

Научная статья  
УДК 821.111(73)-1.09«19»  
DOI: 10.37724/RSU.2023.79.2.014

## Цветочные ритуалы в поэтическом сборнике *The Wild Iris* Луизы Глик

**Владимир Николаевич Ганин**

Московский педагогический государственный университет,  
Московский государственный лингвистический университет,  
Москва, Россия  
[vladgan99@yandex.ru](mailto:vladgan99@yandex.ru)

**Аннотация.** В статье анализируется поэтический сборник «Дикий ирис» американской поэтессы, лауреата Нобелевской премии Луизы Глик. За книгу «Дикий Ирис» Глик была награждена Пулитцеровской премией в 1993 году. Цель статьи — выявить художественные функции цветов в указанном поэтическом сборнике, определить, какое место отводится им в своеобразном триалоге, в котором, кроме цветов, принимают участие садовница-поэтесса и некая высшая сила, иногда отождествляемая с Яхве, а порой — с персональным божеством, которое неизменно привлекает внимание героини. Актуальность исследования определяется тем обстоятельством, что в центре статьи оказывается творчество автора, имеющего большое количество престижных литературных премий и занимающего ведущие позиции в литературном процессе Соединенных Штатов Америки. Полученные результаты дают возможность полнее охарактеризовать новые тенденции, возникающие в современной поэзии, и новые приемы поэтического освоения природного мира. Также они демонстрируют и новые способы преодоления разрозненности и дискретности сознания современного человека в литературном произведении. Практическая значимость работы заключается в том, что ее материалы могут быть использованы при подготовке лекций и практических занятий по современной зарубежной литературе и в разработке спецкурсов и спецсеминаров по современной англоязычной поэзии.

**Ключевые слова:** современная поэзия, поэзия США, творчество Л. Глик, образы цветов в поэзии, сборник «Дикий ирис».

**Для цитирования:** Ганин В. Н. Цветочные ритуалы в поэтическом сборнике *The Wild Iris* Луизы Глик // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2023. № 2 (79). С. [141–148](#). DOI: [10.37724/RSU.2023.79.2.014](#).

Original article

## Flower Rituals in Louise Glück's Collection of Poems *The Wild Iris*

**Vladimir Nikolayevich Ganin**

Moscow State Pedagogical University, Moscow State Linguistic University,  
Moscow, Russia  
[vladgan99@yandex.ru](mailto:vladgan99@yandex.ru)

**Abstract.** The article analyzes the poetic collection *The Wild Iris*, by the American poet and Nobel Prize winner Louise Glück. In 1993, she won a Pulitzer Prize for the book *The Wild Iris*. The goal of the article is to identify the artistic functions of flowers in this body of poetry, to determine what place is given to them in this triad, where, besides flowers, there correspond the gardener-poetess and a certain higher power, sometimes identified with Yahweh (and sometimes with a personal deity, never failing to attract the attention of the heroine). The relevance of the study is due to the fact that it focuses on the works of an author who has received a number of prestigious literary awards and occupies a leading position in the literary process of the United States of America. The results obtained make it possible, to characterize the new trends emerging in modern poetry and the new methods of poetic exploration of the natural world. They also demonstrate new ways to overcome the fragmentation and discreteness of the consciousness of a modern person in a literary work. The practical significance of the work lies in the fact that its materials can be used to develop lectures and workshops on modern foreign literature, as well as special courses on contemporary English-language poetry.

**Keywords:** modern poetry, US poetry, L. Glück's works, images of flowers in poetry, *The Wild Iris*.

**For citation:** Ganin V. N. Flower Rituals in Louise Glück's Collection of Poems *The Wild Iris*. *The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin*. 2023; 2 (79):141–148. (In Russ.). DOI: 10.37724/RSU.2023.79.2.014.

