писать вплоть до самого “второго рождения”,

³⁰ Middlebrook D. W., “Anne Sextone: A Biography”, P. 8. [перевод Н.В.]

как она это называла, в 1956 году - времени, когда “родилась” Энн Сэкстон поэт.

Вскоре после окончания образования, в 1948 году, она вступает в помолвку с Альфредом Мюллером Сэкстоном Вторым, “Кайо”. Им обоим было двадцать семь лет, когда их начавшаяся неопределенно семейная жизнь приняла устоявшийся вид: собственный дом в пригороде Бостона и двое детей, Линда (1953) и Джойс (1955). На фоне этого благополучия Сэкстон начинает погружаться в депрессивное состояние.

Состояние усталости и подавленности сменялись дезориентацией и паническими атаками. Сэкстон позже писала о том, что чувствовала “болезненный страх” каждый раз, когда оставалась наедине с детьми в периоды длительных и частых командировок Кайо. Возвращаясь, он находил свою жену “хнычущей, боязливой, вялой”. В годовщину смерти Наны Сэкстон совершила свою первую попытку самоубийства. За этим последовала первая госпитализация в госпиталь “Westwood Lodge”. Для семьи Сэкстон эти события стали неоспоримыми фактами “серьезности” происходящего - родственники временно забирают к себе Линду и Джойс. Невозможность жить и быть рядом с детьми растянется на годы; проблема вынужденного расставания с семьей станет большой темой для будущего творчества Сэкстон, и центральной для ее первого сборника *To Bedlam And Part Way Back*.

Важнейшей фигурой в процессе лечения и жизни в целом для Сэкстон стал психиатр Доктор Мартин Орне, их работа продолжалась многие годы и имела для Сэкстон решающие последствия. Одно из них (неразрывно связано с работой по поддержке стабильного эмоционального состояния) стало начало поэтической карьеры Энн Сэкстон. Одной из своих первостепенных задач Орне видел в нахождении какой-либо деятельности, какого-то “таланта”, чтобы справиться с обнаруженным “полным отсутствием самооценки” у Сэкстон. Формула Орне была простой - занятие, в котором пациент видит практику своего таланта, является своеобразным упражнением

по “укреплению чувства себя”. Поскольку сама Энн была убеждена, что абсолютно никакими талантами не располагает, Орне предложил ей писать о своем опыте, чтобы помочь другим людям, которые испытывают то же самое. Это предложение произвело сильное впечатление на Сэкстон: “Сэкстон впоследствии вспоминала этот разговор в качестве первого поощрения, которое она когда-либо получала, подтолкнувшее ее думать о себе как о способном человеке”³¹. Таким образом, творческая практика для Сэкстон развивалась сама по себе как попытка конструирования себя, осмысления своей идентичности и освоение новой - писательской, которая становится своеобразным условием и способом такого исследования.

Зная о том, что неполное образование Сэкстон давило на ее чувство непригодности, Орне советовал ей хотя бы в малых формах заниматься самообразованием. Так, однажды она смотрела лекцию гарвардского профессора про сонеты по телевизору - “Я подумала - ладно, я могу сделать это. Спустилась вниз и написала один”. На одном сонете этот вечер не закончился, и Сэкстон продолжила писать другие. После она отнесла свои работы Орне, который нашел их интересными и обещающими, что стало для Сэкстон толчком к продолжению практики : “Я продолжала: писала и писала и отдавала ему всё - почти сразу; Я продолжала писать, потому что он одобрял это”³². Место творчества в ее жизни сразу заняло центральные позиции: “I had found something to *do* with my life”³³. Практика написания поэзии, таким образом, развивается как часть терапии, как метод обретения способности воспринимать себя критически.

Планы доктора Орне по поступлению Сэкстон в колледж не увенчались успехами, во многом из-за страха образования самой Сэкстон (в этот период ей было тяжело проводить время с незнакомыми людьми и вообще часто выходить из дома) и сопротивления семьи, конкретно матери,

³¹ Middlebrook D. W., “Anne Sextone: A Biography”, P. 42 [перевод Н.В.]

³² Op. cit. P. 42 [перевод Н.В.]

³³ Anne Sextone Interview with Barbara Kelves, NES, P.85 (cited from Middlebrook D. W., P.43) [перевод Н.В.]

которая считала, что Сэкстон просто не сможет этого сделать. Однако в 1957 году Сэкстон решилась на посещение поэтического мастер-класса Джона Холмса, который базировался в центре образования для взрослых при Гарварде. Ужасно волнуемая и пришедшая в центр на высоких каблуках и полным макияжем, она многим показалась странной, не вписывающейся в атмосферу, но для нее самой это было немедленным осознанием того, что “это мои люди” (“these are my people”). Именно в этой литературной мастерской Сэкстон познакомилась с поэтессой Максим Кумин, которая станет ее самым близким человеком и коллегой по творчеству до самого конца жизни. Их станут воспринимать как настоящий дуэт - они всегда делились своими произведениями друг с другом, проводили часы, читая друг другу новые тексты по телефону, вместе посещали поэтические чтения.

Другой важной поэтической фигурой для Сэкстон станет Вильям Снодграсс, чье стихотворение “Heart’s Needle” она обнаружит в антологии “New Poets of England and America” с предисловием Роберта Фроста. Эта антология, постоянно читаемая всеми членами мастер-класса Холмса, была крайне репрезентативной касательно пласта “новой” академической и консервативной поэзии, на фоне которой работа Снодграсса, посвященная расставанию со своей дочерью после развода, сильно выделялась и глухоко впечатлила Сэкстон. Роберт Лоуэлл, чьим учеником был Снодграсс, писал о нем: “ Опыт [Снодграсса] не был бы столь интересен и действенен, если бы не причуды, музыка, баланс, все - пересмотренное и отредактированное, размещенное в нужном месте и обдуманное. Все это проливает свет на агонизирующий субъект, рожденный в мастерстве”³⁴. Пример подхода, объединяющего детальную разработку формы и прямую эмоциональную интенцию, станет важным “маяком” для всего дальнейшего творчества Сэкстон. Вскоре она вступит со Снодграссом в переписку, которая продолжится долгими творческими отношениями.

³⁴ “Other poems”: Robert Lowell, interview with Frederick Seidel, Paris Review 25 (Winter-Spring 1961), P. 56-95. (cited from Middlebrook D. W. P.158) [перевод Н.В.]

Напротив, ее отношения с двумя ее самыми крупными литературными “менторами”, чьи поэтические мастер-классы она посещала в самом начале и расцвете своей карьеры - Джоном Холмсом и Робертом Лоуэллом, были не столь однозначно одобрительные. Джон Холмс изначально не принимал личный подход в поэзии Сэкстон и будет стараться влиять на нее, в том числе через Максим Кумин, в сторону отказа от, как он это видел, скучного и эгоцентрического письма (“Она заставляла его скрипеть зубами; ему не нравилось практически всё в ее поведении”³⁵). Роберт Лоуэлл, намного более заинтересованный в поэтическом проекте Сэкстон, так как он сам находился в процессе исследования “простого способа выразить правду и сложные эмоции”³⁶, все-таки остался для Сэкстон фигурой, чье менторство она не могла принять. Она писала о том, что Лоуэлл скорее учил ее о том, как разбираться в чужой поэзии и как учиться у текстов технике, и вообще скорее о том, как не надо писать, о “препятствиях и границах”. Среди других важных для нее фигур, с которыми она познакомится в ходе мастер-классов и все более прочного вхождения в поэтический мир станут Сильвия Плат, Энтони Хект, Адриенна Рич, Джеймс Райт.

Что касается круга чтения Сэкстон, то он был не вполне обычным. Ввиду вовлеченности Сэкстон в практику письма через ее терапию, она сильно увлекалась популярной и профессиональной психотерапевтической литературой. Это дало ей базисные представления о таких концепциях как: Эдипов комплекс, теория суперэго, теории Юнга, книги и статьи о женской сексуальности. Это оказало на ее самые первые пробы поэзии серьезный эффект, отдельные тексты являются своеобразными “пересказами” или версиями фрейдовских концепций (например “Real Love in Imaginary Wagon” о “переносе” в психоанализе). Позже, в период обучения у Холмса и Лоуэлла, Сэкстон начала значительно расширять свой читательских кругозор, в основном читая огромное количество современной публиковавшейся поэзии

³⁵ Middlebrook D. W., “Anne Sextone: A Biography”, P. 96 [перевод Н.В.]

³⁶ Robert Lowell to Anne Sextone, 1958 (cited from Middlebrook D. W.) [перевод Н.В.]

и антологий, которые читались в классе. После выхода своей первой книги Сэкстон, восполняя свой пробел образования, поступила на курсы в Институте Литературы Брандейса (Brandeis's Institute of Literature). Наверстывая упущенное, Сэкстон читала Манна, Брехта, Пиранделло, Андре Жида, Рильке (чьи “Письма к Молодому Поэту” станут для нее настоящим творческим талисманом), Сартра, Камю. Ее курс по американской литературе включал в себя знакомство с Генри Джеймсом, Элиотом, Уоллесом Стивенсом, Уильямом Фолкнером. В то же лето прочитала “Преступление и Наказание” Достоевского, которое оказало на нее серьезный подбадривающий эффект: “Как красиво, болезненно и жутко это было. Боже, если это то, о чем все “великие книги” - может быть, я могу просто писать так, как я пишу и перестать волноваться, что это слишком “болезненно и жутко”³⁷. Так, ее читательский опыт был во многом сосредоточен вокруг классики американской литературы и современной ей формальной поэзии. Этим подкрепляется теория о том, что Сэкстон сознательно относится к своему месту в поле современной ей поэзии и выстраивает свой поэтический проект, опираясь и полемизируя с доминирующей школой своего времени. Ее отдельный интерес к литературе сферы психоанализа и ее прямые попытки внедрить свои знания в этой области в написание и интерпретацию собственной поэзии легитимирует подход к ее творчеству с помощью психоаналитической критики.

