МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В.ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Гладощук Анастасия Валерьевна

РОЛЬ ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ ПОЭТИКИ О. ПАСА

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Огнева Елена Владимировна

Москва – 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ **3**

ГЛАВА I. МЕКСИКА И ФРАНЦИЯ **28**

1.1 «Французское» и «универсальное» в латиноамериканской культуре и художественном сознании **28**

1.2 Культурная жизнь Мексики первой трети XX в. и литературная деятельность Паса **36**

1.3 Французские поэты в Мексике: паломничество и исход. Образ Мексики в сюрреалистическом «воображаемом» **52**

ГЛАВА II. ПАРИЖ (1945-1951) **78**

2.1. «Свобода под слово» (1949) **85**

2.2. «Лабиринт одиночества» (1950) **90**

2.3. «Орел или солнце?» (1951): от Рембо к сюрреализму **104**

2.3.1. Мексиканская «Пора в аду» 109

2.3.2. «Естество» 115

2.3.3. «Обсидиановая бабочка» 123

2.3.4. Завет «новому поэту» 137

ГЛАВА III. МЕКСИКА (1953-1958) **140**

3.1. «Лук и лира» (1956) **147**

3.1.1. Апология сюрреализма 155

3.1.2. Определение поэзии 160

3.1.3. Образ и воображение 164

3.1.4. Язык, автоматическое письмо, вдохновение 169

3.2. «Груши с вяза» (1957) **173**

3.3. «Неистовая пора» (1958) **178**

3.3.1. «Уход–и–Возврат» 178

3.3.2. «Камень солнца» 188

Заключение **200**

Библиография **207**

ПРИЛОЖЕНИЕ **233**

МЕКСИКАНСКИЕ МАСКИ **233**

ЯВЛЕНИЕ И ЯВЛЕННОЕ: БОДЛЕР КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРИТИК **251**

Комментарий 267

РАКОВИНА И СИРЕНА **277**

Комментарий 301

«ОПЫТ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ЯЗЫКОВ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ О.ПАСА: Ж.-Ж. РУССО – ПРЕДШЕСТВЕННИК А.БРЕТОНА **308**

«СКАЗАНИЕ О ХУАНЕ МИРО» **315**

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена изучению рецепции французской культуры как фактору формирования поэтики Октавио Паса (1914–1998) – одного из самых влиятельных мексиканских писателей XX века, лауреата премии Мигеля де Сервантеса (1981) и Нобелевской премии по литературе (1990).

Литературная деятельность Паса развивалась на протяжении более чем шестидесяти лет, значительную часть из которых поэт провел за пределами родины, находясь в постоянном контакте с другими культурами. Художественное наследие Паса, внутри которого поэзия и эссеистика образуют сложную систему «сообщающихся сосудов», многогранно и обширно, универсализм, в целом характеризующий мышление латиноамериканских художников, присущ Пасу в особенно высокой степени. Ввиду того, что из всех «центров европейской цивилизации»[1] наиболее значительное влияние на страны Латинской Америки в целом и на Мексику в частности во всех сферах духовной деятельности оказывала Франция[2], представляется важным определить, какую роль сыграла французская культура в творческом становлении поэта.

Пас родился в «офранцуженной», по его собственным словам, семье, каких в Мексике вплоть до 1915 г. было много[3]. «Что на самом деле имеют в виду, когда говорят об “офранцуженности”»? – задавался вопросом поэт в написанном в конце жизни очерке с красноречивым заглавием «Франция внутри» (Una Francia íntima, 1992). Если представить себе мексиканскую историю в виде индейской ступенчатой пирамиды – объяснял Пас, прибегая к любимой метафоре – то Франция будет одним из ее исторических «уровней». С конца

---

[1] Шемякин Я.Г. Европа и Латинская Америка: Взаимодействие цивилизаций в контексте всемирной истории. М.: Наука, 2001. С.120.

[2] Разные аспекты взаимодействия и взаимовлияния двух стран стали предметом исследования в масштабном международном проекте «Мексика–Франция: История общей чувствительности. XIX–XX вв.» (México–Francia: Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX–XX), результаты которого представлены в многотомном продолжающемся издании: первый том вышел в 1998 г., в 2016 г. – шестой, посвященный одной из важнейших дат мексиканского календаря – 5 мая – национальному празднику, учрежденному в память о победе мексиканцев над французами в 1862 г.

[3] Paz O. Obras completas. T.14. Miscelánea II. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2001. P.30. См. также: Paz O. De una palabra a la otra: Los pasos contados. Madrid: Vaso roto Ediciones, 2016. P.53.

XVIII в. «офранцуженными» называли адептов просветительской философии, позднее – тех, кто с энтузиазмом встретил Французскую революцию. На протяжении XIX в. слово использовалось для обозначения либералов, к концу века оно обрело эстетическую окраску: «Быть офранцуженным значит быть символистом или “декадентом”, почитателем Флобера или Золя, одним словом, как говорит Рубен Дарио, быть “с мощным Гюго или двойственным Верленом”»[4]. Из приведенных Пасом определений следует, что мексиканская «офранцуженность» – понятие подвижное, многозначное, заключающее в себе целый комплекс свойств, сформировавшихся в процессе самоопределения Мексики как в философии и искусстве, так и в политике.

К первой категории «офранцуженных» XIX в. следует отнести Иренео Паса – дедушку поэта по отцовской линии. В период правления императора Максимилиана I Габсбурга, ставленника Наполеона III, дон Иренео сражался против французских интервентов, затем участвовал в мятеже, приведшем к власти диктатора Порфирио Диаса, при котором страна вступила в длительный период официальной европомании («Мехико Диаса гордо именовал себя американским Парижем»)[5], а после отставки занялся литературной деятельностью и стал руководить собственной типографией, что дало ему право представлять Мексику на Всемирной выставке в Париже в 1889 г., куда он отправился в сопровождении одной из дочерей. В большой дедушкиной библиотеке, заканчивавшейся 1900 г., Пас открывает для себя испанскую литературу разных эпох (от поэзии Золотого века до испанских романтиков и Б. Переса Гальдоса), осваивает историю Мексики, Испании, Франции (как в текстах, так и по иллюстрациям[6]), читает Данте, Апулея, увлекается А. Дюма – в

[4] Paz O. Obras completas. T.14. P.30.
[5] Паркс Г. История Мексики. М.: Издательство иностранной литературы, 1949. С.267.
[6] В памяти поэта книга по истории Франции осталась связанной с вызывавшей у него в детстве дрожь гравюрой, на которой изображена казнь королевы Брунгильды. Отметим знаменательное совпадение: вспоминая книги своего детства, Андре Бретон также называет иллюстрированную историю Франции. Его, в свою очередь, привлекала картинка с изображением молодого Людовика XV, стреляющего ради собственного удовольствия птиц в вольере (Breton A. L’Amour fou. P.: Gallimard, 2014. P.160). В «Аркануме 17» поэт также вспоминает эту иллюстрацию, говоря о претенциозности школьных учебников истории.

этом «традиционном» для детского чтения ряду книг выделяется только «Вырождение» Макса Нордау[7].

Ко второй категории была близка та самая дочь дона Иренео, которой довелось побывать в Париже: тетя Амалия, знаток французской литературы, почитательница О. де Бальзака, учила племянника французскому, через нее он познакомился с творчеством Ж-Ж. Руссо, В. Гюго, а также испаноамериканских модернистов, для большинства из которых Франция была главным эстетическим ориентиром.

Между тем нельзя сказать, чтобы «французское» в воспитании мальчика преобладало, о чем свидетельствует уже тот факт, что из французского католического коллежа по прошествии четырех лет его перевели в английскую школу. Следует также обратить внимание на сделанную Пасом оговорку: «вплоть до 1915 года». Поэт родился в разгар Революции 1910–1917 гг. – самой длительной и кровавой гражданской войны на американском континенте в XX веке, так или иначе затронувшей все мексиканские семьи (отец Паса, адвокат Октавио Пас Солорсано, принял сторону крестьянского вождя Эмилиано Сапаты). Стихийно складывавшиеся революционные группировки преследовали как конкретные цели (модернизация, аграрная реформа, демократическая конституция), так и не формулируемые в рамках определенной программы: завершение начатого в 1810 г. дела освобождения, утверждение национального суверенитета, «обретение себя». Одним из следствий революционных потрясений, на взгляд испанского поэта и критика Мануэля Дурана, стало то, что Мексика потеряла связь со своими «источниковыми традициями» и, главным образом, с французской культурой, поскольку аристократия лишилась возможности ездить в Европу и привозить оттуда книги, предметы искусства и быта, а новый правящий класс ориентировался на «североамериканскую современность»[8]. В течение последующих десятилетий Мексиканская

[7] Sheridan G. Poeta con paisaje: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz. México: Ediciones Era, 2004. P.30.

[8] «…no es posible dudarlo– la continuidad que se rompe es la de la cultura francesa en México». (Durán M. Introducción // Antología de la revista «Contemporáneos» / Introd, sel. y notas de Manuel Durán. México: Fondo de Cultura Económica, 1973. P.22-23).

революция оказывала огромное влияние на все сферы жизни страны[9], способствуя обострению национально-патриотических настроений в литературе.

Однако в истории мексиканской, как и в целом латиноамериканской, культуры и философии «национализм» всегда уравновешивал, дополнял и компенсировал «универсализм», что в 20-е гг. ярко проявилось в творчестве Хосе Васконселоса (1882-1959), автора знаменитой книги «Вселенская раса» (La raza cósmica, 1925), инициатора и идеолога так называемого «мексиканского ренессанса», в рамках программы которого возникла всемирно известная школа монументальной живописи (мурализма). Универсалистским импульсом была отмечена и деятельность младших современников Васконселоса – талантливых писателей и поэтов, издававших журнал «Контемпоранеос» (Contemporáneos, 1929-1931). По мнению Дурана, участники этого видного творческого объединения были единственными, кто отдавал себе отчет в разрыве связи с Европой и пытался восстановить преемственность. При этом, в отличие от «порфиристов», они не ограничивались французскими образцами – их космополитизм был по-настоящему интернационален.

«Контемпоранеос» существенно повлияли на духовное формирование Паса, став его первыми проводниками в ту самую «современность», поиск которой определил метасюжет его многолетнего и многогранного творчества, о чем поэт говорил в своей Нобелевской речи («...я захотел был современным поэтом»)[10]. Один из магистральных путей современности лежал через Францию, утверждению которой в латиноамериканском художественном сознании как модели и образца способствовало то обстоятельство, что на протяжении многих веков французская культура, «впитывавшая в себя культурные токи всей Европы»[11], сохраняла первенствующее положение в интеллектуальном пространстве Старого Света. Во многом именно поэтому контакты Паса с франкоязычным миром, как опосредованные, так и прямые, продолжали

---

[9] Кофман А.Ф. Литература Мексики // История литератур Латинской Америки. Т.4. XX в.: 20-90-е гг. Ч.1. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С.107-108.
[10] Paz O. La búsqueda del presente // Paz O. Convergencias. Barcelona: Seix Barral, 1991. P.7-22.
[11] Лотман М.Ю. Семиосфера. СПб.: «Искусство–СПБ», 2001. С.271.