## Введение

Образы цветов появляются в лирической поэзии чуть ли не с самых ее истоков. В древнегреческой мифологии нередко встречаются рассказы о происхождении того или иного цветка. Чаще всего рождение цветов связано с гибелью какого-то смертного героя. Так, анемон возник из капель крови Адониса, возлюбленного Афродиты, ставшего жертвой кабана во время охоты, гиацинт расцвел из крови Гиацинта, юноши, погибшего от несчастного случая на спортивных состязаниях с Аполлоном, в нарцисс превратился Нарцисс, влюбившийся в собственное отражение. Подобных историй в древнегреческой мифологии немало, и неудивительно, что упоминания о цветах встречаются и в ранней греческой поэзии. Мы находим их в стихах Анакреонта, но, пожалуй, больше всего их у Сапфо:

Где звенит в прохладе ветвей серебристых  
Гулкий клоч, где розы нависли сенью  
И с дрожащих листьев струится сонно  
Томная дрема.

Там на луговине цветущей — стадо.  
Веет ароматами трав весенних,  
Сладостным дыханьем аниса, льется  
Вздых медуницы.

(пер. Я. Голосовкера) [Античная лирика, 1968, с. 57]

Сядем вместе, бывало, вьем  
Из фиалок и роз венки,  
Вязи вяжем из пестрых первин лугов...

(пер. Вяч. Иванова) [Античная лирика, 1968, с. 61]

В Средние века при использовании образов цветов в литературе на первый план выходит их символическое значение. Подобный акцент был обусловлен распространением символа в искусстве этой эпохи. Особенно популярными стали изображения розы и лилии. В лирике роза символизировала страстную любовь, а лилия — чистоту и невинность. Средневековый «Роман о Розе» (XIII век) является своеобразным кодексом куртуазной любви и в полной мере отражает смысловые оттенки, которыми обладал символ розы.

В эпоху Возрождения круг цветочной образности значительно расширяется, формируется так называемый «язык цветов», то есть цветы и в реальной жизни, и в искусстве могли нести самую разнообразную информацию.

Охотно использовал язык цветов в своих произведениях Уильям Шекспир. Дотошные исследователи обнаружили, что великий драматург упоминает в пьесах различные растения и деревья более 900 раз. Особенно часто в качестве иллюстрации подобной образности приводится сцена из трагедии «Гамлет», в которой потерявшая рассудок Офелия раздает цветы и растения придворным:

Офелия

Вот розмарин — это для памяти: возьмите, дружок, и помните. А это анютины глазки: это чтоб думать.

<...>

Офелия

Вот вам укроп, вот водосбор. Вот рута. Вот несколько стебельков для меня. Ее можно также звать богородицной травой. Отличие от моей, носите свою как-нибудь по-другому. Вот ромашка. Я бы хотела дать вам фиалок, но все они завяли, когда умер мой отец. Говорят, у него был легкий конец (пер. Б. Пастернака) [Шекспир, 1994, с. 283].

Хотя ни в одном из первых изданий сочинений Шекспира не отмечено, кто конкретно становится адресатом Офелии, шекспироведы<sup>1</sup>, опираясь на традиционную символику цветов, распределяют их следующим образом: розмарин (rosemary) — «воспоминание» и анютины глазки (pansies) — «думы» предположительно подарены Лаэрту, фенхель (fennel) — «лесть» вручается кому-то из придворных (также он мог означать «лицемерие» и с этим подтекстом достаться королю), королеве, вероятно, Офелия дает водосбор (columbines) — «неверность» и руту (rue) — «раскаяние»; руту она берет и себе, очевидно, в данном случае могло проявиться еще одно значение — «девичество» и «одинокость». Другой известный «растительный образный ряд» в этой пьесе возникает в монологе королевы, описывающей гибель Офелии:

Там ива есть: она, склонивши ветви,  
Глядится в зеркале кристальных вод.  
В ее тени плела она гирлянды  
Из лилий, роз, фиалок и жасмина.  
(пер. Б. Пастернака) [Шекспир, 1994, с. 292]

В оригинале в гирлянде несколько иной набор растений:

There with fantastic garland did she make  
Of crowsfeet, nettles, daisies and longpurples...  
[Shakespeare, 2016, p. 437]

Таким образом, у Шекспира мы находим такое сочетание: лихнис (crowflower) — крапива (nettle) — маргаритка (daisy) — дикая орхидея (longpurples). Комментаторы расшифровывают этот цветочный код следующим образом: «прекрасная дева» — «быть ужаленным в чувствительное место» (или просто в чувства) — «юный цвет» — «холодная рука смерти» [Ingram, 2013, p. 19]. Подобная гирлянда в своем символическом значении вполне соответствует Офелии как жертве жестокой любви.