Опыт, связанный с прохождением лечения депрессии, стал центральным для ее первого поэтического сборника *To Bedlam and Part Way Back* (1960). После вышли *All my Pretty Ones* (1962), *Live or Die* (1966), за который Сэкстон получила Пулитцеровскую премию, *Love Poems* (1969). В 1969 году Сэкстон воплотила свою мечту о постановке пьесы, которую она разрабатывала на протяжении многих лет - ее пьеса *Mercy Street* была поставлена на Бродвее. Книга *Transformations* (1972) представляла собой

³⁷ Anne Sextone to Dr Orne , 1 June 1960, doctor`s files (cited from Middlebrook D. W. - P. 127) [перевод Н.В.]

коллекцию переписанных в личном и феминистском ключе 17-ти сказок Братьев Гримм. Последней прижизненной книгой была *The Death Notebooks* (1974), после которой уже после смерти автора были изданы *The Awful Rowing Toward God* (1975), *45 Mercy Street* (1976), and *Words for Dr. Y: Uncollected Poems with Three Stories* (1978).

Работы Энн Сэкстон были широко популярны во время её жизни, она также получила большое количество наград, включая the Radcliffe Institute Fellowship - стипендию для женщин, ушедших из профессии из-за необходимости воспитания детей и ведения домашнего хозяйства, где она встретит большое количество будущих близких для себя писательниц и художниц и получит большую долю своего образования. Среди наград были и the American Academy of Arts and Letters traveling fellowship, которая позволит Сэкстон совершить поездку в Европу в 1963 году, а также the Shelley Memorial Prize и the Levinson Prize.

2. Аналитическая часть. Концепции поиска идентичности в сборнике “To Bedlam and Part Way Back”

Идентичность, как видение собственной принадлежности к различным социокультурным группам (и мы увидим, что в случае Сэкстон, главными составляющими идентичности становится гендер и психическое заболевание) особенно эффективно раскрывается на автобиографическом материале. Автобиографическое содержание, центральное для исповедального проекта, само по себе может восприниматься как тактика конструирования “я”, поиска субъекта (Фуко: “Исповедь - это ритуал дискурса, в котором говорящий субъект также является предметом сказанного утверждения”³⁸). Действительно, 60-е и 70-е годы XX-ого века женское автобиографическое письмо переживало свой расцвет, предоставляя собой пространство поиска новых форм субъективности³⁹. Это пространство было развеяно как неправдоподобный фантазм позже, в основном психоаналитическим и постструктуралистским учениями, “которые настаивали на том, что субъект не предшествует процессу его возникновения в языке, и что все идентичности, включая гендерные, никогда в полном смысле никогда не воплощены, но вместо это представляют собой историю повторяемых неудач обретения полноты или завершения”⁴⁰. Сэкстон, чье творчество воспринималось современниками во многом экстремальным в своей фемининности, вполне осознавала свое желание писать о женском опыте - это было частью ее постоянных, настойчивых поисков своего, особенного поэтического голоса.

³⁸ Фуко М., Табачникова С., Франция Министерство иностранных дел. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. – 1996.– с.60.

³⁹ Разумеется, в годы выхода первых книг Сэкстон никакой “второй волны” феминизма, серьезно затронувшей культурное пространство американских 60-70-ых, еще не было. Первое сознательное соприкосновение Сэкстон с идеями феминистской критики произойдет позже, когда она получит грант на обучение на специальной программе для женщин в Рэдклифском Институте.

⁴⁰ Rooney E. (ed.). The Cambridge companion to feminist literary theory. – Cambridge University Press, 2006. - P.110. [перевод Н.В.]

Разумеется, поиск идентичности в процессе исповедального, автобиографического письма, обогащается множеством дополнительных оговорок. Главная из них - вопрос о своеобразном “преломлении” себя через текст: едва ли возможно говорить о поиске действительной идентичности, если письмо неизбежно заставляет эту идентичность трансформироваться, подчиняться собственным законам. В случае Сэкстон это особенно подчеркивается тем фактом, что процесс письма часто был связан с уходом в состояние транса, или состояние, как она сама это понимала, выхода “из себя”: “Поскольку акт письма заставлял Сэкстон переставать быть собой, то есть обретать то, что сама она ощущала как новую идентичность, законченное стихотворение содержало смыслы, которые сама она не намеревалась вложить”.⁴¹ Это подталкивает нас на мысль о том, что если автор и не предшествует письму, то наверняка не может избежать его последствий - трансформации, внутреннего открытия (пусть даже произведенного языковой игрой). Тезис о том, что автор полностью способен к контролю над текстом, и следовательно вполне может строить текст по правилу развития собственных интенций, может быть встречен вопросом о контроле автора над языком как таковым⁴². Тема языка, невозможности полного обладания им при письме находит в истории Сэкстон особенный отклик - это ее увлечение языковыми играми, состояние транса, активизирующее письмо, и в конце концов признание: “Все, что я есть, - это трюк слов, которые пишут себя сами” (Конечно, я ЗНАЮ, что слова - это всего лишь счетная игра, я знаю это, пока слова не начинают располагаться сами по себе и писать что-то лучше, чем все, что я когда-либо знала)⁴³. Само понятие языка для Сэкстон было много шире, чем словесное пространство - это способ мыслить себя, возможность коммуникации и

⁴¹ Middlebrook D. W., “Anne Sextone: A Biography”, P. 61 [перевод Н.В.]

⁴² Здесь я ссылаюсь на концепт Ролана Барта, который аргументируя независимость авторской фигуры от текста, выносит тезис о том, что “говорит не автор, а язык как таковой” (Барт Р. Смерть автора//Избранные работы: Семиотика //Поэтика. М. – 1994. – С. 384-391.)

⁴³ Op.cit, P. 82. [перевод Н.В.]

степень изоляции: говоря о невозможности ее воссоединения с детьми она пишет, что она “думает другим *языком* чем тот, на котором ей необходимо общаться”⁴⁴.

Первая книга Сэкстон *To Bedlam and Part Way Back* получила довольно широкое признание для первого поэтического сборника⁴⁵. Отзыв в *New York Times* говорил о теме книги как “естественно захватывающей: психическое расстройство, изображенное с безжалостным взглядом и прозорливой остротой”⁴⁶. На обложке книги был помещен краткий отзыв литературного наставника Сэкстон Роберта Лоуэлла, что поставило сборник Сэкстон в позицию неминуемого диалога с только что вышедшем и нашумевшем сборнике Лоуэлла “Life Studies”. Разумеется, критические мнения были неоднородны. С одной стороны, ее уличали в “эгоцентризме” и простоте, как это делала, например, Элизабет Бишоп, с другой - видели как прямую противоположность зацикленности на себе: “Энн Сэкстон была первым большим поэтом, чей голос казался не заинтересованным в себе”⁴⁷. Действительно, спектр тем поэтических текстов ее первой книги во многом касался ее личного прошлого - опыта пребывания в психиатрической больнице, отношений внутри ее семьи и с ее психотерапевтом. В то же время, в книге можно найти большое количество стихотворений, построенных вокруг воображаемого сюжета, вроде обряда погребения в Аравии (“The moss of his skin”), случая в студенческой таверне (“Portrait Of An Old Woman On The College Tavern Wall”) или даже колонизации новой планеты (“Venus and the Ark”).

⁴⁴ Middlebrook D. W., “Anne Sextone: A Biography”, P. 73. [перевод Н.В.]

⁴⁵ Op.cit.P. 125. [перевод Н.В.]

⁴⁶ Thomas Lask, “Books of the Times”, New York Times, 18 July 1960, p.25 (cited from Middlebrook D. W. - P. 125). [перевод Н.В.]

⁴⁷ Allen Grossman interview with D.W. Middlebrook, 1982 (cited from Middlebrook D. W. - P. 126). [перевод Н.В.]

2.1 Поиск идентичности автора: Some Foreign Letters

Вопрос, о поиске идентичности, сам по себе может быть понят двояко: с одной стороны, это поиск идентичности, производимый самим автором в процессе письма и создания нарративов, с другой стороны, это попытка читателя считать эту идентичность автора с поэтического текста. Возможно ли говорить о поиске действительного авторского “я” в тексте, претендующем на максимальную личную перспективу? Можем ли вообще различить текст и “идентичность”, которая предположительно стоит за ним?

Поиск читателем автора в тексте - вопрос, казалось бы, не столь интригующий, но в контексте поэтического проекта исповедальных поэтов обретающий особую значимость (во-первых, потому что “письмо о себе” было частью исповедального поэтического проекта, и во-вторых, поиск автора был доминирующим дискурсом в современной исповедальной поэзии и критике). Когда Лоуэлл, Сэкстон, Берриман, Снодграсс вошли в литературное пространство, легитимируя дискурс исповедальности, и критика, и писательский мир оказались одержимы одной и той же идеей “прозрачности” исповедальной поэзии. “Прозрачный” поэтический текст обретал такой градус откровенности, что главной претензией критиков и читателей было то, что они неминуемо чувствовали себя вуайеристами. В своем отзыве на *To Bedlam and Part Way Back* Джеймс Дикей (James Dickey) писал: “Стихотворения Энн Сэкстон так очевидно рождаются из глубоких, болезненных моментов жизни автора, что литературные мнения здесь едва ли нужны; каждый читатель испытывает соблазн бросить их украдкой в ближайшую пепельницу, вместо того, чтобы быть пойманным с ними в присутствии такого количества обнаженных страданий.”⁴⁸ По мнению Джо Гилл, этот отзыв Дикей выражает те искаженные пути прочтения исповедальной поэзии, которые существуют и доминируют до сих пор: “чувство стыда, страх стать вуайеристом, тревога по поводу табу,

⁴⁸ Dickey J. *Five First Books*. – 1961. P. 97. (cited from Middlebrook D. W. - P. 133). .
[перевод Н.В.]

нервозность о возможности быть зараженным от объекта взгляда, и нерешительность о том как, в конечном счете, читать”⁴⁹. Это чувство тревоги и неприятия (возможно также магнетизирующие исповедальный текст) очевидно продиктованы общим восприятием этого текста как репрезентации реальных событий. Среди образов себя, которые Сэкстон создает в поэтических текстах как в первой, так и в последующих книгах, выделяется образ “отравительницы”: человека, который отравляет ядом своих близких (например, свою мать и дочь в “The Double Image”). Однако похожие отношения выстраиваются у Сэкстон и с современным ей читателем: многие негативные отзывы содержали претензии на то, что тексты Сэкстон делают их “по-настоящему больными”.