умножаться на протяжении всего его творчества, достигая кульминации в те годы, когда поэт живет в Париже – 1945–1951 гг. и 1958–1962 гг. – первый и второй «парижские периоды».

Пас был не только практиком, но и авторитетным теоретиком современности: концепция, изложенная в книге «Сыны праха: От романтизма к авангарду» (Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia, 1974), в основу которой положены лекции, прочитанные Пасом в Гарвардском университете в 1972 г., имела определенный резонанс. Показательно, что М. Калинеску излагает основные ее положения в книге «Лики современности» (1977), а Ю. Хабермас ссылался на Паса в своей знаменитой речи «Модерн – незавершенный проект» (1980)[12]. Поиск современности неразрывно связан с поиском «традиции»: современность, по мысли Паса, характеризует двунаправленность, поскольку свое прошлое она конструирует с той же «страстью»[13] (con la misma violencia), что ибудущее. В латиноамериканском контексте и в творчестве самого Паса эта художественная динамика явлена с особенной резкостью. Так, «Инновация и Традиция оказываются двумя сторонами акта творения»[14] – этой формулой может быть описан один из основополагающих принциов взаимодействия Паса с французской культурой.

В теоретическом плане вопрос о формах такого взаимодействия восходит, с одной стороны – к общекультурологической проблеме «диалога культур», с другой стороны – к центральной именно в латиноамериканистике проблеме механизмов культурообразования.

Своеобразие латиноамериканского художественного сознания обусловлено «отсутствием внутренней точки отсчета для выработки мироотношения», что делает абсолютно необходимым поиск внешней «референциальной парадигмы», поиск «другого» для определения собственной сущности. Отсюда – склонность к мышлению оппозициями, потребность в дихотомиях, характерная

[12] Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. №4. С.42.
[13] Poesía en movimiento: México, 1915-1966 / Sel. y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis; Pról. de Octavio Paz. México: Siglo XXI Editores, 1966. P.6.
[14] Земсков В.Б. Введение // История литератур Латинской Америки. Т.5. М., ИМЛИ РАН, 2005. С.9.

двойственность, которую можно понимать и как «диалогизм» и как «бифуркационность». При этом, подчеркивает Ю.Н.Гирин, специфичны не сами вырабатываемые латиноамериканским культурным сознанием антиномии, а «ситуация промежуточности, диктующая стратегию избирательности»[15]. Прибегая к обобщенному пониманию «диалога культур», мы должны учитывать цивилизационно детерминированную специфику латиноамериканского культурогенеза, а именно то обстоятельство, что диалогический модус восприятия реальности, как показал А.Ф. Кофман, был задан с момента претворения Нового Света в слово: в письмах, реляциях, дневниках, хрониках и других памятниках Конкисты [16].

Представляется, что культурологические концепции Ю.М. Лотмана, будучи отнесены к латиноамериканскому контексту, сохраняют свою силу. Так, можно сказать, что в своем диалоге с мировой культурой Пас стремится выйти на «уровень инвариантности»[17]. Мы совершенно согласны со следующей мыслью А.Ф. Кофмана: «Все заимствования и влияния не меняли радикально мировидения Паса, они накладывались на уже сложившуюся эстетику [...] получалось так, что Пас находил обоснования своим концепциям в различных источниках. Пас стремится представить свои идеи на фоне широкого культурного поля – как звенья одной цепи, уходящей в глубину веков»[18]. Так же справедливо суждение испанского литературоведа Диего Мартинеса Торрона, определившего способ восприятия поэтом близких ему теорий и эстетических явлений словом «углубление» (profundización)[19]: Пас не привносит в осваиваемый материал ничего нового, но выделяет ключевое – излагаемые им идеи не оригинальны, но он к этому и не стремился, поскольку многое, о чем он писал, еще не составляло часть художественного опыта латиноамериканской культуры.

---

[15] Гирин Ю.Н. К вопросу о самоидентификационных моделях латиноамериканской культуры // Iberica Americans: Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М.: Наука, 1994. С.45-46.
[16] Кофман А.Ф. Испанский конкистадор. От текста к реконструкции типа личности. М.: ИМЛИ РАН, 2012.
[17] Лотман М.Ю. Семиосфера. СПб.: «Искусство–СПБ», 2001. С.268.
[18] Кофман А.Ф. Октавио Пас // История литератур Латинской Америки. Т.5. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С.368.
[19] Martínez Torrón D. Variables poéticas de Octavio Paz. Madrid: Hiperión, 1979. P.68.

Как соотносится этот индивидуально-творческий процесс с общими механизмами латиноамериканского культурогенеза? С помощью каких понятий латиноамериканского культурологического глоссария можно было бы охарактеризовать рецепцию Пасом явлений французской культуры?

Попытки определить базовый принцип культурообразования в Латинской Америке предпринимаются давно, и начаты они были самими латиноамериканскими художниками и мыслителями. Определенный итог этим исканиям подвел известный уругвайский литературовед Фернандо Аинса в фундаментальном исследовании «Проблема культурной идентичности в иберoамериканской прозе» (1986)[20]. Связующим для всех концепций становится вопрос о направлении и формах активности «принимающей» стороны.

Иллюстративен факт неприятия латиноамериканскими культурологами и писателями английского термина «аккультурация». Поскольку префикс «а» выражает отрицание, «аккультурация» воспринимается как однонаправленный насильственный процесс, предполагающий разрушение культуры-получателя. Реакцией на распространение термина стал основательный историко-культурологический труд кубинского антрополога Фернандо Ортиса «Кубинский диалог табака и сахара» (Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, 1940), в котором он вводил в научный оборот термин «транскультурация» (transculturación). Табак и сахар – культуры, составляющие основу экономики острова – могут служить эмблемами комплексного обмена между Новым и Старым Светом, механизм которого был запущен еще Колумбом: Куба одарила Европу табаком, Европа, в свою очередь, одарила Кубу сахаром.

Эхо этого спора раздается и в современной науке. Вальтер Бруно Берг и Лиса Блок де Беар, редакторы коллективной монографии[21] по материалам международной конференции «Франция и формирование латиноамериканской культуры», состоявшейся в мае 2004 г. во Фрибуре, пришли к выводу, что

[20] Ainsa F. Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa. Madrid: Gredos, 1986.
[21] France – Amérique latine: Croisements de lettres et de voies / Sous la direction de Walter Bruno Berg et Lisa Block de Behar. P.: L'Harmattan, 2007. 306 p.

предложенная ими изначально формулировка не может служить заглавием книги, так как большинство участников трактуют отношения между двумя культурами не как однонаправленное «влияние», а как взаимообратную связь. Так, например, сам Берг, уточняя базовое для концепции Т.Тодорова понятие «ассимиляции», предлагает различать два ее типа: «одностороннюю» и «многостороннюю», при которой культурные ценности утрачивают связь с конкретной территорией. Понимая межкультурную коммуникацию как эпистемологический процесс, исследователи вводят термины «транскрипция» (transcription) и «траскрипт» (scripte) для обозначения акта «семантического присвоения» культурного феномена и его результата соответственно. Данный подход позволяет снять неизбежно возникающий в отношении продуктов культурной рецепции вопрос «подлинности».

В целом выработка «системы категорий» описания латиноамериканского культурного мира, к которой в середине 1990-х гг. призывал Ю.Н. Гирин, и о которой в начале нашего века напоминала М.Ф. Надъярных, по-прежнему входит в актуальные задачи латиноамериканистики. Исследователи-литературоведы опираются на богатую традицию латиноамериканской культурфилософии, что часто ведет к некритичному переносу понятий из сферы художественной в сферу научную. Так случилось с одной из самых проблемных в этой системе категорией **синтеза**: начиная с эпохи романтизма, латиноамериканские мыслители сознательно обращаются к идее культурного синтеза, делая ее одним из главных пунктов программы создания «национальных» культур[22].

В российской латиноамериканистике концепция «**культурного синтеза**» была сформулирована В.Б. Земсковым. Общий механизм отношений латиноамериканской культуры с европейской Земсков определяет как **парафраз:** «Парафраз – это культурообразующая операция и механизм, смысл которого в *переводе*, или *переходе* (курсив автора – А.Г.) (не только в лингвистическом, но

[22] Надъярных М.Ф. // Iberica Americans: Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI веков. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С.413.

и в культурогенном значении) смыслоформ из одного культурного кода в другой. Перефразированием исходных смыслоформ путем перекодификации на базе собственных матричных основ (в своем поле «культурного бессознательного») достигается новое, другое значение в соответствии с необходимостью выразить другую идентичность»[23]. Если созданный в результате парафрастической операции феномен обладает культурогенной силой, то есть способностью производить новые смыслы, мы с полным правом можем говорить о том, что был достигнут культуротворческий синтез.

Концепцию Земскова развивает А.Ф. Кофман. В книге «Латиноамериканский художественный образ мира» (1997)[24] исследователь вскрывает структурные основы эмпирически вычитываемой особой латиноамериканской «картины мира». Проведя сравнительно-текстологический анализ большого числа произведений латиноамериканской литературы, Кофман выявил ряд устойчивых художественных элементов – образов, мотивов, сюжетных схем, типов героев – образующих своеобразный архетипальный код, «мифологическую инфраструктуру», в которой определены константы восприятия времени и пространства, жизни и смерти, человека и природы. По своей природе, утверждает Кофман, латиноамериканская мифосистема синтетична, будучи сформирована из элементов, взятых из самых различных источников: мифологические универсалии сочетаются с парафразированными европейскими образами, автохтонными индейскими и метисными традициями.

В ряде выступлений и статей Кофман подчеркивал, что проблема культурного синтеза не может быть сведена к проблеме этнической – «метисации» или «мулатизации» – и что синтез следует отличать от симбиоза: будучи связаны симбиотически, элементы разных традиций сосуществуют, не теряя своей самобытности; при синтетической же связи элементы сплавляются

---

[23] Земсков В.Б. От изучения литературного процесса к осмыслению цивилизационной парадигмы // Iberica Americans: Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI веков. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С.382-383.

[24] Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997.

воедино, становятся неразличимы, продуцируя при этом качественно новые смыслы.

В критическом ключе рассматривает категорию синтеза Ю.Н.Гирин. Концепция этнокультурного синтеза представляется Гирину априорно европоцентристской, так как в ее основе лежат представления о полноте, завершенности универсума, идея гармонической целостности – всего того, чего нет в Латинской Америке с ее культурной открытостью, художественной установкой на вариативность и принципиальной нецентрируемостью: «Идея синтеза не может работать в мире, априорно помещающем свою *самость* в утопическое запределье и реально пребывающем в лиминальном зазоре»[25].