В поэзии английской метафизической школы символика цветов несколько усложняется. В Викторианскую эпоху язык цветов получает еще более широкое распространение как в искусстве, так и в повседневном обиходе.

## Основная часть

Сложившиеся традиции использования цветочной образности и ее символики в искусстве сказались в творчестве Луизы Глик (Louise Glück произносится как [glik], г. р. 1943) — американской поэтессы, лауреата Нобелевской премии по литературе 2020 года. Родилась будущая поэтесса в Нью-Йорке в еврейской семье. По материнской линии ее предки были выходцами из России, а по отцовской — из Румынии. Эмигрантами стали дедушка и бабушка, отец поэтессы появился на свет уже в Америке.

На своеобразии поэзии Глик оказали влияние, по ее собственному признанию, два жизненных обстоятельства. В детстве родители часто вместо сказок читали ей истории из древнегреческой мифологии, классические произведения, а также пересказывали популярные сюжеты из мировой истории. Неудивительно, что в ее стихах часто возникают отсылки к мифологии и образам классической литературы. Так, в сборнике «Торжество Ахилла» (*The Triumph of Achilles*, 1985) она опирается на содержание «Илиады» Гомера, в книге «Луга» (*Meadowlands*, 1997) вступает в творческий диалог с «Одиссеей».

Второе обстоятельство связано с болезнью поэтессы. В подростковом возрасте она стала жертвой нервной анорексии. Сама Глик объясняла болезнь сложными отношениями с матерью и смертью старшей сестры (правда, сестра умерла еще до появления Луизы на свет). Тем не менее болезнь серьезно помешала учебе в школе и колледже. Хотя Глик получила среднее образование, но колледж окончить не сумела. В какой-то момент анорексия переросла в смертельную угрозу для Луизы, и тогда ее спасли сеансы психоанализа. Как ни удивительно, пережитые боль и страдания стали толчком к поэтическому творчеству. Однажды Глик даже высказала опасение работавшему с ней доктору, что, исцелившись от болезни, не сможет писать стихи, но врач успокоил ее, заверив, что в жизни еще будет достаточно страданий для поддержания поэтического дара. Он оказался прав:

---

<sup>1</sup> См. комментарий к 5-й сцене IV акта в: [Shakespeare, 2016].

в будущем Луизу ожидали потеря дома, который разрушился во время пожара, развод с первым мужем, болезненный разрыв со вторым супругом, смерть отца, вызвавшая тяжелые переживания.

Некоторые исследователи творчества Глик отмечают, что в ряде ее стихотворений просматривается схожесть с монологами пациентов во время сеансов психоанализа [Gordon, 2000]. Стихотворные монологи Глик направлены на ослабление психологических конфликтов и комплексов ее лирической героини. Иногда эта внутренняя связь чувств бывает настолько сложной и напряженной, что поэтесса вынуждена частично проецировать ее вовне и объективировать в нескольких внешних голосах и образах. Это позволяет подвергнуть собственную душевную жизнь более сложному поэтическому анализу, так как к интроспективному исследованию прибавляется еще несколько голосов, которые выражают иные взгляды и оценки ситуации.

В сборнике «Дикий ирис» (*The Wild Iris*, 1992) активное участие в многоголосом хоре принимают цветы. За эту книгу Глик была награждена Пулитцеровской премией в 1993 году. В немалой степени на создание этого сборника повлияло увлечение поэтессы садоводством. В какой-то момент она даже думала, что чтение специальной литературы по садоводству отнимает слишком много времени и мешает ее творчеству, из-за чего решила меньше читать журналы и каталоги, посвященные этой тематике. Цветы появлялись и в других поэтических сборниках Глик, но в них они обычно служили основой символической и метафорической образности, в «Диком ирисе» их художественные функции становятся разнообразнее, и каждый цветок прорисовывается более полно и убедительно.