Так, возможность прочесть *автора* в тексте казалась не только доступной, но и неизбежной: “В конечном счете мы как бы должны не читать и оценивать поэтический текст, но смотреть сквозь в поисках настоящего субъекта”⁵⁰. Важным аспектом такого видения исповедальной поэзии в период ее активного развития, было общее понимание исповедального текста как некоторого всплеска эмоций, почти неконтролируемого автором. Центральным понятием в дискурсе исповедальной поэзии становится понятие *импульса*, текст мыслится как следствие потребности автора освободиться от некоторого эмоционального сгустка. В критических обзорах превалируют метафоры приливов, вулканов, землетрясений, что только подтверждает видение исповедальной поэзии как чего-то натурального, непреднамеренного, спонтанного (“Метафоры приливных волн, вулканов, землетрясений (Розенталь описывает исповедального поэта как “уникальный сейсмографический инструмент) только подтверждали очевидно органическую, не намеренную природу исповедального текста). Самым неудачным последствием этого становится понимание исповедального поэта

⁴⁹ Gill J. “Anne Sexton and confessional poetics”, P. 430.[перевод Н.В.]

⁵⁰ Op.cit.P. 436.[перевод Н.В.]

как пассивной жертвы некоторой непредсказуемой силы.⁵¹ Сама Сэкстон эту тенденцию не принимала: “ “Не “импульс”. Я ненавижу использовать это слово, должно быть какое-то более подходящее. Может быть “приступ вдохновения”? Импульс ставит письмо на уровень нервоза”⁵².

Этот отказ легко объяснить: поэт как пассивная жертва, будь он даже самым чутким медиатором, представляет собой противоположность поэту, который работает с текстом в первую очередь как мастер. Так или иначе, к вопросу о возможности взаимодействия с текстом как с некоторым пространством отпечатка авторской личности, я предлагаю подойти не с помощью сопоставления текстового и реального контекстов. Действительно, если мы решим заняться этой работой, то есть поиском первоначального события, предшествующего тексту, перед нами откроется вполне плодородное поле действий: большинство пред-текстовых событий действительно можно восстановить, обратившись к биографическим материалам. Легко предсказать, что самым интересным в этой работе окажутся точки расхождения и процессы трансформации реального события, которые при близком рассмотрении и являются техниками превращения текст в процесс конструирования, а не рефлексии. В рамках данной работы особо интересен вопрос взаимоотношений идентичности и поэтического текста как органической части исповедального проекта, поэтому мое исследование будет основываться на техниках поиска идентичности в самих поэтических текстах.

Особенно интересный материал для подобного исследования - стихотворение “Some Foreign Letters”, из первой части *To Bedlam and Part Way Back*. Письма, выведенные в заглавие, - это письма Наны, тёти Сэкстон, со времен путешествия Наны в Европу. Эти письма долгое время хранились в семье, и в конечном счете были переданы Сэкстон. Главной интенцией текста становится попытка реинкарнации не-своего опыта через чужой текст,

⁵¹ Gill J. “Anne Sexton and confessional poetics”, P. 429 [перевод Н.В.]

⁵² Anne Sexton, *The Art of Poetry* No. 15, *The Paris Review* (1971) [перевод Н.В.]

и вместе с тем - выстраивания более глубокого, личного понимания человека-автора писем, рефлексии над отношением и пониманием этого другого.

Пытаясь ответить на вопрос “возможен ли поиск автора в исповедальном тексте?” и обращаясь к этому стихотворению, мы сталкиваемся с некоторым несовпадением. В нашем случае вопрос поиска идентичности обращен к поэтическому тексту, а в случае Сэкстон - это текст не литературный, то есть письмо. Однако формат письма подразумевает все те главные аспекты, которые мы выделяем и в исповедальном тексте, а именно обращение к событиям собственного прошлого с позиции личного восприятия, а также письмо всегда имеет адресата. Это дает нам повод говорить о схожей парадигме взаимодействия с личным текстом.

Текст создает пространство из сразу трех временных слоев: это “сейчас”, в котором Сэкстон разбирает письма, это “тогда”, детство Сэкстон, когда Нана жила с её семьей и была ее ближайшим человеком, и то время, которое описано в самих письмах, события европейского путешествия. Сэкстон работает с этими тремя временными измерениями как с мозаикой, ее центральным приемом становится столкновение, размещение рядом полярных фрагментов (реальных воспоминаний из детства - событий текста писем), которое создает оптику всматривания в текст сквозь собственное воспоминание. Это столкновение, монтажная разборка и склейка, диктует внутреннюю интенцию текста: чтения как настойчивого и аффективного поиска настоящего автора писем через выстраивание связей известного прошлого с еще неизвестным.

В первой части “Some Foreign Letters” Сэкстон пишет о том, как приступает к чтению писем, предваряя это строкой: “Я знала тебя вечность и ты всегда была старой” (“I knew you forever and you were always old”). Это утверждение, с которым весь последующий текст будет вступать в конфликт, постепенно расщепляя это уверенное “всегда”. Мы узнаем первые факты о путешествии: автор писем была в Лондоне зимой 1890-го года, на ней было

новое платье и меха, она записывала что-то в книгу. Далее - Берлин, среда, базар в доме Бисмарка. Факты и детали здесь становятся материалом для медитативного перечитывания, восстановления события. Погружаясь в чужой текст, Сэкстон в самом деле “видит” автора писем, но сразу же признается в том, что подобное вчитывание личного текста - процесс, требующего особого внимания и готовности к решению некоторой “загадки”:

... Я пытаюсь

Дотянуться до страницы и вдохнуть ее назад...

но жизнь - это трюк, жизнь - это котенок в мешке.

... *I try*

to reach into your page and breathe it back ...

but life is a trick, life is a kitten in a sack.

Жизнь, которую Сэкстон пытается восстановить, сама по себе что-то скрытое, при том это не обман: скорее, как она сама говорит, трюк, или “кот в мешке”, что-то, имеющее тайный механизм (как этот трюк устроен). Начало следующей части: “Это мешок времени, что опустошает твоя смерть” (“This is the sack of time your death vacates”), продолжает эту метафору: мешком, в котором спрятана жизнь, становится время, то есть временная дистанция между читателем и тем, чью жизнь он пытается угадать, запечатленная в тексте. При этом “жизнь”, которая скрыта этим временем, здесь сменяется смертью, которая опустошает содержимое, оставляя только саму “оболочку”, дистанцию, текст: “Как далека ты на своих никелированных роликах в скейтерском парке в Берлине, скользя позади меня”. Здесь же, во второй части, мы наблюдаем тот самый монтаж собственных и чужих воспоминаний:

...У Графа была жена.

Ты была старой тетушкой, которая жила с нами.

...The Count had a wife.

You were the old maid aunt who lived with us.

Два утверждения, принадлежащие разным временным пластам, сталкиваясь, утрачивают собственную фактологичность: “Сегодня твои письма упрощают историю до догадки” (“Tonight your letters reduce history to a guess”). Чуть ниже воспоминание из писем о звуке мышиноного шороха (Нане он нравился), опять же сталкивается с фактом из прошлого самой Сэкстон: “Когда ты была моей, ты носила слуховой аппарат” (“When you were mine you wore an earphone”). Образ музыки и способности слышать проходят через весь поэтический текст. В письмах Наны это всегда связано с наслаждением, полнотой момента: “скользя позади меня со своим Графом, пока военный оркестр играет вальс Штрауса” (“gliding past me with your Count, while a military band plays Strauss waltz”), “как тебе нравилась музыка крыс, постукивающих по каменным полам” (“how you loved the sound of the music of the rats tapping on the stone floors”). Образ музыки как носителя, запечатления прошлого встречается у Сэкстон и в других текстах, самый очевидный пример можно обнаружить в “Music Swims Back to Me”, где именно через звук к ней возвращаются воспоминания о времени в психиатрической больнице: “Музыка переливается в чувство и странным образом видит больше чем я” (“Music pours over the sense and in a funny way music sees more than I”). Однако в воспоминаниях Сэкстон Нана теряет слух: на одном из оперных концертов она перестает слышать, и это станет началом всего последующего разрушения ее здоровья (в том числе психического). В этом смысле потеря слуха становится тесно связанной с потерей способности восстановить прошлое, вернуться назад. Стихотворение завершается воспоминанием того, как Нана выходит из комнаты на улицу “промычать виноватую любовь, пока слух умирает” (“to mumble your guilty love while your ears die”). Этот процесс потери и забвения “себя” Наны уравновешивается процессом обретения ее через текст писем.

В последней части Сэкстон пишет о том, что учится любить Нану “дважды”, с одной стороны, потому что узнает ее “другую”, а с другой - потому что настоящая Нана и та, которую она находит в текстах писем - не одна и та же. В каком-то смысле, *Some Foreign Letters* манифестирует принимаемую Сэкстон позицию об иллюзорности соблазнительной близости автора в исповедальном, личном тексте.

2.2 Диссоциация авторского “я”: *I have been her kind*

Если авторская идентичность становится столь легко ускользаемой в тексте, это предполагает, что Сэкстон, создавая свое “я”, сознательно ставила его в конфликтное и диалогическое отношение с реальным авторским субъектом. Практика такого внутреннего разделения и различения особенно прослеживается в стихотворении “*I have been her kind*”. Оно было для Сэкстон тем, что можно назвать “визитной карточкой”: с этого текста она всегда начинала свои поэтические чтения, иногда прибавляя, что если кому-то это стихотворение не понравилось - они могут уйти, так как это текст о том, какая она женщина, и какая поэтесса (Middlebrook 1991). Такое резкое заявление кажется вполне уместным, принимая в счет провокативный и вызывающий тон стихотворения, начинающегося со строк:

Я выходила прочь, одержимая ведьма,
сквозь черный воздух, смелее в ночи;
помышляя о зле
*I have gone out, a possessed witch,
haunting the black air, braver at night;
dreaming evil*

Чем именно обуславливается одержимость из первой строки? С одной стороны, это одержимость как следствие безумия: будучи “вне себя” (“out of mind”), ведьма пролетает над домами и их огнями по одному. С другой, этот

процесс одержимости отсылает к процессу самого письма, когда поэт вступает в зависимые отношения с языком. Сам образ ведьмы и авторское “я” из последней строки каждой части: “I have been her kind” как бы делят между собой одну и ту же фигуру. Это подчеркивается фактом того, что ведьма “смелее в ночи”, как если бы в дневное время (бытовой, реальной жизни) и ночное (поэтического творчества) существовала хоть и одна и та же фигура, но требующая диссоциации, четкого разделения. Действительно, три образа (в трех частях) можно понимать по-разному: с одной стороны, это саморепрезентация Сэкстон как поэта, с другой - игра с предрассудками и ожиданиями публики, которая по-своему воспринимает это “безумие”.