Латиноамериканская культура, по мнению Гирина, не синтетична, а **интеграционна.** В силу этого наиболее адекватным для ее категориального определения представляется понятие **микст**, обозначающее совмещение разнородных этнокультурных элементов в неслитном, но неразрывном единстве. С понятием микста согласуется один из главных механизмов культурообразования в Латинской Америке – **эклектизм** – продуктивное смешение своего и чужого. Понятие синтеза выступает в качестве своеобразного синонима магистрального в латиноамериканской культурфилософской рефлексии понятия «**утопия**»: оба мыслятся не в реальном модусе, а в модусе целеполагания.

Гирин подчеркивает, что синтез в латиноамериканской культуре существует как реальность определенных форм, частный случай, но не общий принцип культурообразования. Мышление латиноамериканского художника может быть охарактеризовано с помощью понятия «**культурная полиглоссия**», подразумевающего творчески ориентированное манипулирование языками разных культур, сопряжение, интеграцию и переработку ценностей **универсального культурного тезауруса**.

[25] Гирин Ю.Н. А был ли синтез? // Iberica Americans: Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI веков. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С.429.

Какие из названных категорий применимы к процессу освоения Пасом явлений французской культуры? Мы сомневаемся в том, что творческой метод Паса можно определить словом «синтез». Операция синтеза предполагает признание изначальной разнородности элементов. Пас же подходит к материалу «дедуктивно»: «целостность» и «однородность» для него – не результат, а отправная точка процесса рецепции. С нашей точки зрения, все творчество Паса представляет собой попытку преодолеть «двухчастность» латиноамериканской формулы самоопределения, стремление интериоризировать диалог, узнать своих «собеседников», в роли которых часто выступали французские поэты и писатели, в себе самом.

В российском литературоведении творчество Паса остается крайне малоизученным. Первые упоминания о Пасе относятся к 70-м гг.: Л.Г. Андреев посвятил поэту несколько страниц в книге «Сюрреализм» (1972), говоря о распространении движения за пределами Франции[26]; В.Н. Кутейщикова кратко излагает концепцию книги «Лабиринт одиночества» и продолжающего ее эссе «Постскриптум»[27], размышляя о факторах, обусловивших специфику мексиканской прозы, в одной из глав коллективной монографии «Художественное своеобразие литератур Латинской Америки» (1976). Молчание, вызванное причинами идеологического характера, было нарушено, когда Пас стал Нобелевским лауреатом: в 1991 г. в журнале «Иностранная литература» вышла статья А.Ф. Кофмана[28] и вслед за ней – статья И.М. Петровского в журнале «Диапазон»[29]. Кофману также принадлежит глава о Пасе в V томе академической «Истории литератур Латинской Америки» (2005)[30], до сегодняшнего дня остающаяся самым полным исследованием творчества поэта

[26] Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. С.38, 199, 201-204.
[27] Кутейщикова В.Н. О некоторых национальных чертах мексиканской прозы // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М.: Наука, 1976. С.205-232.
[28] Кофман А.Ф. Утопия Октавио Паса // Иностранная литература. М.: Известия, 1991. №1 (январь). С.236-240.
[29] Петровский И.М. Октавио Пас, или мексиканский Гераклит // Диапазон: Вестник иностранной литературы. М.: Издательство «Рудомино», 1991. №3 (207). С.58-69.
[30] Кофман А.Ф. Октавио Пас // История литератур Латинской Америки. Т.5. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С.352-405.

на русском языке. Не во всем точные сведения о Пасе можно найти в справочных изданиях и словарях: энциклопедии «Культура Латинской Америки» (статья Н.М. Польщикова)[31] и «Энциклопедическом словаре сюрреализма» (статья А.Ф. Кофмана)[32]. В 2014 г., в связи с празднованием 100-летия со дня рождения поэта, был выпущен сборник статей по материалам VII Международной конференции «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи», проводившейся на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова[33]. Мало что из написанного Пасом переведено на русский язык: даже две его самые значимые книги – «Лабиринт одиночества» и «Лук и лира» – до сих пор известны русскому читателю только по нескольким главам[34]; а представленные в антологиях стихотворения[35] в переводах А.Гелескула, П.Грушко, Б. Дубина не дают возможности составить цельного представления о его поэзии.

Библиография зарубежных исследований о поэте, напротив, весьма объемна[36]: творчество Паса попадает в поле разных гуманитарных дисциплин, литературоведческий интерес к нему никогда не ослабевал. Знаменательно, что открывает этот список книга французская: в 1965 г. очередной выпуск в серии «Поэты сегодняшнего дня» (Poètes d'aujourd'hui) издательства «Сегер» был посвящен Пасу[37]. Хотя поэт был крайне ею разочарован и недоволен[38], поскольку Клэр Сеа, по его мнению, слишком поверхностно интерпретировала его творчество, исходя из расхожих представлений о «латиноамериканском

---

[31] Польщиков Н.М. Пас, Октавио // Культура Латинской Америки. Энциклопедия. М.: РОССПЭН, 2000. С.524-525.

[32] Кофман А.Ф. Пас, Октавио // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С.365-367.

[33] Вопросы иберо-романистики: Сборник статей. Выпуск 14 / Под ред. Ю.Л. Оболенской. М.: МАКС Пресс, 2015.

[34] Пас О. Поэзия. Критика. Эротика. М.: Русское феноменологическое общество, 1996. Пас О. Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика. СПб.; М.: Симпозиум, 2000.

[35] Пас О. / Пер. А. Гелескула // Поэзия Латинской Америки. М.: Художественная литература, 1975. С.397–402; Пас О. // Пернатые молнии: Мексиканская поэзия XX века. М.: Радуга, 1988. С.149-216.

[36] Задачу составления библиографического справочника по творчеству Паса взял на себя уругвайский литературовед Уго Верани: в 1983 г. вышло первое издание (Verani H.J. Octavio Paz: Bibliografía crítica. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. 260 p.), в 1997 г. – второе, расширенное (Verani H.J. Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931–1996). México: El Colegio Nacional, 1997).

[37] Céa C. Octavio Paz. P.: Seghers, 1965.

[38] См. переписку Пасу с Жаном-Кларансом Ламбером: Paz O. Jardines errantes: Cartas a J.C. Lambert (1952-1992). Barcelona: Seix Barral, 2008. P.158-159.

писателе», знаменателен сам факт: первая монография о Пасе была написана во Франции. Многочисленны свидетельства признания Паса во французской артистической и интеллектуальной среде[39], о чем подробно пишет Рубен Барейро-Сагьер в статье «Октавио Пас и Франция»[40].

В начале нашего века увидело свет большое количество новых исследований, посвященных Пасу, в том числе биографического плана (Г. Шеридан[41], К. Домингес Микаэль[42]). Грубые фактические ошибки заставляют усомниться в достоверности фактов, представленных в объемной монографии Х. Пералеса Контрераса[43]. В ракурсе выбранной нами темы большую ценность имеют воспоминания друга Паса – французского историка, специалиста по культуре Мексики, Ж. Лафая[44]. Многие факты и идеи мы почерпнули из монографии крупного мексиканского исследователя Энтони Стэнтона – «Мыслящая река: Поэзия и эссеистика в творчестве Октавио Паса (1931–1958)» (2015)[45]. Важными источниками информации стали для нас изданная Стэнтоном в 1999 г. переписка Паса с его покровителем, «патриархом» мексиканской словесности Альфонсо Рейесом[46], ранее не публиковавшиеся лекции Паса, прочитанные в «Колехио насьональ» в 1975 г.[47], а также письма поэта его первому французскому переводчику – Жану-Кларансу Ламберу[48].

Хотя все исследователи так или иначе затрагивают вопрос диалога культур в творчестве Паса, сами принципы взаимодействия воспринятых поэтом влияний

---

[39] По свидетельству первого французского переводчика Паса, Жана-Кларанса Ламбера, Гастон Башляр написал поэту письмо, в котором признавался, что «Орел или солнце?» – такое заглавие получила антология его французских переводов – всегда лежит на его рабочем столе: в трудные минуты она делает его счастливым. Сам Пас узнал о Башляре в 1939 г. благодаря Хорхе Куэсте.

[40] Bareiro-Saguier R. Octavio Paz y Francia // Revista Iberoamericana. 1971. Vol. XXXVII, №74 (enero-marzo). P.251-264.

[41] Sheridan G. Poeta con paisaje: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz. T.1. México: Ediciones Era, 2004. Sheridan G. Habitación con retratos: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz. T.2. México: Ediciones Era, 2015. Sheridan G. Los idilios salvajes: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz. T.3. México: Ediciones Era, 2016.

[42] Domínguez Michael Ch. Octavio Paz en su siglo. México: Aguilar, 2014.

[43] Perales Contreras J. Octavio Paz y su círculo intelectual. México: Ediciones Coyoacán, 2013.

[44]Lafaye J. Octavio Paz en la deriva de la modernidad. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

[45] Stanton A. El río reflexivo: Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958). México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

[46] Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959). México: Fundación Octavio Paz; Fondo de Cultura Económica, 1999.

[47] Paz O. Itinerario poético: Seis conferencias inéditas. Girona: Atalanta, 2014.

[48] Paz O. Jardines errantes: Cartas a J.C. Lambert (1952-1992). Barcelona: Seix Barral, 2008.

остаются малоизученными, на что обращают внимание как Э.Стэнтон, так и А.Гонсалес Торрес в книге с говорящим заглавием «Культурные войны Октавио Паса» (2002)[49]. Интересующая нас проблема – взаимодействие Паса с французской культурой – освещается лишь частично: основное внимание уделяется тому, какую роль в его творчестве сыграл сюрреализм.

Проблема бытования и рецепции сюрреалистических концепций и практик в Латинской Америке открывает широкое поле для исследования ввиду устойчивого представления о сюрреализме как о «родовой принадлежности»[50] латиноамериканской культуры. Хотя на данную тему существует множество работ[51], вопрос еще далеко не исчерпан и требует пристального рассмотрения в случае каждого отдельного автора. В отношении Паса он встает особенно остро по причине неизменного расположения к нему самого Андре Бретона.

Сохраняет актуальность критический обзор работ, посвященных проблеме отношения Паса к сюрреализму, предпринятый французской исследовательницей Кристиан Тарру в 1980 г.[52] Контур проблемного поля определяют два вопроса: был ли Пас сюрреалистом, и, если был, где проходят хронологические границы сюрреалистического этапа его творчества? Развивая наблюдения Тарру, представим нашу собственную позицию.