Содержание книги оказывается своеобразным триалогом, в котором участвуют поэтесса-садовница, некая высшая сила (которую ассоциируют то с ветхозаветным богом Яхве, то с неким персональным божеством, то с умершим отцом Глик, кончину которого она оплакала в предшествующем сборнике «Арабат»), а также цветы и растения. Вектор их высказываний направлен снизу вверх, как и у поэтессы в ее коммуникации с Богом. Правда, Бог иногда отвечает садовнице, ее же прямых обращений к цветам и растениям мы не находим. Весь этот полифонический театр вписан в сезонные и суточные циклы, а кроме того, связан с расписанием молитв католической мессы. Сезонный цикл захватывает только весну, лето и раннюю осень, то есть период активного садоводства. Время суток в основном — утро и вечер, выбор обусловлен ориентацией на утреннюю (*matins*) и вечернюю (*vespers*) службу; здесь же называются и обращения лирического субъекта к высшей силе, которым придается форма молитвы. Всего в сборнике 7 стихотворений с названием *Matins* и 10 — с названием *Vespers*. Заутрени расположены в начале книги, а вечерни — во второй половине. Впрочем, определение «молитва» не в полной мере характеризует содержание монологов садовницы, некоторые из них вполне можно было бы назвать «антимолитвами», так как они полны критики и упреков в адрес Бога.

Цветы возникают в сборнике в порядке их цветения. Их отношения с садовницей разнообразны. С одной стороны, она предстает для них в роли божества, высшей силы, с другой же — они нередко высмеивают ее и иронизируют над ее высказываниями. В роли Бога она иногда копирует действия Яхве. Например, в разведении сада можно усмотреть подражание Богу, Который после сотворения мира «насадил... рай в Едеме на востоке» (Быт. 2:8).

Восприятие поэтессы как высшего существа, творца, божества мы можем, в частности, обнаружить в стихотворении «Золотая лилия». В обращении к садовнице меняется даже ее пол: “I call you, father and master...” («Я призываю тебя, отец и хозяин») <sup>2</sup>.

Эта мольба, как часто бывает и у человека, порождена страхом смерти, приближение которой стало более очевидным с наступлением осени:

I am dying now and know  
I will not speak again, will not  
survive the earth, be summoned  
out of it again, not  
a flower yet...

Я умираю сейчас и знаю,  
что не заговорю снова,  
не выживу в земле, буду  
призван из нее опять,  
но не цветок.

Хотя лилия — многолетнее растение, способное вновь прорасти по весне из клубней, но цветок будет уже другой, а не тот, который цвел этим летом:

...all around,  
my companions are failing, thinking

...вокруг  
мои друзья умирают, полагая,

---

<sup>2</sup> Здесь и далее тексты Л. Глик цит. по: [Louise Gluck, 2013], пер. наш. — В. Г.

you do not see.

что ты не видишь.

“My companions” — другие лилии, что растут рядом. Они тоже верят в некое божество, которое существует над ними, но, умирая, могут утратить веру в «хозяина/отца». Лилии попадают в такое же положение, что и Иов, но неизвестно, выстоит ли их вера перед лицом смерти. Параллели с историей Иова возникают и в монологах лирического субъекта. В 6-й заутрене садовница негодует, что Бог манипулирует ею, относится к ней, как к растению, над которым ученый проводит эксперимент в садоводческой лаборатории. Она оказывается, подобно Иову, изолированной и от духовного мира, и от других людей.

“How / can they know you see / unless you save us?” («Как / они смогут понять, что ты наблюдаешь за ними, / если ты не спасешь нас») — спрашивает цветок. Цветы утратят веру во всемогущество создателя, в его власть над ними, если он не избавит их от гибели:

In the summer twilight, are you  
close enough to hear  
your child’s terror?

В летних сумерках ты  
достаточно ли близко, чтобы услышать  
ужас твоего дитя?

Лилии отцветают обычно в конце августа — начале сентября. Слово “twilight” употребляется здесь в прямом и символическом значении. «Сумерки» — это закат дня, исход лета и конец жизни. «Дитя» (child) относится к лилии. В этих строках слышится отчаяние цветка и в то же время — попытка найти какое-то оправдание бездействию хозяина, который, возможно, слишком далеко, чтобы услышать мольбу лилии.