Вторая станза продолжает тематику нахождения “вне” (“вне себя”): теперь уже территориально. Лирическая героиня живет “в теплых пещерах в лесу”, где полностью погружена в быт, разделяемый с “червями и эльфами”, за которыми она ухаживает. Сэкстон принимает это место аутсайдера с особенной заботой и величием: территория “беспорядка” - это ее территория. Беспорядок здесь связан с тем хаосом, усиленным перечислением вещей (“котелками, резьбой, полками, шкафами, шелками”), который как бы не вписывается в общество, от которого эта пещера удалена. Легко представить, что пещера в лесу - это убежище, вдали от доминантной поэтической традиции, а те мифические существа, за которыми по-матерински ухаживает Сэкстон - это аудитория, внимающая к ее нетипичной, женской, открыто говорящей о ментальных заболеваниях поэзии⁵³. Топос пещеры, усиленный образом «резьбы», отсылает к чему-то первородному и примитивному, и одновременно мифическому, так как это обитель нечеловеческих существ. Примитивизм был одним из терминов, которые Сэкстон принимала о своей поэзии,

⁵³ Такая интерпретация может быть подкреплена тем, что Сэкстон действительно видела одной из главных целей своего творчества (особенно в начале) - писать для людей с похожими проблемами (главным образом психическими), для того, чтобы они находили в текстах себя и чувствовали себя менее одинокими. Сэкстон часто получала письма от своих читателей с просьбой о совете, и хоть и была этому удивлена и придерживалась точки зрения, что “поэт лжет, что он мудрец, всегда отвечала. Еще до выпуска первого сборника она просила специально положить ее в психиатрическую больницу, чтобы она написала книгу о своем опыте, которая поможет другим людям.

ссылаясь на то, что интеллектуальная прослойка критиков обозначает так ее творчество, однако она не считала это оскорблением (Gill , 2007, P. 437-438). Эмоционально-насыщенный текст “I have been her kind” усиливает собственную интенсивность тем, что образ “как я вижу себя” наслаивается на “как меня видят другие”, делая различие между ними почти невозможным. С одной стороны, Сэкстон создает образ себя как поэта - бесстрашная, замышляющая зло ведьма, с другой - этот образ продиктован первичным неприятием ее фигуры в литературном мире (вспомним отзывы о том, что ее тексты заставляют читателя “заболеть”). Кажется, что главная интенция текста, вызывающего и энергичного, это не столько храбрость, сколько адаптирование, освоение внешнего образа ее самой как поэта с рвением и элегантностью.

Такое принятие не дается безболезненно: в последней части Сэкстон создает образ езды в телеге мимо деревней, который заканчивается телесным испытанием и повреждением:

Я каталась в твоей тележке, кучер,
 тянула голые руки к уходящим вдаль деревням,
 изучая последние яркие пути,
 пережившая твоё пламя,
 еще съедающее мои бедра,
 и мои ребра треснувшие под движеньем колес.

*I have ridden in your cart, driver,
 waved my nude arms at villages going by,
 learning the last bright routes, survivor
 where your flames still bite my thigh
 and my ribs crack where your wheels wind.*

Вне теплой лесной пещеры, героиня не защищена и как бы “выставлена” на показ, что подчеркивается наготой ее рук. Несмотря на то,

что героиня говорит о себе, как о “пережившей” (survivor), две последующие строки посвящены образам насилия и жестокости. Открытость героини (которое также может быть трактована как доминирующее и искажающее восприятие исповедальной поэзии как обнажения внутренней жизни, импульсивного письма о переживаниях) встречается с неизбежным наказанием.

Таким образом, Сэкстон раскрывает проблематику фигуры поэта: существование и функционирование в постоянной предвзятости собственной фигуры, неизбежности своеобразного разоблачения и постоянного риска насилия: “Хотя оно взывает к свободе, освобождению и независимости, оно основано на изображениях сдерживания, ограничения и наказания.”⁵⁴ При этом конструирование “я”, происходящее параллельно даже на уровне грамматики (в каждой части первая и последняя строки начинаются с утвердительного “я”, хотя обращаются к двум разным фигурам), происходит через сложный и порой болезненный процесс взаимоотражения “я - Энн Сэкстон” и “я - поэт”, а также собственной и навязанной репрезентации этих образов.

2.3 Техника дезориентации как поиска субъекта: Kind Sir: These Woods

Само по себе обращение к собственному субъекту предполагает сложный процесс всматривания внутрь. В стихотворении “Kind Sir: These Woods”, написанным еще в 1959 году, Сэкстон исследует то, как вообще запускается этот процесс внутреннего взгляда, обнаруживая, что такой запуск неразрывно связан с погружением в хаос, добровольной дезориентацией. Стихотворение Сэкстон предваряет эпитафией из “Уолдена” Торо: “Человеку необходимо только повернуться раз с закрытыми глазами в этом мире, чтобы потеряться... И пока мы не потеряемся... мы не найдем себя”⁵⁵ (“For a man needs only to turn around once with his eyes shut in

⁵⁴ Gill J. “Anne Sexton and confessional poetics”, P. 438.[перевод Н.В.]

⁵⁵ Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу. – Litres, 2014.

this world to be lost...Not till we are lost...do we begin to find ourselves”). Так, последующий поэтический текст - одновременно фантазия и исследование этого метода “нахождения себя” через тотальную потерянность. Сэкстон, признавая письмо практикой неизбежного “выхода из себя”, превращает технику “вернуться один раз” в метафору письма, совмещающего в себе игру (где ты неизбежно и добровольно сталкиваешься со страхом) и исследование пространства (включая внутреннее).

Текст разделяется Сэкстон на две части. В первой она рассказывает своему слушателю (Kind Sir) о “старой игре” из детства, где нужно вернуться раз - и “пропасть”. Первые строки, насыщенные фактами и конкретными топосами (восемь и десять лет, Дингли Делл и дедушкин дом, юг Мэйна), подготавливают пространство реального и конкретного, отправление от которого в мир незнакомого и странного, таким образом, особенно артикулировано. Сосны становятся “коричневыми колоннами”, которые невозможно узнать: теряется способность распознавать знакомое. День превращается в ночь, образы летучих мышей и солнца накладываются друг на друга, усиливая образ “странного и белого” леса. Через вводные звуковые образы крика ворона и колоколов текст соприкасается с фантазийной трагедией: смерти няни, которая погибает на перевернувшейся лодке. Это внутреннее стремление детской фантазии к смерти обнаруживает деликатную связь страха и желания его почувствовать, прожить, прикоснуться. Стоит вспомнить, что происходящий ритуал - игра, которую затевают сами дети, и окружающая их иллюзия - усердие воображения: “глаза зажмурь, мысль в голове” (“eyes tight, the thought in your head”). Эта встреча со смертью внутри своей фантазии есть частая для Сэкстон риторика, где желание подступить, “прожить” смерть, достигает своего максимума в процессе письма. Известно, что сама она говорила о письме как о том, что спасает ее от суицидальных интенций, так как является своеобразным способом приблизиться к смерти, не касаясь ее (Middlebrook 1992) .

Вторая часть кажется ускоренным повторением ритуала из первой (закрывать глаза, повернуться, оказаться “в белом лесу”, видеть “странные вещи”), однако в этот раз поворот совершается два раза вместо одного. Это можно интерпретировать как своеобразное двойное отстранение, которое происходит во время письма: потеря собственной идентичности и создание новой. Двойной поворот может также трактоваться как “избыток и изобилие, манифестирующее игнорирование правил и запретов”⁵⁶. В любом случае, Сэкстон вновь создает это пространство “странных” вещей, “несказанных и нереальных”, которое является не только результатом отстранения от внешнего мира, но пристальным, убежденным “взглядом внутрь”. Этот взгляд также сопряжен со страхом, подчеркнутым нетипичностью практики: “этот взгляд внутрь, презираемый обществом” (“this inward look that society scorns”). Однако это тревожное предчувствие завершается итогом постепенного напряженного поиска всего текста: нахождением себя самой, “пойманной между виноградом и шипами” (“caught between the grapes and the thorns”).

“Kind Sir”, таким образом, само по себе является исследованием: процесса техники само-дезориентации как неотделимой части письма. “Потеряться” - это не что иное, как намеренная тактика по разрыву связей с привычными представлениями и знаниями, которое освобождает и разрешает поиск настоящего. Подобная практика, представляющая своеобразный ритуал есть необходимый элемент исповедального акта: Мишель Фуко определяет его конкретно через “ритуал”⁵⁷. Сам процесс ритуала становится главным в тексте: “Стихотворение подчеркивает не ужас того, как ты теряешься или храбрость поиска выхода, но сам процесс, который активизирует этот кризис”⁵⁸. Так, хаос и замешательство становятся необходимым пространством для поиска и конструирования идентичности,

⁵⁶ Gill J. “Anne Sexton and confessional poetics”, P. 434. [перевод Н.В.]

⁵⁷ Фуко М., “Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности”. – 1996. - с. 61-2.

⁵⁸ Gill J. Op.cit..P.434. [перевод Н.В.]

особенно женской, всегда населенной “другими”, не лишенной тревоги, неуверенности: “Можно рассказать свою историю только путем дезориентации, пробираясь через нечто, что не является собой”⁵⁹.

2.4 Роль “Другого” при конструировании поэтической идентичности:

The Double Image

Говоря о технике дезориентации, мы подразумеваем, что использовавшая её Сэкстон необходимо и осознанно сталкивалась с нахождением “другого” в хаосе собственного “я”. При “нарциссизме”, в котором Сэкстон, как и все “исповедальные поэты”, много обвинялись (Gill 2004), в *To bedlam and Part Way Back* она пишет о многих окружавших ее людях: Докторе Орне, Роберте Лоуэлле, ее матери Мэри-Грей и дочери Джойс, отце, Нане и других. Многие из них остаются не названными в текстах, что акцентирует момент исследования уникальных случаев межличностных связей в общем проекте отношения и взаимного конструирования фигур себя и другого.