Главный аргумент большинства исследователей против того, чтобы считать Паса сюрреалистом, – отказ поэта от техники автоматического письма – не состоятелен, поскольку, хотя Бретон и после II Мировой войны продолжал

---

[49] González Torres A. Las guerras culturales de Octavio Paz. México: El Colegio de México, 2014. P.51.
[50] Гирин Ю.Н. Авангард в Испанской Америке // Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т.2. С.499.
[51] Larrea J. El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo. México: Cuadernos americanos, 1944; El Surrealismo entre Viejo y Nuevo mundo. Madrid: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990; Martín C. Hispanoamérica: mito y surrealismo. Bogotá: Procultura, 1986; Musacchio D. Le surréalisme dans la poésie hispano-americaine // Europe. P.: Éditeurs Français Réunis, 1968. Vol. 46, №475-476. P.258-284; Balakian A. Réception du surréalisme dans la poésie latino-américaine // Mélusine. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982. №IV: Le livre surréaliste. P.43-53; Rodríguez Prampolini I. El surrealismo y el arte fantástico de México. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983; Schneider L.M. México y el surrealismo (1925-1950). México: Arte y libros, 1978; Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España / Ed. de P.Earle, G.Gullón. Philadelphia: Dept. of Romance Languages; University of Pennsylvania, 1977; Mélusine: Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1999. №XIX: Méxique, miroir magnétique; Wilson J. Spanish American Surrealist Poetry // A Companion to Spanish Surrealism / Ed. by Robert Havard. Woodbridge: Tamesis, 2004. P.253-276.
[52] Tarroux Ch. Le surréalisme d'Octavio Paz en question // Imprévue. №2, 1980. P.183-206.

говорить о том, что автоматизм является генерирующим принципом сюрреализма[53], сам метод утратил обязательность определения, сформулированного в первом «Манифесте». Не случайно в «Пролегоменах к третьему манифесту сюрреализма, или нет», опубликованных в июне 1942 г. в первом номере журнала «VVV», Бретон выступал против любого рода «систем» и «конформизмов», в том числе – против «слишком ясно обозначившегося конформизма сюрреалистического»[54].

Исторически бесспорен тот факт, что Пас участвует в деятельности французской группы сюрреалистов. Румынский критик Стефан Басиу, автор «Антологии латиноамериканской сюрреалистической поэзии» (1974), даже утверждает, что поэт отправляется в Париж по приглашению Бретона и Пере[55]. Отношение самого Паса к этому эпизоду своей литературной биографии с течением времени менялось. Так, в интервью 1953 г. Пас делал акцент на том, что сюрреалистическая поэзия – явление французского языка[56], у поэта же, пишущего на испанском языке, – иная традиция: поэзия Средневековья и барокко, испаноамериканский модернизм – и он определяет себя по отношению к ней[57]. В начале 70-х гг. же Пас признает, что на определенном этапе своего творчества он был сюрреалистом, подобно Л. Бунюэлю, С. Моро, В. Ламу «и многим другим, говорящим на нашем языке» – скрывать это было бы «вероломством»[58]. В рецензии на упомянутую антологию Пас отмечал как одну из больших заслуг Басиу то, что он проводит различие между собственно поэтами-сюрреалистами и поэтами «сюрреализирующими» (poetas surrealizantes)[59]. В одном французском интервью 1988 г. поэт повторит: «Я был сюрреалистом потому, что сюрреалистическая деятельность сконцентрирована

---

[53] См. интервью, которое Бретон дал Доминик Арбан 31 мая 1947 г. (Breton A. Entretiens (1913-1952). P.: Gallimard, 1973. P.255-259).
[54] Breton A. Œuvres complètes. T.III. P.: Gallimard, 1999. P.10.
[55] Baciu S. Antología de la poesía surrealista latinoamericana. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981. P.135.
[56] Отменим в этой связи, что Т.В. Балашовой развитие сюрреализма именно во Франции представляется закономерным (Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. М.: Наука, 1982. С.49).
[57] Paz O. Obras completas. T.15. P.169.
[58] «Procuro no ser infiel a ese momento». Paz O. Obras completas. T.15. P.43.
[59] Paz O. In/Mediaciones. Barcelona: Seix Barral, 1979. P.155.

на поэзии»[60]. Пас неоднократно говорил, что открытие сюрреализма имело для него решающее (decisivo) значение[61] – впрочем, не менее решающее, чем знакомство с творчеством Ф. де Кеведо, Т.С. Элиота, Л. Сернуды, А. Мачадо. Пожалуй, главным аргументом в пользу того, чтобы считать Паса сюрреалистом, должно служить признание его таковым самим Бретоном, строго контролировавшим состав группы на всем протяжении ее существования.

Вопрос о хронологических границах сюрреализма в творчестве Паса представляется более трудным. Большинство исследователей склоняются к тому, что верхнюю и нижнюю границу сюрреалистического этапа определяют два «парижских периода» (1945–1962), с той оговоркой, что «предрасположенность» к сюрреализму обнаруживается уже в ранних произведениях Паса. Однако неверно было бы утверждать, что после 1962 г. Пас от сюрреализма отходит. Во-первых, поэт продолжал общаться с Бретоном до конца его дней (1966). Из всех своих бесед с мэтром Пас особенно хорошо помнит ту, что имела место летом 1964 г., когда он ненадолго покинул Индию – не потому что эта встреча оказалась последней, но потому что во время нее были произнесены важные слова: «Той ночью мы гуляли вдвоем по Ле-Аль, речь зашла о будущем сюрреалистического движения. Я сказал ему, что для меня сюрреализм – это священная болезнь нашего времени, как проказа в Средние века или испанский мистицизм XVI в. Сюрреализм – необходимое отрицание Запада – будет жив до тех пор, пока существует современная цивилизация. Моя восторженность впечатлила его, но он мне возразил: отрицание зависит от утверждения, и наоборот; я очень сомневаюсь, что начинающийся сейчас мир можно определить через отрицание или утверждение: мы входим в нейтральную зону, и сюрреалистический бунт должен будет принимать формы, отличные как от отрицания, так и от утверждения»[62]. Во-вторых, Пас не перестает размышлять о сюрреализме и обращаться к нему в своей творческой практике, о чем

[60] «J’ai été surréaliste parce que j’ai trouvé que la poésie était le centre de son activité». Octavio Paz ou la raison poétique: Entretiens / Ed. de Noël Blandin. P.: Éditions de la République des Lettres, 1991. P.56.
[61] Couffon C. Octavio Paz // Hispanoamérica en su nueva literatura. Santander: La isla de los ratones, 1962. P.76.
[62] Paz O. Obras completas. T.2. P.220-221.

свидетельствуют посвященная Бретону коллективная поэма «Ренга» (Renga, 1971), «Сказание о Хуане Миро» (Fábula de Joan Miró)[63] из книги «ДереВовнутрь» (Árbol adentro, 1987), цикл поэм-объектов «Фигуры и конфигурации» (Figuras y figuraciones, 1991-1994). Удачной представляется метафора «модуса», которую использует американская исследовательница Рейчел Филлипс. Возражение вызывает то, что «сюрреалистический модус» исследовательница отделяет от «мифологического» и сводит его к трем «общим знаменателям» (роль слова; работа с образом; фигура двойника), упуская параллели первостепенной важности (концепция любви, поэзии, мечта о Золотом веке)[64].

Считая решенным вопрос о принадлежности Паса к сюрреализму, Тарру ставит перед литературоведами, которые обратятся к рассматриваемой проблеме в будущем, две задачи: 1. Определить специфику индивидуального варианта сюрреализма Паса. 2. Проанализировать, какое влияние оказал сюрреализм на саму технику его письма, на структуру создаваемых им образов, обнаружить в пасовских текстах элементы сюрреалистической «риторики». Эти задачи мы и попытаемся решить в данной работе. Между тем, с нашей точки зрения, теоретические аспекты взаимодействия Паса с сюрреализмом также нуждаются в более глубоком анализе, который позволит понять, что конкретно имел в виду поэт, когда говорил, что во многих случаях он пишет так, словно ведет с Бретоном «молчаливый диалог», а также уточнить его позицию по таким ключевым для сюрреализма вопросам, как функция поэзии, теория образа, концепция языка и автоматического письма, структура реальности и место в ней человека.

О значении Франции в творчестве Паса говорит известный уругвайский критик Эмир Родригес Монегаль, сравнивая поэта с наиболее близким к нему в плане «универсальности» латиноамериканским писателем, Х.-Л. Борхесом: если

---

[63] См. разбор данного стихотворения в Приложении С.315-319.

[64] Phillips R. Las estaciones poéticas de Octavio Paz. México; Madrid; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1976. 243 p.

эстетическое формирование Борхеса с детства определяла культура англоязычная[65], Пас на протяжении всей жизни находился в контакте с французской культурой, которая во многих случаях играла в его творчестве роль посредницы в освоении иных культурных территорий. Среди этих территорий, как показал один современный исследователь, была и сама Мексика: представления Паса об ацтекской культуре, отраженные в «Лабиринте одиночества», формируются в 40-х–50х гг. под непосредственным влиянием французских источников, из которых он узнает о современных открытиях в области археологии и истории и открывает для себя «новый образ древней Мексики»[66].

Несколько разочаровывают работы мексиканской исследовательницы, француженки по происхождению, Фабьенн Брадю, написавшей книгу о Пасе как переводчике французской поэзии и участвовавшей в создании сборника «Родина без паспорта: Октавио Пас и Франция» (2014)[67], представляющего собой небольшую антологию критической рецепции поэта во Франции и своеобразный словарь имен и явлений французской культуры, все определения в котором даны в форме цитат из прозаических работ Паса. Недостаток обоих трудов заключается в том, что представленные в них факты не подвергаются концептуальному осмыслению, исследовательница не соотносит их с художественной практикой Паса, не пытается понять, какое преломление французские идеи находят в его поэзии и философии. Однако обе книги имеют несомненную справочно-информативную ценность.

Общее направление и порядок исследования определила теория «культурного трансфера»[68], применение которой предполагает описание

---

[65] Rodríguez Monegal E. Borges y Paz: Un diálogo de textos críticos // Revista Iberoamericana. 1974. Vol. XL, №89 (octubre-diciembre). P.567-593.

[66] Vázquez Hernández I.F. Octavio Paz: una visión de la cultura azteca // Valenciana. 2017. №20 (julio-diciembre). P.244.

[67] Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia / Ed. y pról. de Fabienne Bradu, Philippe Ollé-Laprune. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

[68] Эспань М. О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН. 2009. С.7-18; Дмитриева Е.Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // Вопросы литературы. 2011. № 4. С.302-313;

«исходного контекста» и «контекста восприятия», изучение «средств перемещения» и последующий анализ текстов. Исходя из этого, в работе применялся комплекс литературоведческих **методов** исследования: историко-культурный, сравнительно-типологический, биографический подходы в сочетании с методом интертекстуального анализа. Методологическую основу исследования составляют работы по истории латиноамериканской литературы и культуры, европейско-латиноамериканским культурным связям, философии культуры, работы по истории французской литературы и европейской поэзии XIX-XX вв., работы по теории, практике и философии сюрреализма.