В концовке стихотворения отчаяние усиливается, возникает сомнение: является ли хозяин лилии ее отцом, если не откликается на обращение и не спасает ее, и не ошибочна ли адресованная ему молитва:

Or  
are you not my father,  
you who raised me?

Или  
ты не мой отец,  
ты, который вырастил меня?

В названии стихотворения «Золотая лилия» ощущается и трагическая ирония. Золотой цвет обычно означает вечность, но монолог произносится умирающей лилией. Вместе с тем, если стихотворение «Золотая лилия» почти завершает выступление цветов (оно стоит предпоследним в сборнике), то стихотворение «Дикий ирис», давнее название книге, его начинает. Действительно, ирис — один из самых ранних цветов. Существует около 800 видов ириса самых разных оттенков. Очевидно, это многообразие — одна из причин, почему именно этот цветок был вынесен в название книги: он должен символизировать множественность голосов, которые звучат в содержании сборника. Название цветка произошло от имени греческой богини радуги Ириды. Радуга соединяет землю и небо, в Ветхом Завете трактуется как знак примирения Бога с жизнью на земле после Потопа, а в алхимии указывает на близость или присутствие Бога.

Стихотворение и книга начинаются строками: “At the end of my suffering there was a door.” («В конце моих страданий / была дверь»). Несколько неожиданное вступление, особенно — упоминание о двери. Тем не менее его можно считать вполне логичным: первое стихотворение показывает путь, который должен пройти лирический герой и читатели. Путь будет полон страданий, но по завершении его откроется еще одна дверь. Из последующего текста становится ясно, что главная причина страданий — страх смерти. Дикий ирис пережил это состояние, когда находился в земле, ожидая весеннего возрождения:

It is terrible to survive  
as consciousness  
buried in the dark earth.

Это страшно — выживать,  
будучи в сознании  
и похороненным в темной земле.

Мелисса Браун усматривает в этом стихотворении аллюзии на Элевсинские мистерии, связанные с культом Деметры и Персефоны [Brown, 1997]. Первая часть текста описывает «нисхождение» в Аид, а концовка — «восхождение», когда душа, пережив ужас подземного мира, возвращается к свету и получает новое телесное воплощение:

...from the center of my life came

...из центра моей жизни возник

a great fountain, deep blue  
shadows on azure seawater.

прекрасный фонтан, темно-синие  
тени на лазури морской воды.

Несомненно, что образ Персефоны интересовал Глик, позднее она делает ее главной героиней нескольких стихотворений: «Персефона Скиталица» (*Persephone the Wanderer*), «Миф о невинности» (*A Myth of Innocence*) и «Миф о преданности» (*A Myth of Devotion*)<sup>3</sup>.

Чтобы разобраться, куда же ведет упомянутая в начале книги дверь, нужно обратиться к самому финалу, к последнему стихотворению, которое называется «Белые лилии» (*The White Lilies*). В первых строках возникает отсылка к Эдемскому саду, где в состоянии невинности счастливо жили Адам и Ева:

As a man and woman make  
a garden between them like  
a bed of stars...

Когда мужчина и женщина создают  
сад вместе, похожий  
на звездную твердь.

В данном случае сад символизирует отношения мужчины и женщины. Сравнение со звездным небом заставляет вспомнить, что Эдем являлся материальным воплощением небесной красоты и гармонии. Но затем в эту идиллию вторгается тревожная апокалиптическая нота — страх смерти и разрушения:

...the evening turns  
cold with their terror: it  
could all end, it is capable  
of devastation. All, all  
can be lost...

...вечер становится  
холодным от их ужаса, это  
может все закончиться, может быть  
опустошено. Все, все  
может быть потеряно...