При введении в поэтический текст фигуры “другого”, Сэкстон не использует третье лицо, не говорит “он” или “она”; намного чаще она вступает в открытый диалог с “ты”. Так это происходит в “You, Doctor Martin”, “The Bells” (Father, do you remember?), “Elizabeth Gone” (“You lay in the nest of your real death”), “Some Foreign Letters” (“I knew you forever”), “Said Poet to the Analyst” (“Your business is watching my words”) и в других текстах. В некоторых, фигура “ты” вводится через повторяющееся прямое обращение, как например в “Music swims Back To Me” (“Wait Mister”, “Mister?”) или в “Kind Sir: These Woods” (с обращения Kind Sir начинаются обе части текста). Все эти стихотворения, так или иначе, составляют тот пласт проблематики творчества Сэкстон, в котором исследуется (и признается невозможность) осмысления и конструирования “я” вне пересечения, столкновения, притяжения с “другим”.

⁵⁹ Rooney E. (ed.). The Cambridge companion to feminist literary theory. – Cambridge University Press, 2006. - P. 126. [перевод Н.В.]

Одним из таких текстов, особенно насыщенных присутствием “другого”, текстов-посвящений, попыток артикуляции себя, не отделенных от исповеди, является стихотворение “The Double Image”, помещенное Сэкстон во вторую часть сборника. На записи публичного выступления в Бостоне в 1960 году Сэкстон представляет этот текст так: “Название этого длинного нарративного стиха - “The Double Image”. Это стихотворение об отношениях матери и ребенка, на которые я смотрю с обеих сторон. Это очень личное стихотворение. Я написала его для своей дочери, но оно тоже во многом о моей матери”⁶⁰. Этот короткое предисловие, помещая текст в популярный дискурс об исповедальной поэзии (нарративность и личный подход), дает нам емкое понимание главных магистралей текста: тема нарратива и адресат, которые в дальнейшем рассмотрении являются отправными точками для раскрытия текста.

В стихотворении, разделенном на семь частей, охватывается период жизни Сэкстон, последовавший после рождения её второй дочери; времени, когда Сэкстон впервые сталкивается с эмоциональной нестабильностью в самой интенсивной ее форме. Параллельно раскрывается история матери, у которой Сэкстон живет в годы почти полной изоляции от детей и конкретно младшей - Джойс, к которой Сэкстон и пишет. Насыщенный событиями текст, освещающий довольно большой период времени, не является полностью повествовательным. Описание отдельного воспоминания, часто статичного, незаметно сменяется тональностью совета, наказа (обращенного к дочери), который в свою очередь может легко смениться текстом, чьей главной внутренней задачей является объяснение и поиск причин. Повествование в тексте, таким образом, скорее пористое, не плотное, дающее заполнить себя мыслью, попыткой объяснить, посмотреть сквозь.

⁶⁰ “Anne Sexton: Essential American Poets”, Poetry Foundation

(<https://www.poetryfoundation.org/podcasts/75517/anne-sexton-essential-american-poets>) (date of usage – 01.04.2018)

Расположение трех главных фигур в тексте: себя, дочери и матери, происходит таким образом: есть “я”, “ты” (дочь), которые иногда складываются в “мы”, и “она”, фигура матери. Интересно, что до шестой части эти образы не пересекаются в повествовании. Большая часть первых частей посвящена дочери, и эта часть текста наполнена деликатной фокусировкой на моментах: “мы смотрим как желтые листья становятся странными” (“we watch the yellow leaves go queer”), “ты держала мою перчатку” “you held my glove”, “ты надула меня” (“you fooled me”) и предметах (перчатка, рисунок зайца). Выстраивая в тексте связь от себя к другому, Сэкстон отказывается от прямого взгляда и утверждений реалий этих отношений: вместо, она погружается в хаотическое и подвижное пространство воспоминаний и вещей, цепляющих и приводящих в движение рефлексии и потребность посоветовать, предупредить, рассказать.

В центре обращения к дочери - столкновение двух противоположных ощущений. С одной стороны, мягкого и настойчивого желания рассказать и дать совет (и это заряжает текст любовной привязанностью), с другой - осознание дистанции от фигуры дочери, созданной ей самой. Это столкновение неминуемо делает чувство вины основной тональностью стихотворения. От матери к дочери образно передается чувство “обреченности”, вроде некоторой проникающей субстанции: “как если бы моя гибель затопила мой живот и наполнила твою колыбель” (“as if doom had flooded my belly and filled your bassinet”). Эта вина в ходе текста только наращивает собственную интенсивность, обуславливая пронзительность признания героини о своей самой страшной вине в последних строках - “Я создала тебя, что найти себя” (“I made you to find me”). Интересную интерпретацию этой фразы предлагает Джо Гилл (Textual Confessions, 2004), которая аргументирует, что “The Double Image” - стихотворение больше о собственном статусе исповедального текста, чем о чем либо другом. Последние строки и центральное признание становятся как бы манифестацией причины существования самого текста: “настоящий интерес

находится в исповеди не о том, что автор создала дочь (биологически), но что она сконструировала ее (текстуально)”⁶¹. Сопроводительное чувство вины может быть вызвано не столько реальным фактом рождения дочери, сколько попыткой создать ее образ в тексте, выстроить такой нарратив их отношений, который позволил бы Сэкстон переосмыслить, переписать ее внутренний конфликт.

При всем видимом желании сближения с фигурой дочери, описания их взаимодействия дают понять о той чуждости, которые обе постепенно преодолевают. Это легко вскрывается в метафорах вроде - “как мы натыкались друг на друга словно марионетки на ниточках” (“how we bumped away from each other like marionettes on strings”) и (“Я двигалась как пантомима над твоей головой” (“I moved like a pantomime above your head”): физическая коммуникация, которая по своей функции ненастоящая, дело игры (чуждой) или привычки: “Мы прикасаемся от привычки” (“We touch from habit”). Сэкстон называет ее “stranger”, “strange at my heavy breast”, “awkward guest”: такое отстранение, вложенное в образ дочери, не столько действительно увеличивает дистанцию, сколько создает потенциал к теме любования издалека, обаятельности чего-то вне обладания и контроля (и это рифмуется с наблюдением опадающих листьев в первой части).

Такая дистанция обнаруживает иную проблематику, а именно тот факт, что поиск Энн “отражения” собственной идентичности в детях сталкивается с запросами самого “отражения”: быть также признанным. Миддлбрук пишет: “Эти дети должны были дать Сэкстон ощущение законченности и полноты как женщине, но вместо этого они предъявили собственные требования на ее эмоции; вместо того, чтобы насытить ее голод по “принятию”, они требовали реакции на их отстраненность”⁶². Этот реальный факт из биографии, не относящийся к тексту напрямую, все же дает нам интересную оптику: поиск себя в другом не предполагает пассивности этого

⁶¹ Gill J. “Anne Sexton and confessional poetics”, P. 436 [перевод Н.В.]

⁶² Middlebrook D. W., “Anne Sextone: A Biography”, P. 39 [перевод Н.В.]

другого.

Такая требовательность и активность собственного поиска особенно артикулированы в образе матери. То же отравление, которое Сэкстон описывала в случае с дочерью, переносится и на фигуру матери, которая это отравление способна осознать:

Она отвернулась от меня, как если бы смерть догоняла,
как если бы смерть передавалась,
как если бы мое умирание въелось внутри нее.

*She turned from me as if death were catching,
as if death transferred,
as if my dying had eaten inside of her.*

Центральными образами в отношениях с матерью становятся “изображения” Сэкстон и ее матери - два заказанных портрета. Эти портреты - воплощение сентимента возможности в пространстве прошлого (это могло бы быть по-другому, ты/я могли бы быть другие). Ее собственный портрет для Сэкстон - “my own Dorian Gray” - секрет, который не может существовать, потому что он был вскрыт, рассказан (и подвергнут замещению). В свою очередь портрет матери, висящий прямо напротив дочери, объясняет это “всматривание” в зеркала “Другого” не через поиск собственного отражения как нахождения сходств, а через поиск как отрицание, переворачивание:

мое высмеивающее зеркало, моя опрокинутая
любовь, мое первое изображение. Ее лицо смотрит на меня,
это каменная голова смерти,
которую я переросла.

*my mocking mirror, my overthrown
love, my first image. She eyes me from that face,
that stony head of death
I had outgrown.*

Это движение к альтернативе в тексте всегда внешняя инициатива. Сам текст, повествующий о событиях, где доминирующими чувствами являются стыд и вина, очень прямо избегает любого поиска другого исхода. Это особенно видно в следующем фрагменте: “И ты приходила каждые выходные. Но я вру. Ты приходила редко” (“And you came each weekend. But I lie. You seldom came”). Текст строится напряженно - и это напряжение есть усилие против сентимента альтернативы, несомненно, конструирования, а не поиска, но не менее болезненного (и потому способного на правду).

Может показаться, что автор находится в замкнутом и отражающем пространстве трех поколений. Однако создание своей идентичности через попытку сближения и “рассматривания” во многом обусловлено и другим фактором: присутствием внешней неопределенной множественной фигуры. Здесь я говорю об “они”, которое настойчиво присутствует в тексте. При этом “они” - это целая констелляция фигур, которые, тем не менее, объединены общим контекстом внешнего воздействия и вмешательства. С одной стороны, это персонажи мистического толка вроде “уродливых ангелов” и “зеленых ведьм”:

Уродливые ангелы говорили со мной. Вина,
Я слышала, они сказали, была моей. Они болтали
Как зеленые ведьмы в моей голове
*Ugly angels spoke to me. The blame,
I heard them say, was mine. They tattled
like green witches in my head*

Ведьмы - частый и важный образ для Сэкстон (и в первую очередь это образ ее самой, она любила называть себя “ведьмой среднего возраста” (“middle aged witch”). В тексте они кочуют из одного эпизода в другой, сопровождая ее: они появляются в эпизоде с матерью, зимуют в ней в Бостоне. Особенно важным кажется момент, где Сэкстон пишет о том, что после рождения дочери, она “позволила ведьмам забрать ее душу”, что кажется попыткой артикулировать те изменения в психическом здоровье, которые стали с ней происходить, т.е. депрессивного состояния. Эти тоже голоса легко сравнить с теми, о которых пишет Диана Миддлбрук в биографии Сэкстон, точнее о том, как она время от времени мучилась от тонких “tiny voice’ in her head ‘shouting from far away”⁶³. “Их” голоса в тексте - это своеобразный рупор вины, сигнал внутреннего бедствия. Кроме ведьм, “они” (и их объединяет сама эта не-названность, обобщение) - также и родственники, у которых временно живет дочь, и врачи, которые “исправляют” Энн в психиатрической больнице и ставят смертельный диагноз её матери. Отдаление авторской фигуры от дочери и матери как бы обуславливается тем, что она ближе к “ним” (“они” направляют, диктуют, забирают), чем к ним обоим.