Цель исследования состоит в том, чтобы определить, какую роль французская культура сыграла в формировании поэтики Паса.

Поставленной цели соответствуют следующие **задачи**:

- охарактеризовать художественный контекст, в котором развивался диалог Паса с французской культурой, воссоздав его биографическую канву;
- определить векторы и формы этого взаимодействия;
- систематизировать обращения Паса к французской культуре;
- установить, какие именно явления французской культуры находил себе близкими Пас, и проследить динамику их рецепции;
- выявить французские элементы в произведениях Паса на интертекстуальном уровне;
- определить специфику трактовки Пасом «французского» и «мексиканского».

Предметом исследования являются механизмы рецепции Пасом разных текстов и явлений французской культуры и их влияние на процесс формирования его поэтики.

Объектом исследования являются поэзия и эссеистика, создававшиеся Пасом между 1945 г. – год приезда поэта в Париж – и 1960 г. – год публикации

итоговой антологии «Свобода под слово. Поэтические сочинения (1935-1958)» (Libertad bajo palabra. Obra poética), обозначившей конец первого этапа его творчества. Этот промежуток времени охватывает первый «парижский период» творчества Паса (1945-1951), годы активной творческой деятельности по возвращении на родину (1953-1958), а также начало второго парижского периода (1958-1962). Таким образом, корпус рассматриваемых текстов составляют первая и вторая редакции антологии «Свобода под слово» (Libertad bajo palabra, 1949, 1960); эссе «Лабиринт одиночества» в двух его редакциях (El laberinto de la soledad, 1950, 1959); своеобразный поэтический эквивалент «Лабиринта», книга сложной жанровой природы «Орел или солнце?» (¿Águila o sol?, 1951); книга «Семена для гимна» (Semillas para un himno, 1954), объединяющая стихи и переводы; эссе о поэзии «Лук и лира» (El arco y la lira, 1956); сборник эссе «Груши с вяза» (Las peras del olmo, 1957); лирический цикл «Неистовая пора» (La estación violenta, 1958), завершающийся одним из вершинных произведений Паса – поэмой «Камень солнца» (Piedra de Sol, 1957); ряд стихотворений книги «Саламандра» (1962).

Положения, выносимые на защиту:

1. Рецепция французской культуры является определяющим и постоянным фактором формирования поэтики Паса; в процессе этого взаимодействия Пас берет на себя роль как «получателя», так и «транслятора».

2. Динамика рецепции французской культуры обусловлена стремлением Паса утвердить свою причастность «современности» и определить путь развития мексиканской литературы, дав ей «универсальные» ориентиры.

3. Пас акцентирует сущностную «не-французскость» современной французской поэзии, видя в ней продолжение немецкого и английского романтизма; в своем диалоге с французскими авторами Пас выходит на уровень поэтических и философских универсалий, архетипических категорий и структур,

определяющих координаты его собственной художественной системы, и утверждает тем самым единство поэтов в Поэзии.

4. Во французской культуре наибольший интерес у Паса вызывают явления, входящие в орбиту сюрреализма; сложившиеся еще до приезда в Париж эстетические принципы Паса, смоделированная им поэтическая генеалогия при непосредственном контакте с сюрреалистической группой нашли подтверждение и продолжение.

5. Влияние сюрреализма на поэтическую практику Паса сказалось в раскрепощении стиха и синтаксиса, появлении в его текстах длинных цепочек однородных членов, распространенных сравнительных конструкций, ряда образов, тем и мотивов, входящих в сюрреалистический тезаурус, обращении к жанровой форме стихотворения в прозе, а также актуализации проблематики мифа; при этом Пас сохраняет независимость от сюрреалистической «риторики», создаваемые им образы мотивирует не психически-вербальный автоматизм, а философско-концептуальная логика и эффекты чувственного восприятия.

6. В интерпретации Паса сюрреализм в полной мере раскрыл свой «космополитический» и «традиционалистский» потенциал; сюрреализм помог Пасу увидеть единство европейской поэтической традиции и романтической культуры в целом, став одной из основ его философии поэзии и формирующим принципом его эстетики.

Хотя все исследователи так или иначе затрагивают вопрос диалога культур в творчестве Паса, работ собственно компаративного характера крайне мало. Хорошим ориентиром послужила для нас диссертация английского исследователя Томаса Аллана Болла, посвященная проблеме рецепции Пасом творчества Т.С. Элиота[69]. Аргументация Болла убедила нас в том, что теория

[69] Boll Th. A. Octavio Paz and T.S. Eliot: A Literary Relation. L., 2004. [Электронный ресурс] http://discovery.ucl.ac.uk/1445325/1/U592645.pdf

«страха влияния» Х. Блума не может использоваться в качестве инструмента анализа в применении к поликультурному материалу.

Научная новизна работы обусловлена тем, что ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении ни разу не предпринималась попытка комплексного исследования взаимодействия Паса с французской культурой. Помимо этого, абсолютное большинство текстов рассматриваются в российской филологии впервые, в научный обиход вводится значительный объем нового историко-литературного материала. Изучение поэтики Паса в ракурсе его взаимодействия с французской культурой открывает неизвестные стороны его творческой личности и позволяет в новом свете прочитать ставшие классическими тексты, прежде всего «Лабиринт одиночества», эссе «Лук и лира» и лирический цикл «Неистовая пора», а также раскрыть своеобразие поэтики не понятой в свое время и до сих пор остающейся наименее изученной книги «Орел или солнце?».

Актуальность работы определяется необходимостью восполнить существенный пробел в отечественном литературоведении на фоне активно развивающихся зарубежных исследований в области франко-латиноамериканских литературных связей и неизменного интереса к творчеству мексиканского писателя. Изучение творческого метода художника такого масштаба, как Октавио Пас, позволит расширить и углубить понимание явлений и процессов, определивших развитие современного искусства.

Теоретическая значимость исследования заключается в выявлении динамики рецепции Пасом явлений французской культуры, обосновании ее логики и механизмов, определении специфики сюрреализма Паса, разработке проблемы взаимной рецепции сюрреализма в Мексике и сюрреализмом – Мексики.

Практическая ценность работы состоит в том, что ее материалы и выводы могут быть использованы при подготовке общих курсов по истории зарубежной литературы XX в., спецкурсов по истории литератур Латинской Америки,

истории французской литературы, а также в курсах по межкультурной коммуникации и компаративному изучению литератур.

Структура исследования. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии и приложения.

Во **введении** обосновывается актуальность темы и ее новизна, формулируются цели и задачи исследования, дается краткий обзор работ, в которых затрагивается проблема отношения Паса к французской культуре и, главным образом, к сюрреализму, излагаются основные концепции механизмов латиноамериканского культурогенеза. В **первой главе** очерчивается культурный и философский контекст, в котором Пас начал свою литературную деятельность, определяется круг его чтения, освещается история рецепции в Мексике французского сюрреализма. **Вторая глава** посвящена «парижскому» периоду творчества Паса (1945–1951) и создававшимся в те годы текстам. В **третьей главе** представлена литературная деятельность Паса по возвращении в Мексику, с 1953 по 1958 гг.

В **заключении** содержатся основные выводы работы, а также намечаются возможные пути исследования поэтики Паса в перспективе продолжившегося взаимодействия с французской культурой.

Приложение содержит выполненные автором диссертации переводы трех непосредственно связанных с проблемой рецепции французской культуры эссе Паса, снабженные необходимыми комментариями, а также ряд аналитических заметок, относящихся к более позднему периоду творчества поэта.

Апробация результатов исследования. По теме диссертации было сделано 10 докладов на международных конференциях, проходивших в МГУ им. М.В. Ломоносова, ИМЛИ РАН, УРАО в 2016–2018 гг., а также доклад на конференции, проводившейся Центром культурологических исследований ИЛА РАН в 2017 г. Положения исследования отражены в 17 публикациях, четыре из них – в журналах, рекомендованных МГУ им. М.В. Ломоносова:

1. Гладощук А.В. Явление и явленное: Октавио Пас в диалоге с Шарлем Бодлером // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2016. №5. С. 164–173.

2. Гладощук А.В. Мексиканский Рембо // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. №2. С. 211–221.

3. Гладощук А.В. Интертекстуальный и мифологический код поэмы «Камень солнца» О.Паса // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, №2. С. 195–199.

4. Гладощук А. В. Сюрреализм и миф: поэтика «Обсидиановой бабочки» Октавио Паса // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т.10, №2. С. 72–82.

5. Гладощук А.В. Визуальное искусство в жизни и творчестве Октавио Паса // Латинская Америка. М.: Наука, 2017. № 5. С. 76–89.

6. Гладощук А. В. Мексика в поле сюрреалистической революции // Литература и революция. Век двадцатый / Научная серия «Литература. Век двадцатый». Выпуск 4. М.: Литфакт, 2018. С. 436–462.

7. Гладощук А.В. «Мексиканские маски»: введение в «Лабиринт одиночества» О.Паса // Литература двух Америк. М.: ИМЛИ РАН, 2018. № 4. С.114–147.

8. Гладощук А. В. Поэтика «Неистовой поры» О. Паса // Studia Litterarum. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Т. 3, № 2. С. 66–79.

9. Гладощук А.В. Октавио Пас и Жан-Жак Руссо // XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. СПб.: Алетейя, 2016. С.657–662.

10. Гладощук А. В. Фигура: Хулио Кортасар и Октавио Пас // Вопросы иберо-романистики. К 400-летней годовщине литературного наследия М. де Сервантеса Сааведры / Под ред. М.С. Снетковой. Т.16. М.: МАКС Пресс, 2017. С.67–74.

11. Гладощук А.В. Солнце и луна: Октавио Пас и Руфино Тамайо // Stephanos. М., 2017. № 22. С.155–160.

12. Гладощук А.В. Демон аналогии: Октавио Пас, Рубен Дарио и испаноамериканский модернизм между Америкой и Францией // Литература двух Америк. М.: ИМЛИ РАН, 2017. №2. С.186–195.

13. Гладощук А.В. Октавио Пас как художественный критик // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2016» / Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. М.: МАКС Пресс, 2016. [Электронный ресурс] URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2016/data/section_30_8557.htm

14. Гладощук А.В. Хулио Кортасар и Октавио Пас // Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи: Материалы VIII Международной конференции: Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, Филологический факультет, 24-25 ноября 2016 г. М.: МАКС Пресс, 2016. С. 25–27.