В финале лирический субъект непосредственно обращается к читателю, слушателю, партнеру, называя его «возлюбленный». Хотя речь может идти и о клубне, который закапывают в почву, чтобы по весне он вернулся красивым цветком, обращение можно толковать и как указание на важность взаимной симпатии, любовного чувства, которые позволяют преодолеть страх смерти и соприкоснуться с вечностью:

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

Тихо, любимый. Для меня не имеет значения,  
сколько летних сезонов я буду возвращаться к жизни:  
этим летом мы обрели вечность,  
я чувствовала, как две твоих руки  
хоронили меня, чтобы дать свободу этому великолепию.

Морин Маклейн усмотрела в этом стихотворении отражение процесса, который в учении К. Г. Юнга получил название “Nigredo state” [Юнг, 2008]. Понятие «нигрето», связанное с алхимией и буквально означающее «чернота» (или первый этап в создании философского камня), предполагает образование из компонентов однородной черной массы. Следующий этап, «альбедо» («белизна»), направлен на получение малого эликсира, способного превращать металлы в серебро. Третий этап, «цитринитас» («желтизна»), позволяет превращать серебро в золото. Продуктом четвертого этапа, «рубедо» («красный»), является великий эликсир. У Юнга «нигрето» — это возможное состояние человека на начальном этапе психоаналитической работы. Юнг связывает его со встречей с архетипом Тени. Психологическое состояние человека на этой ступени характеризуется утратой внутренних ориентиров, негативным видением себя и окружающего мира. В сновидениях и фантазиях присутствуют образы смерти, разрушения, упадка, тьмы, всего подземного и разрушительного. В духовном развитии человек может пройти все три следующие стадии. Высший этап «рубедо» — это мир света, Солнца, царство рассудка и здравого смысла, где господствуют ясность и порядок. Сходную схему обнаруживается и в других стихотворениях Глик из данного сборника [McLane, 2013].

В выступлениях цветов можно различить и некоторые контуры характера, которые главным образом отражаются в стиле их высказываний: растоптанный клевер настроен критически, монолог фиалок отличает лаконичность, маргаритки проявляют нахальство и дерзость, белая роза — нервозность. Многие цветы не испытывают никакого пиетета перед садовницей, например, таков цветок из стихотворения «Сцилла» (у этого цветка есть еще одно русское название — пролеска). В его высказывании о садовнице слышится не только критика, но и явная грубость: “Not I, you idiot...”

<sup>3</sup> Все три стихотворения включены в сборник «Аверно» (Averno, 2006).

(«Не я, а ты идиотка...») — так начинается стихотворение. Сцилла насмехается над фантазиями лирической героини о каких-то ее личных отношениях с Богом. По мнению цветов, вся природа обладает святостью, и претензия на исключительные отношения свидетельствует о грехе гордыни.

В стихотворении «Ведьмина трава» (*Witchgrass*) монолог произносится от имени сорняка. В нем слышится ирония, смешанная с презрением. Он понимает, что не является любимым растением садовницы, которая оплакивает гибель садовых цветов и пытается избавиться от него. Но все эти усилия — напрасный труд. Стихотворение заканчивается горделивым заявлением, что он не нуждается ни в каких высших силах: сорняк существовал до появления сада и его хозяйки и продолжит жить после исчезновения окультуренной природы:

I don't need your praise  
to survive. I was here first,  
before you were here, before  
you ever planted a garden.  
And I'll be here when only the sun and moon  
are left, and the sea, and the wide field.  
I will constitute the field.

Мне не нужна твоя похвала,  
чтобы выживать. Я был здесь первым  
еще до твоего появления, до того,  
как ты посадила сад.  
И я буду здесь, когда только солнце и луна  
останутся, и море, и широкое поле.  
Я буду господствовать на этом поле.

Подобное многообразие в настроениях цветов и растений выступает как параллель широкой эмоциональной гамме, отличающей отношения садовницы с Богом. В ее обращениях слышатся и боль, и страх, и гнев, и скептицизм, но встречается и уважительное, и даже дружеское расположение. Лирическая героиня обращается к Богу «Мой дорогой друг» (“My dear Friend”), когда начинает воспринимать Его как собрата по творческому цеху. Он тоже создатель, и Его главное произведение — природа. Тема творчества занимает не последнее место в общении садовницы с Богом. В какой-то момент она готова смириться со страданиями, которые, как ей кажется, насылают на нее высшая сила, если они являются преддверием и обязательным условием творческого озарения.