Эта внешняя сила в *The Double Image*, во многом ввиду своей неотделимости, проникания внутрь, в конечном счете, обнажает факт дисперсности субъекта. Фигура Сэкстон в тексте частично направляется и поглощается “ведьмами”, “ангелами”, “врачами”, так что это определяет идентичность через ментальное нездоровье, но это определение происходит ценой дистанцирования от собственного “я”. И если Энн и кажется в самой середине этого отражающего себя пространства, будучи и матерью и дочерью, эта ее позиция становится позицией исключения, изоляции. Процесс противопоставления - вычеркивает, отражения - просвечивает сквозь.

⁶³ Middlebrook D. W., “Anne Sextone: A Biography”, P. 225.

2.4 Конфронтация с мужской фигурой “Другого”: *Elegy In The Classroom, You, Doctor Martin, For John, Who Begg Me Not To Inquire Further*

Говоря о фигуре другого в исповедальном тексте, мы не можем избежать понимания этого другого как адресата исповеди. Вернемся к определению Фуко: «...это также ритуал, который разворачивается в рамках отношений власти, поскольку исповедь невозможна без присутствия (или виртуального присутствия) партнера, который является не просто собеседником, но требует признания, предписывает и ценит его, он вмешивается в саму исповедь, чтобы осудить, наказывать, простить, утешить»⁶⁴. Реципиент исповеди - не пассивная фигура, воспринимающая текст, но создающая в самом тексте особо поле напряженности (во многом с помощью своей авторитетности, позиции силы), деформирующая текст.

Часто в творчестве Сэкстон эта доминирующая фигура - мужская. В *To Bedlam and Part Way Back* есть стихотворения, обращенные к ее психотерапевту Доктору Орне (“*You, Doctor Orne, Said Poet to The Anylyst*”), очевидным образом вписывающегося в парадигму исповеди и контролирующей, одобряющей фигуры (Fukuda 2006), Роберту Лоуэллу (“*Elegy in the Classroom*”) и Джону Холмсу (“*For John Who Begg Me Not To Inquire Further*”) - оба литературные наставники Сэкстон, чьи поэтические мастер-классы она посещала на протяжении долгого времени. Интересно, что в этих текстах мужская фигура-адресат всегда принимает некие сверхчеловеческие черты, что образно визуализирует их властную позицию. В “*You, Doctor Martin*” Сэкстон представляет доктора как некое божество: “ты склоняешься над пластиковым небом, бог нашего блока, принц всех лисиц” (“*you lean above the plastic sky, god of our block, prince of all the foxes, при этом с “третьим глазом”*”), способное к всеохватывающему наблюдению: “Твой третий глаз движется между нами и освещает разделенные коробки, где мы спим или плачем” (“*Your third eye moves among us and lights the separate boxes where we sleep or cry*”) и “пророческий глаз в нашем гнезде”

⁶⁴ Фуко М., “Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности”. – 1996. - с. 61-2.

(“an oracular eye in our nest”). В стихотворении о Лоуэлле Сэкстон превращает его фигуру в огромную лягушку с “жирными слепыми глазами”, для которой поэты, “ерзая на стульях”, готовили свои тексты:

Мы ерзаем на своих простеньких стульях
И притворяемся, что перечисляем
Наши факты для твоего крепкого колдовства

Или не обращаем внимания
На твои жирные слепые глаза
Или принца, что ты съел вчера,
Что был мудр, мудр, мудр.

*We fidget in our plain chairs
and pretend to catalogue
our facts for your burly sorcery*

*or ignore your fat blind eyes
or the prince you ate yesterday
who was wise, wise, wise.*

Похожие мотивы знатности “твое знатное лицо”(“your noble face”) и способности полного наблюдения и контроля (“сидя на подоконнике... наблюдая за нами” (“squatting on the window sill...watching us”) здесь дополняется образом поглощения, еще более драматично усугубляющего сказочный, нелепый, но доминантный облик главы мастер-класса. В обоих случаях сама Сэкстон, обращаясь к мужской фигуре на “ты” и строя свой текст как обращение, помещает себя в некоторое множество подчиняющихся фигур, будь то пациенты больницы (лисицы) или группа поэтов. Такое видения себя как части более широкой группы как бы диктует вектор

обращения, своеобразного “снизу вверх”, поклонения (всегда нуждающегося в множестве). Действительно, в обоих текстах идет речь об аффективном обращении к мужской фигуре, однако этот аффект далек от ортодоксального ропота и поклонения. В “You Doctor Martin” Сэкстон пишет: “Of course, I love you”, представляя свою любовь актом неизбежной, и главное - принимаемой самой ею привязанности (сравним с понижением градуса страха в “Kind Sir: These Woods”: “Of course, I'm afraid”). Похоже, в *Elegy in The Classroom*: “Даже так, я должна восхищаться вашими способностями” (“Even so, I must admire your skill”), конституируя ту же необходимость подчинения, даже если за этим принуждением стоит действительное восхищение: “Вы так изящно безумны” (“You are so gracefully insane”). Такая репрезентация отношений с доминантной в тексте фигурой говорит об осознанности распределения сил, что само по себе является своеобразной властью. К тому же, даже осознавая себя частью некоторого множества, Сэкстон спокойно оперирует знатными образами при создании “я” в тексте: “Я королева этого летнего отеля” (“I am the queen of this summer hotel”) и “Я королева всех своих забытых грехов” (“I am queen of all my sins forgotten”). В конечно счете, способность Сэкстон понимать, видеть (как просвечивать) эти образы “божеств”, и писать о них оказывается более мощной, чем способности к наблюдению и контролю этих центральных фигур.

Так или иначе, отношения с подобными мужскими фигурами в текстах у Сэкстон остаются сложными, зависимыми. Подобного рода напряжение (никогда не отделенное ни от притяжения, ни от сопротивления), было не только темой для поэтических исследований и упражнений - это было также и ее повседневной реальностью как поэтессы в преимущественно мужской индустрии, так как большинство поэтов и литературных критиков того времени были мужчины. Сэкстон никогда не ассоциировала себя с политическими движениями по освобождению женщин, однако интервью, взятые исследовательницей Radcliff Scholars Institute Dr. Martha Wright показывают, что она видела свое творческое развитие как процесс,

зависимый от экономических и социальных процессов, которые определяли женские жизни (Middlebrook 1992).

И несмотря на то, что в период написания *To Bedlam and Part Way Back* Сэкстон еще понимала женское поэтическое письмо как практику, где необходимо “писать как мужчина” (в одном из интервью он скажет, что лучший комплимент, который может получить поэтесса, это то, что она “пишет как мужчина”⁶⁵), она явно не вписывалась в этот параметр. Одним из самых настойчивых и в то же время близких Сэкстон критиков был Джон Холмс, чей поэтический семинар она посещала на протяжении несколько лет. Уже упомянутое выше “For John” является своеобразным ответом на его критическую позицию, которую сам он довольно емко сформулировал в своем письме Максим Кумин:

Я уже говорил какое-то время назад, что она будет иметь проблемы с тем, чтобы поменять тему; после выхода книги, и это правда... Не то чтобы у нее было только две темы, психическое заболевание и секс, но она пишет абсолютно эгоистично, о себе, обнажаясь, шокируя и исповедуясь.

I said way back, that she was going to have a hard time to change subject matter, after the book, and it's true. ... Not that she has two subjects, mental illness and sex, but she writes so absolutely selfishly, of herself, to bare and shock and confess.⁶⁶

В свою очередь название для собственного стихотворения (For John, Who Begs Me Not to Inquire Further) частично является цитатой из эпитафии к *To Bedlam and Part Way Back*, взятого из письма Шопенгауэра к Гёте. В этом коротком отрывке Шопенгауэр пишет о храбрости, которая так необходима

⁶⁵ Middlebrook D. W., “Anne Sextone: A Biography”, P. 173. Это поменяется, и уже в 1969 Сэкстон займет противоположную позицию: “As long as it can be said about a woman that she writes like a man” and the woman takes it as a compliment, we are in trouble”.

⁶⁶ Op.cit.P.143.[перевод Н.В.]

философу на пути познания, где философ, как Эдип, осознавая ожидающий его ужасающий мрак, все же преследует ответ на его вопросы. “Но большинство из нас носят в своем сердце Иокасту, которая упрасивает Эдипа во имя бога не искать ответа дальше...”. Разумеется, Иокаста здесь - Джон Холмс, препятствующий болезненным исследованиям “темного и страшного”, производимые Сэкстон в ее поэзии. При всей простоте напрашивающейся интерпретации, кажется, что Сэкстон особенно акцентирует момент сомнения и не видит в своей поэзии того “исследования ужасающего мрака”, и это особенно видно в самом стихотворении *For John*.

Стиль *For John* напоминает апологию, цепочку аргументов и объяснений. Для объяснения своей позиции Сэкстон создает образ “вывернутой чаши” (*inverted bowl*) на месте собственной головы. Это небольшое вместилище подтверждает тот факт, что “внутренний поиск”, в котором ее уличают, действительно не представляет большого интереса: “Это мелкое занятие, копаться в своей собственной чаше” (“*It is a small thing / to rage in your own bowl*”). Однако эта “вывернутая чаша” оказывается замысловатым предметом, чьи функции значительно превышают простое хранение:

я буду держать свою нелепую чашу,
с ее треснутыми мерцающими звездами,
как запутанную ложь,
и закреплю на ней новую кожу
как если бы я одевала апельсин
или странное солнце.