15. Гладощук А.В. Мексиканский Рембо // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2017» / Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. М.: МАКС Пресс, 2017. [Электронный ресурс] URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2017/data/section_32_10615.htm

16. Гладощук А.В. Мексика в поле сюрреалистической революции // Στεφανοσ: Русская литература и культурная жизнь. XX век: Интернет-энциклопедия. Филологический факультет. 2017. [Электронный ресурс] URL: http://www.philol.msu.ru/~modern/

17. Гладощук А. В. Сюрреализм и миф в творчестве О.Паса // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2018» / Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. М.: МАКС Пресс, 2018. [Электронный ресурс] URL: https:// lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2018/data/section_35_12882.htm

ГЛАВА I. МЕКСИКА И ФРАНЦИЯ

1.1 «Французское» и «универсальное» в латиноамериканской культуре и художественном сознании

«Национальное» и «универсальное» – два полюса, между которыми колеблется латиноамериканское художественное сознание на всем протяжении своей истории. Это же колебание определяет положение Франции в латиноамериканской культуре: «французское» могло восприниматься и как квинтэссенция духовного опыта человечества, и как одна из частных его реализаций.

Франция становится главным духовным ориентиром латиноамериканских мыслителей в начале XIX в., на волне «антииспанизма», поскольку именно идеи французского Просвещения и опыт Революции создали предпосылки Войны за независимость. Политические идеалы, в свою очередь, служили «естественными проводниками современной французской культуры»[70]. Так, например, в соответствии с проектом образовательной реформы одного из идеологов освободительного движения в Мексике – Хакобо де Вильяуррутиа – французский, будучи языком, который наилучшим образом выражает «общие мысли», языком свободы, должен был стать обязательным школьным предметом на всей территории страны[71].

Как отмечает Макс Энрикес Уренья, именно в первой половине XIX в., с распространением романтизма, латиноамериканская литература впервые испытывает на себе прямое – не опосредованное Испанией – влияние французских писателей, прежде всего В. Гюго, Р. де Шатобриана (знаменательно, что перевод «Атала» в Америке появился раньше, чем в

---

[70] Гирин Ю.Н. Идейно-эстетические основы испано-американского модернизма // История литератур Латинской Америки. Т.3. М.: Наследие, 1994. С.46.

[71] Kabatek J. «…se former en République sous la domination d'une même langue» – La pensée linguistique française du XVIII^{e} siècle et les langues en Amérique latine // France – Amérique latine: Croisements de lettres et de voies / Sous la direction de Walter Bruno Berg et Lisa Block de Behar. P.: L'Harmattan, 2007. P.203-204.

Испании), А. де Мюссе, А. де Ламартина[72]. Во второй половине века на французском фоне появляются иноязычные «вкрапления» – переводы Э.А.По, Г.Гейне, Дж.Леопарди. В это время Мексика ассимилировала новейшее явление французской культуры: прослушав лекции О.Конта в Париже, философ Габино Барреда формулирует программу будущего развития страны, основываясь на принципах позитивизма.

Рубеж XIX–XX вв. стал переломным этапом развития культуры Латинской Америки: именно в эти годы художники Нового Света особенно остро почувствовали необходимость синхронизироваться с европейским временем и реализовать свой самобытный духовный потенциал, что определило идейно-эстетические основы испаноамериканского модернизма, центральными фигурами которого были выдающийся кубинский поэт, мыслитель и политический деятель Хосе Марти (1853-1895) и великий никарагуанский поэт Рубен Дарио (1867-1916), ставший признанным главой течения.

Французское влияние стало определяющим фактором обновления испаноязычной литературы. Начиная с Дарио, Париж превращается в «столицу» латиноамериканской словесности, центр кристаллизации латиноамериканской культуры. Комментируя ставшую хрестоматийной фразу из предисловия к «Языческим псалмам» (Prosas profanas, 1896): «Моя жена родом из моей земли, а возлюбленная – из Парижа», – Дарио дал следующее определение городу: «...столица искусства и изысканности, изящества, ясности и хорошего вкуса»[73]. Сходную характеристику мы встречаем и в «Автобиографии» (1912) поэта: «Я мечтал о Париже с детства так сильно, что перед сном молил Бога не дать мне умереть, не узнав Парижа. Париж был для меня как бы Раем, где полной грудью

[72] Henríquez Ureña M. Las influencias francesas en la poesía hispanoamericana // Revista Iberoamericana. 1940. Vol. II, №4 (noviembre). P.404.
[73] Darío R. Obras completas. T.XVII. El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros. Madrid: Mundo latino, 1919. P.188–189.

вдыхают эфир земного счастья. То был Город Искусства, Красоты и Славы; и главное – столица Любви, царство Грёзы»[74].

В предисловии к собранию стихотворений Мануэля Гутьерреса Нахеры, родоначальника мексиканского модернизма, видный деятель политики и культуры Хусто Сьерра, полемизируя с испанским критиком М. Менендесом-и-Пелайо, обвинявшим новых поэтов Мексики в «суеверной» преданности современной французской литературе, обращает его внимание на то, что упрек в офранцуженности может быть отнесен в той или иной степени ко всем современникам и что испанскую литературы питают те же французские «соки»[75]. Французский гений, по мнению Сьерры, обладает удивительной силой «излучения», а его творения – способностью адаптироваться: так, французская мода отвечает всем человеческим типам, а французская кухня – желудкам. В целом французская культура вот уже два века как служит духовным «облачением» всех латинских народов.

Однако «офранцуженность» была лишь одной из граней модернистского «космополитизма»: культурфилософская мысль на рубеже веков принимает отчетливо универсалистскую направленность. Сам Дарио заявлял, что будет собирать цветы в садах всего мира, а не только «парижские розы». Приехав в 1880 г. в Нью-Йорк, Хосе Марти удивлялся тому, как свобода в политике, экономике, нравах могла сочетаться с «раболепной» зависимостью от французской моды и вкуса («humilde servilismo en los gustos»)[76], о чем он писал в первой заметке из серии «Впечатления от Америки». Примечательно, что свое эссе об Оскаре Уайльде, на лекции которого ему довелось побывать в январе 1882 г., Марти начинает с рассуждения о соотношении «границ» национального духа и языка, которые, на его взгляд, не могут и не должны совпадать. Поэт настаивает на необходимости непосредственного контакта с иноязычными

[74] Darío R. Autobiografía. México: Editora Latino Americana, 1960. P.87. Перевод второго предложения отрывка цитируется по: Земсков В.Б. Творчество Рубена Дарио // История литератур Латинской Америки. Т.3. М.: Наследие, 1994. С.120.
[75] Sierra J. Prosas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. P.26.
[76] Martí J. Obras completas. T.19: Viajes, Diarios, Crónicas, Juicios, Notas. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964. P.108-109.

текстами: ни воспринятые национальной словесностью влияния («след» Байрона в творчестве Нуньеса де Арсе, немецких авторов – в творчестве Кампоамора и Беккера), ни переводы не могут дать представления о германской, славянской, саксонской традициях: «Знать разные литературы – лучшее средство освободиться от тирании некоторых из них». Сходным образом можно избежать риска слепого подчинения какой-то одной философской системе, поскольку все философии в сущности проникнуты единым духом, во всех обнаруживает себя вера в безграничное, желание выйти за свои пределы, неудовлетворенность наличным бытием[77].

Выдающий колумбийский критик Бальдомеро Санин Кано (1861–1957), о ком говорили, что он «разработал своего рода универсальный стиль литературоведческого мышления»[78], в эссе «Об экзотическом» (De lo exótico, 1934) развивал следующую мысль: «Новые народы Нового Света имеют право на мысль во всех ее жизненных проявлениях. Попытка понять “русское” или освоить “скандинавское” не умаляет патриотизма и не отлучает от рода. В полной мере достойно если не порицания, то сожаления – не видеть ничего дальше Франции»[79].

В XX в. идея латиноамериканского универсализма была с особой силой явлена в мексиканской культурфилософии. Хосе Васконселос разрабатывает концепцию грядущей пятой расы, которая синтезирует в себе лучшие черты всех прочих рас. Зародыш этой «вселенской» расы он видел в метисных народах континента. Альфонсо Рейес также связывал «утопический удел»[80] Латинской Америки с идеей синтеза. В сентябре 1936 г. на VII заседании Международного института интеллектуального сотрудничества, проводившемся в Буэнос-Айресе, мыслитель читает доклад, текст которого будет впоследствии опубликован под заглавием «Заметки об американском образе мысли» (Notas sobre la inteligencia

[77] Martí J. Obra literaria. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1978. P.287.
[78] Кофман А.Ф. Литература Колумбии и Панамы // История литератур Латинской Америки. Т.3. М.: Наследие, 1994. С.353.
[79] Sanín Cano B. El oficio de lector. Caracas: Biblioteca Ayacucho. P.92-93.
[80] Гирин Ю.Н. А был ли синтез? // Iberica Americans: Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI веков. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С.432.

americana) в составе знаменитой книги эссе «Крайняя Фула» (Última Tule, 1942). По мысли Рейеса, латиноамериканская культура, являясь ветвью европейского древа, сама по себе не обладает ничем специфическим, истинным же своеобразием отмечено латиноамериканское мировидение – то, что он называет «inteligencia americana». Латинская Америка, с ее врожденным «интернационализмом» призвана осуществлять разного рода «синтезы», пусть даже они будут иметь временный характер. Завершил свой доклад мыслитель следующими словами: «Мы осознаем, что уже завоевали право быть гражданами мира. Мы достигли совершеннолетия»[81] – утверждая наступление того исторического момента, когда латиноамериканцы, преодолев тяготевшее над ними со времен Конкисты отставание от времени Старого Света, смогут действовать в такт и наравне со всем остальным человечеством.

Закономерно, что размышления о национальной самобытности выводили к вопросу о французской составляющей культуры Мексики.

Философ Самуэль Рамос (1897–1959) в своей знаменитой работе «Облик человека и культуры в Мексике» (El perfil del hombre y la cultura en México, 1934) посвящает отдельную главу проблеме влияния французской культуры на мексиканскую. В XIX в. мексиканцы видят во Франции «архетип современной цивилизации». Если политическим гегемоном в то время была Англия, почему мексиканцы в таком случае ориентируются на Францию? Философ объясняет это психической предрасположенностью мексиканского народа к восприятию французской модели: если с испанцами мексиканцев роднит религиозная страсть, с французами – страсть политическая. Интерес к французской политической мысли распространился на всю французскую культуру в целом[82].

О влиянии французской культуры на мексиканскую много размышлял Хорхе Куэста – один из лидеров группы «Контемпоранеос». В опубликованном 26 января 1934 г. в газете «Эль Универсаль» эссе «Французская культура в Мексике» (La cultura francesa en México) Куэста смело заявлял: «Влияние

[81] Reyes A. Última Tule. México: Imprenta universitaria, 1942. P.145.
[82] Ramos S. El perfil del hombre y la cultura en México. México: Espasa-Calpe mexicana, S.A., 1976. P.41.