### Заключение

В данной статье мы коснулись лишь одного аспекта поэтического сборника Луизы Глик — образов цветов и их художественных функций в содержании книги. Отметим, что использование цветов, обладающих голосом (пусть и говорящих на человеческом языке), позволяет более объемно передать работу разрозненного, дискретного, расколотого сознания современного человека, которому приходится сталкиваться все с теми же «вечными вопросами и проблемами»: страх смерти, надежда на воскрешение, страдание, любовь и разочарование, творчество, природа и искусство.

### Список источников

1. Античная лирика. — М. : Худож. лит., 1968. — 623 с.
2. Шекспир У. Гамлет // Собрание сочинений : в 8 т. — М. : Интербук, 1994. — Т. VI. — 672 с.
3. Юнг К. Г. Психология и алхимия. — М. : АСТ, 2008. — 603 с.
4. Brown M. L. *The Love of Form is a Love of Endings: Poetic Hunger and the Aesthetic Body in Louise Gluck*. — Iowa : University of Iowa, 1997. — 420 p.
5. Gordon M. A. *Reconceiving the Sacred: Louise Gluck and Postmodern Spirituality*. — Ann Arbor : University of Michigan Press, 2000. — 384 p.
6. Ingram J. H. *The Language of Flowers*. — London : Book of Demand Ltd, 2013. — 292 p.
7. Louise Gluck. *Poems, 1962–2012*. — FSG Adult, 2013. — 653 p. — URL : <https://www.amazon.com/Poems-1962-2012-Louise-Gl%3%BCck/dp/0374534098> (дата обращения: 19.11.2022).
8. McLane M. N. *My Poets*. — New York : FSG, 2013. — 288 p.
9. Shakespeare W. *Hamlet* / ed. by Ann Thompson and Neil Taylor. — London : Bloomsbury, 2016. — 660 p.

### References

1. *Antichnaya lirika* [Ancient lyrics]. Moscow, Khudozh. lit., 1968, 623 p. (In Russian).
2. Shakespeare W. *Gamlet. Sobraniye sochineniy: v 8 t.* [Hamlet. Collected Works: in 8 vols.]. Moscow, Interbuk Publ., 1994, vol. VI, 672 p. (In Russian).
3. Jung K. G. *Psikhologiya i alkhimiya* [Psychology and alchemy]. Moscow, AST Publ., 2008, 603 p. (In Russian).
4. Brown M. L. *The Love of Form is a Love of Endings: Poetic Hunger and the Aesthetic Body in Louise Gluck*. Iowa, University of Iowa, 1997, 420 p.

5. Gordon M. A. *Reconceiving the Sacred: Louise Gluck and Postmodern Spirituality*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000, 384 p.
6. Ingram J. H. *The Language of Flowers*. London, Book of Demand Ltd, 2013, 292 p.
7. Louise Glück. *Poems, 1962–2012*. FSG Adult, 2013, 653 p. Available at: <https://www.amazon.com/Poems-1962-2012-Louise-Gl%C3%BCck/dp/0374534098> (accessed: 19.11.2022).
8. McLane M. N. *My Poets*. New York, FSG, 2013, 288 p.
9. Shakespeare W. *Hamlet*. Ed. by Ann Thompson and Neil Taylor. London, Bloomsbury, 2016, 660 p.

#### *Информация об авторе*

**Ганин Владимир Николаевич** — доктор филологических наук, профессор кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета; профессор кафедры отечественной и зарубежной литературы переводческого факультета Московского государственного лингвистического университета.

Сфера научных интересов: современная англоязычная поэзия.

#### *Information about the author*

**Ganin Vladimir Nikolayevich** — doctor of philology, professor of the Department of World Literature, Moscow Pedagogical State University; professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Faculty of Translation, Moscow State Linguistic University.

Research interests: modern English-language poetry.

Статья поступила в редакцию 25.01.2023; принята к публикации 15.03.2023.

The article was submitted 25.01.2023; accepted for publication 15.03.2023.