*I will hold my awkward bowl,
with all its cracked stars shining
like a complicated lie,
and fasten a new skin around it
as if I were dressing an orange
or a strange sun.*

Становится вполне понятна ирония заглавия. В просьбе о том, чтобы “не искать ответа дальше” нет смысла, так как вместо “ужасающего мрака” где-то глубоко внутри, есть мерцающая и обманчивая чаша, преломляющая личный опыт. Такой процесс преломления подразумевает, что герметических границ личного опыта не существует, а также “подтверждает потенциальную множественность и ненадежность саморепрезентации”⁶⁷.

Это напрямую затрагивает вопрос приватности, частной жизни, который с особенной интригой и волнением используется как аргумент со стороны абстрактной фигуры Джона в тексте, и так же не выдерживает столкновения с образом “вывернутой чаши”:

Сначала это было личное.

Потом это было больше меня;

это был ты, или твой дом

или твоя кухня.

At first it was private.

Then it was more than myself;

it was you, or your house

or your kitchen.

Границы между “я” и “ты”, частным и чем-то “больше” и шире - размываются и преломляются “чашей”, сводясь до “invisible veil between us all”. Последние строки, рифмуясь с образом “треснувшего зеркала” в начале, зеркальные на уровне синтаксиса:

и иногда наедине,

моя кухня, твоя кухня,

мое лицо, твое лицо.

⁶⁷ Gill J. “Anne Sexton and confessional poetics”, P. 64 [перевод Н.В.]

*and sometimes in private,
my kitchen, your kitchen,
my face, your face.*

Нечто исключительное и личное превращается во “множественное, социальное, дискурсивное”⁶⁸. В этом поэтическом тексте Сэкстон как бы исповедует о процессе самой исповеди: это не прямое отражение личного опыта, но само по себе создание новых смыслов, которое работает только через рассеивание и распространение, стирание границ личного. “Вывернутая чаша” одновременно отражает и излучает, производит значение, однако ни один из этих процессов не функционирует “правильно”. Отражающая поверхность чаши – “нелепая”, “разбитая”, и “запутанная”, а излучающее “солнце” замаскировано в новые одежды, “новую кожу”. “For John” дает представление о некоторой эссенции исповедального текста, которая состоит в “более переодевании, чем раздевании, в маскировке, а не обнаженности, в уловке, а не в честности”⁶⁹. Возвращаясь к вопросу об идентичности, можно утверждать, что идентичность поэта, осваиваемая и укрепляемая самой практикой исповедального письма, не предлагающего прямого изучения собственных личностных глубин, столь же центральная и необходима для Сэкстон, как ее идентичность женщины или человека с психическими проблемами. В конечном счете, именно эта, поэтическая часть идентичности освобождает, означает контроль над другими, реальными внутренними движениями субъекта, создает “чувство порядка”: “Это разделенное «я», как мне кажется, что присуще сумасшедшей женщине. Когда ты пишешь, ты создаешь новую реальность и становишься целой”⁷⁰.

⁶⁸ Gill J. “Anne Sexton and confessional poetics”, P. 82 [перевод Н.В.]

⁶⁹ Op.cit..P.81[перевод Н.В.]

⁷⁰ Anne Sextone, “Lecture Nine”, Crashaw Lectures at Colgate University, 1972 (cited from Middlebrook) [перевод Н.В.]

3. Заключение

Исповедальная поэзия Энн Сэкстон, в качестве материала для исследования “идентичности”, представляет, в конечно итоге, особую проблематику. Во-первых, потому что стараясь посмотреть на процесс конструирования идентичности в поэтических текстах сквозь призму их “исповедальности”, мы обнаруживаем что эта “исповедальность” - не больше, чем интересная оптика взгляда на текст. Стихотворения из *To Bedlam and Part Way Back* являют собой тексты решительной рефлексии, осознания невозможности и даже отрицания самой необходимости аккуратной и правдивой, миметической репрезентации автобиографических событий. Возможность “очистить”, ясно артикулировать своё “я” в литературной форме интимной исповеди, автобиографии, дневника, рассказа “как это было” - принималась феминистическим проектом конца 60-ых и 70-ых⁷¹, но никогда не была близка Сэкстон. Ее собственный проект “исповедальной” поэзии включал в себя обращение к автобиографическим нарративам, которые, проходя через скрупулезную работу над формой и поддаваясь играм и законам языка, могли бы осуществиться как уникальный, вызывающий текст.

Такой отказ от понимания исповедального текста как “вместилища” личного опыта делает невозможным в первую очередь обращение читателя к этому тексту в поиске идентичности автора, которую мы могли бы вскрыть или считать. Поэзия Энн Сэкстон - не результат некоторого внутреннего импульса, потребности “освободиться” или даже исповедаться. Ее тексты - пространство абсолютного художественного контроля и продуманных поэтических техник. Это, как мы убедились, не противоречит тому, что тематика этих текстов не может быть главным образом сосредоточена вокруг собственного “я”, саморепрезентации (иначе она бы не стала жертвой обвинений в нарциссизме и самолюбовании). Сэкстон делает это на условиях

⁷¹ Wilson E. *Mirror Writing: An Autobiography*. Eagleton M. (ed.). *Feminist literary theory: A reader*. – John Wiley & Sons, 2011. P. 181. [перевод Н.В.]

четкого разделения “я” и поэтического образа себя, как в стихотворении “I have been her kind”, и отказа от прямого взгляда “внутрь” в пользу техники дезориентации, погружения в размытый хаос субъективности как в “Kind Sir: These Woods”.

Таким образом, поэтический образ себя у Сэкстон, созданный ею в условиях отказа от понимания “я” как цельной и герметичной конструкции, представляет собой интересный концепт видения себя. Этот проект поэтической репрезентации порождает образ не столько домохозяйки и мамы в окраинах Бостона, сколько мистическую фигуру, ведьму, отшельницу, пациента психиатрической больницы. Все эти характеристики “ненормальности” находятся в контексте положения Сэкстон в поэтической индустрии и культурного фона своего времени. Доминирующая мужская литературная традиция создавала парадигму, где альтернативой женской “мягкости и чувственности”, становится стиль письма, который можно было бы описать как “сильный”, “грубый”, “жесткий”, то есть - мужской.⁷² Не мало озадаченная желанием “писать как мужчина” Энн Сэкстон, создавая свой образ сумасшедшей ведьмы, нащупывает способ выйти за рамки этой парадигмы женского-мужского: “такая женщина – женщина не совсем” (“a woman like that is not a woman quiet”). Такие неотъемлемые части идентичности Энн Сэкстон как психическая болезнь и гендер становятся уникальной, пронизательной поэтической оптикой. Однажды, прочитав такой отзыв о писательнице Самюэль Джексон - что она писала “как ведьма с метлой, смоченной в крови гадюки” - Сэкстон написала: “Черт возьми, это то, что я хочу, чтобы они говорили обо мне. Я хочу, чтобы люди меня боялись”⁷³. Главной интенцией текстов становятся не стыд, главный механизм исповеди, и не храбрость, которую усматривали в акте письма о “сугубо-личных” проблемах. Скорее, такой интенцией становится предельная

⁷² Atwood M. “Paradoxes and Dilemmas. the Woman as Writer”(Eagleton M. (ed.). *Feminist literary theory: A reader.* – John Wiley & Sons, 2011 P. 74.

⁷³ Middlebrook D. W., “Anne Sextone: A Biography”, P. 160.

осознанность, с решительным и притворно-злобным намеком на колдовство⁷⁴.

“Исповедальный” проект Энн Сэкстон, создавая поэтический образ себя и открыто исследуя процессы саморепрезентации, стирает и провоцирует границы “я” и “другого”, личного и публичного. Ее поэзия - развивающаяся по законам личного и исповедального текста, созерцает и раскрывает сложность идентичности, конституируя отсутствие или иллюзорность единого и однородного субъекта.

⁷⁴ Это можно сравнить с тем как образ мстительной сверх-женщины адаптирует поэтесса и подруга Сэкстон, писавшая в то же время, Сильвия Плат (“Out of the ash I rise with my red hair/ And I eat men like air”).

Список использованной литературы

1. Барт Р. Смерть автора//Избранные работы: Семиотика //Поэтика. М. – 1994. – С. 384-391.
2. Казакова, Т.А. Художественный перевод. Вопросы теории / Т.А. Казакова. – ИнЪязиздат, 2006. 544 С.
3. Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу. – Litres, 2014. С. 401 .
4. Фуко М., Табачникова С., Франция Министерство иностранных дел. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. – 1996.– с.367.
5. Швейцер А. Д., Ярцева В. Н. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. – Наука, 1988. 487 С.
6. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. – 1987. – С. 169-176.
7. Anne Sexton: Essential American Poets, Poetry Foundation (<https://www.poetryfoundation.org/podcasts/75517/anne-sexton-essential-american-poets>) (date of usage – 01.04.2018)
8. Anne Sexton, The Art of Poetry No. 15, Issue 52, The Paris Review (1971) Interviewed by Barbara Kelves. (<https://www.theparisreview.org/interviews/4073/anne-sexton-the-art-of-poetry-no-15-anne-sexton>) (date of usage – 01.04.2018)
9. Beach C. The Cambridge introduction to twentieth-century American poetry. – Cambridge University Press, 2003. 224 p.
10. Brockmeier J., Carbaugh D. A. (ed.). Narrative and identity: Studies in autobiography, self and culture. – John Benjamins Publishing, 2001. – V. 1. 307 p.
11. Du Gay P., Evans J., Redman P. (ed.). Identity: a reader. – Sage, 2000.
12. Eagleton M. (ed.). Feminist literary theory: A reader. – John Wiley & Sons, 2011. 237 p.