французской культуры в Мексике было до такой степени постоянным и глубоким, что тот, кто ее отвергает, рискует отказаться от самой личной части своего «я». Мексика уже во всех отношениях – страна французской культуры, и таковой она является с момента своего рождения в качестве независимой нации, с тех пор как выразилась ее свободная и сознающая саму себя воля. [...] Мексиканская культура не стремится быть французской – она является французской по самой своей природе»[83]. Вслед за историком Висенте Рива Паласио он утверждает, что импульс, благодаря которому Мексика стала Мексикой, шел не изнутри, а снаружи: Война за независимость является плодом французской мысли. Так, в отрыве от испанских и индейских истоков, возник «национальный дух», и отрицать его – не значит отстаивать мексиканскую «подлинность»: только осознав, что влияние Франции было ключевым, определяющим фактором национального развития, мексиканцы обретут собственное «значение» (significación). В том же 1934 г. Куэста публикует эссе «Мексиканский классицизм» (El clasicismo mexicano)[84], в котором делает попытку определить характер и своеобразие мексиканского искусства. По мнению философа, мексиканская поэзия, как и вся американская поэзия в целом, является поэзией европейской. Оригинальность ее заключается в том, что она тяготеет к классическим, то есть универсальным формам: в силу этого на определенном этапе развития мексиканские поэты обратилась к французским образцам.

В августе 1943 г., через год после самоубийства философа, эссе «Французская культура в Мексике» было перепечатано в журнале «Блудный сын», в издании которого активно участвовал Пас. Спустя двадцать лет, в предисловии к сборнику эссе с труднопереводимым заглавием «Puertas al campo» (1966)[85], ссылаясь на Куэсту, Пас заявит, что никогда не считал за грех быть

[83] Cuesta J. Poemas y ensayos. T.II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964. P.147-148.
[84] Ibid. P.178-194.
[85] Буквально: «Двери к полю». Как и в случае со сборником «Груши с вяза», продолжением которого данная книга является, заглавное словосочетание представляет собой часть фразеологического оборота: «“poner puertas al campo”: невозможность ограничить то, что не приемлет границ» – объясняет Пас в предисловии. Не исключено, что при выборе названия Пас ориентировался на «Ключ к полям» Бретона.

«офранцуженным», поскольку без французского влияния не только история Мексики, но и искусство, литература были бы другими. Так, культура Франции стала частью мексиканской «традиции»: отвергнуть ее для мексиканцев значило бы отказаться от самих себя[86].

Художественное мышление Паса во многом оказывается близким модернистскому[87]. Как и Рубен Дарио, Пас сопрягает различные культурные традиции, его также можно назвать поэтом-странником, поэтом-путешественником. Пас ставил перед собой сходные с модернистами задачи: используя достижения европейских художников, создать свою собственную традицию и утвердить ее не только в качестве «латиноамериканской», но и в качестве «универсальной». Дарио – объяснял Пас – хотел модернизировать поэзию на испанском языке и в то же время – быть современным поэтом, поэтому в один год (1896) он выпускает книгу, почти целиком посвященную иностранным литераторам – «Необычайные» (Los raros), и книгу своих собственных стихов – «Языческие псалмы»[88]. Пас перенимает эту эстетическую стратегию: показательна в этом отношении композиция книги «Семена для гимна» (1954), первую часть которой составляют стихи самого Паса, вторую – переводы из Ж. де Нерваля и Э. Марвелла.

На протяжении многих лет Пас возвращался к вопросу о том, что собой представляет латиноамериканская поэзия и существует ли она вообще. Эссе с выразительным заглавием «Латиноамериканская поэзия?» (¿Poesía latinoamericana?) (Дели, 1967) из сборника «Знак и каракуль» (El signo y el garabato, 1973), Пас начинает с признания: «Я не сомневаюсь в существовании определенного числа поэтических текстов, написанных за последние полвека некоторыми латиноамериканскими поэтами, но я не уверен в существовании латиноамериканской поэзии. То же сомнение вызывают у меня выражения по типу “английская поэзия” и “французская поэзия”. Как первое, так и второе

[86] Paz O. Puertas al campo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967. P.6.
[87] Подробнее об отношении Паса к модернизму и к Рубену Дарио см. Приложение С.277-307.
[88] Paz O. Obras completas. T.2. Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero. México: FCE; Círculo de lectores, 2003. P.19.

охватывают явления разнородные, а порой – несовместимые: Лафонтен и Рембо, Драйден и Вордсворт»[89]. Сходные мысли Пас излагал в адресованном французской аудитории эссе «Литература, закладывающая основы» (Literatura de fundación, 1961), написанном в качестве предисловия для специального номера журнала «Леттр Нувель» (Lettres Nouvelles), посвященного «молодой испаноамериканской литературе».

Предисловие к антологии «Поэзия в движении» (Poesía en movimiento), при составлении которой Пас ставил своей целью воспроизвести «траекторию современности»[90] в Мексике в 1915–1966 гг., начинается с рассуждения о двусмысленности выражения «мексиканская поэзия»: поэзия, написанная мексиканцами, или поэзия, выражающая определенным образом дух, реальность, характер Мексики? На взгляд Паса, «мексиканскость» того или иного поэта так же сомнительна, как и сама идея национального гения. В литературе нельзя проводить политико-географические границы: существует ли французская, немецкая, английская поэзия – вопрос спорный. Пас не отрицает национальных традиций и различий в темпераменте народов, он утверждает, что стили – универсальны, а традиции – не что иное как национальные версии, адаптации универсалий. Однако чем совершеннее произведение искусства, тем менее явственны в нем традиция и стиль: «Искусство стремится к прозрачности»[91]. Понятием «прозрачность» можно охарактеризовать стиль самого Паса, а он, в свою очередь, относил его к зачинателям латиноамериканской поэзии: «Владея прозрачной формой, они без труда перемещаются в мире готовых образов»[92].

По мнению Паса, главное, что отличает испаноамериканскую поэзию от испанской – это, во-первых, «чувствительность ко времени», выразившаяся в решении «встретить современность лицом к лицу и слиться с ней», и, во-вторых,

[89] Paz O. El signo y el garabato. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1973. P.153.
[90] Poesía en movimiento. P.6.
[91] Ibid. P.4.
[92] Paz O. Las peras del olmo. P.4.

«любознательность» (curiosidad) и космополитизм[93]. На вопрос, к какой поэзии он чувствует большую близость: французской или североамериканской – Пас не дал ответа, сказав, что осознает себя частью традиции современной поэзии. Каждый латиноамериканский поэт, по его мысли, с одинаковым пылом и отчаянием утверждает свою латиноамериканскую оригинальность и в то же время – принадлежность к «вселенской традиции» (tradición universal)[94]. Всякое латиноамериканское произведение является продолжением и преодолением «Запада». Свое творчество Пас определяет как «перекресток», продолжение традиции, у истоков которой стоят некоторые немецкие и английские поэты–романтики.

Характеризуя литературную ситуацию 1940-х гг., Энрикес Уренья обращал внимание на изменение характера восприятия французских образцов: в целом становится трудно говорить о «подражателях» и «последователях», называть в том или ином случае конкретный источник влияния, что не мешает устанавливать сходства. Возможно, делает оговорку исследователь, картина прояснится с течением времени, но пока мы можем констатировать, что «влияния» теперь не исчерпываются французскими авторами[95]. К этому периоду и относится начало литературной деятельности Паса.

1.2 Культурная жизнь Мексики первой трети XX в. и литературная деятельность Паса

Культурный климат Мексики послереволюционных десятилетий определялся полемикой между сторонниками ангажированного, национально ориентированного искусства и сторонниками искусства элитарного, открытого диалогу с Европой.

---

[93] Paz O. El signo y el garabato. P.157-158.
[94] Paz O. Obras completas. T.15. P.427.
[95] Ibid. P.414.

Первым серьезным издательским проектом молодого поколения литераторов стал журнал «Улисс» (Ulises), давший импульс к созданию одноименного театра. Своими принципами (или «ядом» и «противоядием») редакторы журнала – поэты Хавьер Вильяуррутиа и Сальвадор Ново – объявляли «любознательность» (curiosidad) и «критику» (отсюда подзаголовок – «Revista de curiosidad y crítica»), стремясь расширить горизонты национальной словесности как извне, так и изнутри: на страницах журнала активно печатались самые видные представители мексиканской культуры тех лет (среди них – Самэуль Рамос и Хорхе Куэста), в то же время в каждом номере была своя доля «европейского» (показательно, что стихи Макса Жакоба и Джеймса Джойса в первом и пятом выпуске соответственно печатались в оригинале). «Улисс» просуществовал недолго: в период с мая 1927 г. по февраль 1928 г. вышло шесть номеров, причины прекращения публикации остались не ясны.

На смену «Улиссу» пришел журнал «Контемпоранеос» (Contemporáneos, 1929–1931), ставший главным печатным органом «универсалистского», «эстетского» направления. Объединившихся вокруг издания поэтов и писателей стали называть группой «Контемпоранеос», хотя в действительности никакой единой эстетической программы у них не было, и они осознавали себя, скорее, «группой без группы». По мнению Эрмило Абреу Гомеса, наименование «Contemporáneos» (буквально «современные», «современники»), предложенное поэтом Хосе Горостиса, удачно постольку, поскольку оно не предполагает ни политического, ни социального, ни художественного единомыслия участников[96]. Свою задачу основатели журнала видели в том, чтобы, по выражению Хайме Торреса Бодета, «установить контакт между европейскими достижениями и американскими возможностями»[97].

---

[96] Abreu Gómez E. Contemporáneos // Las revistas literarias de México. México: Ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963. P.165.

[97] «…establecer un contacto entre las realizaciones europeas y las promesas americanas» (Durán M. Introducción // Antología de la revista «Contemporáneos» / Introd, sel. y notas de Manuel Durán. México: Fondo de Cultura Económica, 1973. P.13). Об этом Торрес Бодет писал в своей автобиографии «Tiempo de arena» (Obras escogidas. México, 1961. P.330-331).

В течение трех лет, с февраля 1929 г. (№9) по ноябрь–декабрь 1931 г. (№42–43), директором журнала был мексиканский поэт Бернардо Ортис де Монтельяно, высоко ценивший Валери, Пруста, Сюпервьеля[98] и интересовавшийся сюрреализмом. Среди опубликованных им статей можно отметить «Сюпервьель, поэт открытого моря» (Supervielle, poeta del alta mar) и «Творчество Валери и русская мысль» (La obra de Valéry y el pensamiento ruso). Во французской перспективе наибольший интерес представляют статьи Куэсты, написанные им в 1929 г., вскоре по возвращении из Парижа, где он прожил три месяца, познакомившись с Бретоном, Элюаром и Десносом: «Поэзия Поля Элюара» (La poesía de Paul Éluard)[99] (№12, май) и «Робер Деснос и суперреализм» (Robert Desnos y el sobrerrealismo) (№18, ноябрь)[100]. Если в Элюаре Куэста видит поэта, отступившего от сюрреалистических принципов, за Десносом он признает необъяснимую силу поэтического очарования. Благодаря Куэсте, отмечает Л.М. Шнайдер, мексиканские писатели начнут осознавать значение сюрреализма, однако желания принять его постулаты у них при этом не возникнет. Сюрреализм останется известен только интеллектуальной элите[101].