13. Elliott A. (ed.). *Routledge handbook of identity studies*. – Taylor & Francis, 2012. 401 p.
14. Fukuda S. *Beyond the doctor-patient relationship: Anne Sexton and her psychiatrist, Dr. Martin T. Orne* // *Revista de Estudios Norteamericanos*, № 11, P 81-91. – 2006.
15. Gill J. *Anne Sexton and confessional poetics* // *The Review of English Studies*. – 2004. – V. 55. – №. 220. – p. 425-445.
16. Gill J. *Textual Confessions: Narcissism in Anne Sexton's Early Poetry* // *Twentieth Century Literature*. – 2004. – V. 50. – №. 1. – p. 59-87.
17. Gilmore L. *Autobiographics: A feminist theory of women's self-representation*. – Cornell University Press, 1994. 225 p.
18. Hoffman S. K. *Impersonal Personalism: The Making of a Confessional Poetic* // *ELH*. – 1978. – V. 45. – №. 4. – P. 687-709.
19. Lerner L. *What is confessional poetry?* // *Critical Quarterly*. – 1987. – V. 29. – №. 2. – P. 46-66.
20. Maio S. *Creating Another Self: Voice in Modern American Personal Poetry*. – Truman State Univ Press, 2005. 286 p.
21. McGowan P. *Anne Sexton and middle generation poetry: The geography of grief*. – Greenwood Publishing Group, 2004. – V. 16. 147 p.
22. Middlebrook D. W. *Anne Sexton: a biography*. – Vintage, 1992. 498 p.
23. Mills R. *Confession as a Practice of Freedom: Feminism, Foucault and Elsewhere Truths* // *Law Text Culture*. – 1995. – V. 2. – p. 100-117.
24. Molesworth C. *"With Your Own Face On": The Origins and Consequences of Confessional Poetry* // *Twentieth Century Literature*. – 1976. – V. 22. – №. 2. – P. 163-178. p.163-178.
25. Montefiore J. E. *Feminism and Poetry: language, experience, identity in women's writing; with critical introduction by Claire Buck*. – Rivers Oram/Pandora List, 2004. 288 p.

26. Preminger A., Warnke F. J., Hardison Jr O. B. (ed.). Princeton encyclopedia of poetry and poetics. – Princeton University Press, 2015. 1383 p.
27. Rooney E. (ed.). The Cambridge companion to feminist literary theory. – Cambridge University Press, 2006. – 309 p.
28. Rosenthal M. L. Poetry as confession //The Nation. – 1959. – T. 189. – №. 8. – C. 154-155.
29. Sánchez-Arce A. M. (ed.). Identity and form in contemporary literature. – Routledge, 2013. – V. 11. 398 p.
30. Sexton A. Anne Sexton: A self-portrait in letters. – Houghton Mifflin Harcourt, 2004. 433 p.
31. Sexton A. No Evil Star: Selected Essays, Interviews, and Prose. – University of Michigan Press, 1985. 253 p.
32. Sexton A. The complete poems. – Paw Prints, 2016. 624 p.
33. Sontag K., Graham D. (ed.). After Confession: Poetry as Autobiography. – Graywolf Press, 2001. 341 p.
34. Thorne A., McLean K. C. Telling traumatic events in adolescence: A study of master narrative positioning //Connecting culture and memory: The development of an autobiographical self. – 2003. – p. 169-185.
35. Waugh P. (ed.). Literary theory and criticism: an Oxford guide. – Oxford University Press on Demand, 2006. 598 p.

Приложение

В этой части я представляю несколько переводов стихотворений Энн Сэкстон из сборника *To Bedlam and Part Way Back*, использованных в этой работе. Работы Энн Сэкстон никогда не издавались на русском, что кажется мне большим упущением, принимая во внимание значимость фигуры Сэкстон как поэта второй половины XX века в Америке, обладательницы Пулитцеровской премии.

В своих переводах я уделяю особенное внимание образной структуре и голосу нарратора: самым важным аспектам текста с точки зрения вопроса репрезентации поэтического “я”, занимавшего меня в работе. Вместе с тем, я сознательно приношу в жертву ту поэтическую, формальную точность и изысканность текстов Сэкстон, которая для нее была часто важнее, “первичнее” образной системы.

В качестве методологической базы в своих переводах я обращалась к следующим работам:

1. Швейцер А. Д., Ярцева В. Н. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. – Наука, 1988. 487 С.
2. Казакова, Т.А. Художественный перевод. Вопросы теории / Т.А. Казакова. – ИнЪязиздат, 2006. 544 С.

I have gone out, a possessed witch,
haunting the black air, braver at night;
dreaming evil, I have done my hitch
over the plain houses, light by light:
lonely thing, twelve-fingered, out of mind.
A woman like that is not a woman, quite.
I have been her kind.

I have found the warm caves in the woods,
filled them with skillets, carvings, shelves,
closets, silks, innumerable goods;
fixed the suppers for the worms and the elves:
whining, rearranging the disaligned.
A woman like that is misunderstood.
I have been her kind.

I have ridden in your cart, driver,
waved my nude arms at villages going by,
learning the last bright routes, survivor
where your flames still bite my thigh
and my ribs crack where your wheels wind.
A woman like that is not ashamed to die.
I have been her kind.

Я выходила прочь, одержимая ведьма,
сквозь черный воздух, смелее в ночи;
помышляя о зле, я проделала путь свой
над простыми домами, огонь за огнем:
одинокая штучка, с двенадцати пальцами, вне себя.
Такая женщина - женщина не совсем.
Я была такой.

Я нашла теплые пещеры в лесах,
наполнила их котелками, резьбой, полками,
шкафами, шелками, богатствами всеми,
готовила ужин червям и эльфам:
ноя, переустраивая беспорядок.
Такая женщина понята не так.
Я была такой.

Я каталась в твоей тележке, кучер,
тянула голые руки к проносящимся деревьям,
изучая последние яркие пути,
пережившая
твоё пламя, еще съедающее мои бедра,
и мои ребра треснувшие под движеньем колес.
Такой женщине не стыдно умирать.
Я была такой.

Kind Sir: These Woods

Kind Sir: This is an old game
that we played when we were eight and ten.
Sometimes on The Island, in down Maine,
in late August, when the cold fog blew in
off the ocean, the forest between Dingley Dell
and grandfather's cottage grew white and strange.
It was as if every pine tree were a brown pole
we did not know; as if day had rearranged
into night and bats flew in sun. It was a trick
to turn around once and know you were lost;
knowing the crow's horn was crying in the dark,
knowing that supper would never come, that the coast's
cry of doom from that far away bell buoy's bell
said your nursemaid is gone. O Mademoiselle,
the rowboat rocked over. Then you were dead.
Turn around once, eyes tight, the thought in your head.

Kind Sir: Lost and of your same kind
I have turned around twice with my eyes sealed
and the woods were white and my night mind
saw such strange happenings, untold and unreal.
And opening my eyes, I am afraid of course
to look-this inward look that society scorns-
Still, I search these woods and find nothing worse
than myself, caught between the grapes and the thorns.

Милый господин: эти леса

Милый господин: Это старая игра,
в которую мы играли когда нам было восемь и десять.
Иногда на Острове, на юге Мэйна,
Поздним августом, когда холодный туман дул
с океана, лес между Дингли Делл
и дедушкиным домом становился белым и странным.
Это было как будто каждая сосна была коричневым столбом, который мы не
знали;
как будто день превратился в ночь и летучие мыши летели на солнце.
Это был трюк -
вернуться раз и знать, что потерял;
знать, что горн ворона плачет в темноте,
знать, что ужин никогда не придет, что
побережье плачет о гибели. Звон дальних колоколов вторит: вашей няни
больше нет.
О Мадмуазель,
лодка перевернулась. И вы мертвы.
Повернись раз, глаза зажмурь, мысль в голове.

Милый господин: Потеряна, и прямо как вы
Я повернулась два раза и сомкнула глаза,
и леса были белыми и мой ночной ум
видел такие странные происшествия,
несказанные и нереальные.
И открывая глаза, я конечно боюсь
Смотреть - этот взгляд, что презирают в обществе-
Внутри. Все же, я ищу в этих лесах и нахожу ничего хуже, чем я сама,
пойманная между виноградом и шипами.

For John, Who Begs Me Not To Enquire Further

Not that it was beautiful,
but that, in the end, there was
a certain sense of order there;
something worth learning
in that narrow diary of my mind,
in the commonplaces of the asylum
where the cracked mirror
or my own selfish death
outstared me.

And if I tried
to give you something else,
something outside of myself,
you would not know
that the worst of anyone
can be, finally,
an accident of hope.

I tapped my own head;
it was a glass, an inverted bowl.

It is a small thing
to rage in your own bowl.

At first it was private.

Then it was more than myself;
it was you, or your house
or your kitchen.

And if you turn away
because there is no lesson here
I will hold my awkward bowl,

with all its cracked stars shining
like a complicated lie,
and fasten a new skin around it
as if I were dressing an orange
or a strange sun.
Not that it was beautiful,
but that I found some order there.
There ought to be something special
for someone
in this kind of hope.
This is something I would never find
in a lovelier place, my dear,
although your fear is anyone's fear,
like an invisible veil between us all...
and sometimes in private,
my kitchen, your kitchen,
my face, your face.

Для Джона, Который Умоляет Меня Не Продолжать

Не то чтобы это было красиво,
но, в конечном счете, здесь есть
определенное чувство порядка;
Что-то, достойное изучения
в этом тесном дневнике моего сознания,
в расхожих местах этого убежища,
где разбитое зеркало
или моя самовлюбленная смерть
выиграла меня в гляделки.

И если бы я попыталась
Дать тебе что-то другое,
что-то вне меня,
ты бы не знал,
что худшее для любого -
это, все-таки,
случай надежды.

Я постучала по своей голове;
это было стекло, вывернутая чаша.
Это небольшое занятие
копаться в своей собственной чаше.
Сначала это было личное.
Потом это было больше меня;
это был ты, или твой дом
или твоя кухня.

И если ты отвернешься,
потому что в этом нет никакого урока,
я буду держать свою нелепую чашу,
с ее треснутыми мерцающими звездами,

как запутанную ложь,
и закреплю на ней новую кожу
как если бы я одевала апельсин
или странное солнце.
Не то чтобы это было красиво,
но я нашла в этом чувство порядка.
В этом должно быть что-то особенное,
для кого-то,
в такой надежде.
Это то, что я никогда бы не нашла
в месте милее, мой дорогой,
хотя твой страх - страх любого,
как невидимая вуаль между нами всеми...
и иногда наедине,
моя кухня, твоя кухня,
мое лицо, твое лицо.