То обстоятельство, что из всех представителей «Контемпоранеос» Пас сблизился с самым «офранцуженным» поэтом и самым «офранцуженным» философом группы, несомненно, сыграло важную роль в его эстетическом формировании. Так, при посредничестве Вильяуррутиа Пас открывает для себя современную французскую поэзию, от Жюля Сюпервьеля до сюрреалистов[102]. От Куэсты же Пас воспринял понимание «французского» как «универсального». Восстанавливая обстоятельства своей «встречи» с «Контемпоранеос» в эссе 1977 г. («Contemporáneos: primer encuentro»), Пас писал: «Их офранцуженность, как о том много раз говорил Куэста, была актом свободного выбора не частного (французского), а универсального. Действительно ли французская традиция

[98] Стихотворения Жюля Сюпервьеля в переводе Рафаэля Альберти печатались в сентябре и октябре 1931 г. (№40–41).
[99] Cuesta J. Poemas y ensayos. T. II. P.62-64.
[100] Ibid. P.65-69.
[101] Schneider L.M. México y el surrealismo (1925-1950). México: Arte y Libros, 1978. P.28.
[102] Paz O., Ríos J. Solo a dos voces. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.

выражает то универсальное представление о человеке, которое в ней находили Куэста, Вильяуррутиа, Торрес Бодет и Оуэн – вопрос спорный; однако то, что офранцуженность была символом их универсалистской веры, неоспоримо. Поэтому она могла сосуществовать с их патриотизмом»[103].

1942 г. был ознаменован публикацией «Аврелии» (Aurélia, 1855) Ж. де Нерваля в переводе Агустина Ласо: с отставанием почти на век мексиканская словесность продолжала заполнять лакуны в сфере романтизма. Вильяуррутиа начинает свое предисловие с обличения интеллектуальной нерадивости критиков, среди которых распространено презрительное (слово «despectivo» повторено дважды) отношение к романтизму, проявляющееся в том, что «романтическое» сводится к «беспорядочному», «спонтанному», «пустословию». Поэт отмечает, что реабилитация романтизма – во многом заслуга сюрреалистов, в частности, Бретона[104].

Благодаря «Контемпоранеос», а также его аргентинскому аналогу, журналу «Сур» (Sur), получившему гораздо большую известность, хотя возник он на два года позже (первый номер вышел в 1931 г.), Пас открывает для себя современную поэзию. Примечательно, что с конца 30-х гг. поэт сам начнет сотрудничать в аргентинском издании.

По воспоминаниям Паса, настоящим потрясением стали для него тексты трех авторов. Во-первых, Сен-Жон Перс: начальные фрагменты поэмы «Анабасис» («Песнь», разделы I, II, III) в переводе Октавио Х. Барреда[105] были опубликованы в январе 1931 г. (№32). О том, что Пас имел возможность прочитать текст целиком и, вероятно, в оригинале, свидетельствует эпиграф к стихотворению «Шевелюра» (Cabellera), напечатанному 2 августа 1931 г. в газете «Эль Насиональ»: «Y mi pensamiento no es ahora extraño al del marinero» («...et ma pensée n’est point distraite du navigateur») – эта строка, будучи

[103] Paz O. Obras completas. T.4. Generaciones y semblanzas: Dominio mexicano. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2006. P.79.
[104] Villaurrutia X. Obras. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. P.894.
[105] Вильяуррутиа казалось знаменательным и не случайным, что Барреда также переводил «Mornings in Mexico» Д.Г. Лоренса.

заключительной в поэме, отсутствует в переводе Барреды. Идейно-тематически стихотворение Паса никак не соотносится с текстом Перса: разрабатывая очевидно бодлеровский мотив, при выборе эпиграфа поэт руководствовоался «внешней» ассоциацией образов. Аналогично, предпосылая стихотворению «Озеро» (Lago) в качестве эпиграфа строку «Tout pour l'œil, rien pour les oreilles!»[106] из «Парижской грезы» (Le rêve parisien) Бодлера, Пас сохраняет за ней только буквальный смысл. В обоих случаях важна сама апелляция к французскому «авторитету». Представляется, что Сен-Жон Перс помог Пасу увидеть поэтическое измерение истории, его влияние обнаружит себя в более поздних текстах.

Во-вторых, Т.С. Элиот: в феврале 1931 г. (№33) печатается поэма «Полые люди» в переводе Леона Фелипе. У Элиота, по словам Паса, он открыл то, чего не находил ни в поэзии на испанском, ни в поэзии на французском языке – «способ проникнуть в современную реальность через поэзию»[107].

В-третьих, Андре Бретон: перевод V главы «Безумной любви» был опубликован в апреле 1936 г. в журнале «Сур» (№19) под заглавием «Звездный замок» (El Castillo Estrellado) на два месяца раньше оригинала[108], хотя изначально мэтр сюрреализма собирался предоставить Виктории Окампо IV главу, но не успел ее дописать[109]. Бретоновский текст Пас воспринял как инициацию, своеобразное «искусство любви», утверждающее аналогию, или тождество, между возлюбленной и природой.

Преемником «Контемпоранеос» стал журнал «Барандаль» (Barandal), созданный Пасом и тремя его друзьям – Рафаэлем Лопесом Мало, Сальвадором Тоскано и Арнульфо Мартинесом Лавалем – в августе 1931 г. Все четверо учились тогда в знаменитой Национальной подготовительной школе (Escuela

---

[106] По-видимому, эта строка действительно чем-то привлекала Паса: она же приходит ему на ум во время встречи с Ортегой-и-Гассетом в Женеве, когда он смотрел на бурно, но беззвучно бегущую за окном реку. (Paz O. Obras completas. T.3. P.300).
[107] «…una vía poética de acceso a la realidad moderna» (Paz O. Obras completas. T.15. P.513).
[108] Breton A. Le Château étoilé // Minotaure. 1936. №8 (juin). Текст сопровождали иллюстрации Макса Эрнста.
[109] Breton A. Œuvres complètes. T.II. P.: Gallimard, 1992. P.1696.

Nacional Preparatoria)[110], где они познакомились с Карлосом Пельисером, осваивая под его руководством латиноамериканскую литературу. Ему, а также двум другим своим кумирам – Хавьеру Вильяуррутиа и Сальвадору Ново – молодые литераторы предложили участвовать в новом издании. Журнал просуществовал недолго, вышло всего семь номеров. Антагонистом «Барандаль» был социально ориентированный журнал «Крисоль» (Crisol – «горн», «тигель», «плавильный котел»).

В декабре 1931 г., в пятом номере журнала была опубликована заметка «Этика художника» (Ética del artista), где Пас размышляет о том, по какому из двух путей должны идти молодые латиноамериканские художники: «Искусство ангажированное (искусство идейное – arte de tesis) или чистое искусство (arte puro)?»[111]. Отказываясь от доктрины чистого искусства в лице Жана Кокто, Пабло Пикассо, Поля Валери по той причине, что она не может служить реализации американской культуры, Пас делает выбор в пользу «ангажированности», понимая ее не в практическом и политическом, а в мистическом ключе. Латиноамериканские худрожники – считает Пас – должны стать «цельными людьми» (hombres completos, íntegros), творцами своей истории, и тогда, быть может, на них снизойдет «то вдохновение, которым иногда бывал охвачен Ницше»[112]. Интересно, что среди «ангажированных» художников – тех, кто отдает «всю свою жизнь и все свои силы вне-художественным целям» – Пас отдельно упомянул сюрреалистов, назвав их «идейность» «доктринерской»[113]. Из этого мы можем сделать вывод, к которому сам Пас пока не приходит: будучи одним из вариантов искусства, направленного «вовне» себя, сюрреализм оказывается не так далек от обозначенных им целей.

Отношение искусства к жизни становится темой и первого литературного эссе Паса, которое он посвящает, что знаменательно, произведению

---

[110] Школа была открыта в годы президентства Бенито Хуареса в здании бывшего иезуитского коллежа Сан Ильдефонсо: вплоть до Революции образование в «Препаратории» строилось на принципах позитивизма.
[111] Paz O. Obras completas. T.13. P.185.
[112] Ibid. P.188.
[113] Ibid. P.186.

французскому. В 1933 г., находясь под большим впечатлением от прочитанных в переводе испанского поэта Педро Салинаса томов романного цикла «В поисках утраченного времени»[114], Пас пишет эссе «Далекий и близкий Марсель Пруст» (Distancia y cercanía de Marcel Proust), сокращенный вариант которого будет опубликован только шесть лет спустя в газете «Эль популар» под заглавием «Мир без наследников» (Un mundo sin herederos). Созданный Прустом художественный мир Пас осмысляет через дихотомию искусства и жизни, природы и духа. Прустовский роман – закрытый, замкнутый на себе мир, не воспроизведение жизни, а сама жизнь: «Не искусство овладевает жизнью, а жизнь – поэзия – прорывается в искусство»[115]. Примечательно, что Пас ставит знак равенства между жизнью и поэзией, выводя последнюю за пределы эстетического.

Особое место в эссе занимает размышление о том, что станет одной из главных тем лирики Паса – механизм памяти. Говоря о работе памяти, Пас противопоставляет ее «интроспекции»: память всегда индивидуальна и конкретна, интроспекция же, напротив, безлична и абстрактна; в то время как интроспекция служит рассудку, память – инструмент творчества, «воображение наоборот»[116], природная сила, отчаянно противостоящая смерти. Не исключено, что философия времени Пруста привела Паса к его собственной концепции поэтического мгновения (instante), хотя проблема времени в эссе практически не затрагивается.

Читая Пруста, поэт невольно и «неизбежно» начинает сравнивать его с Достоевским, роман «В поисках утраченного времени» – с романом «Двойник». Представляется, что, противопоставляя Пруста и Достоевского, Пас намечает оппозицию одиночества и сопричастности, которая кристаллизуется спустя десять лет в парадигматическом для всего его творчества эссе «Поэзия одиночества и поэзия сопричастности» (Poesía de soledad y poesía de comunión,

[114] Интересно, что в своих воспоминаниях, «Признаюсь, я жил» (Confieso que he vivido), Пабло Неруда также говорит о глубоком впечатлении, которое произвела на него первая часть романа («По направлению к Сванну»).
[115] Paz O. Obras completas. T.13. P.253.
[116] Ibid. P.254.

1943): Пруста можно соотнести с Ф. де Кеведо (полюс одиночества), Достоевского – со св. Хуаном де ла Крус (полюс сопричастности).

3 января 1937 г. увидела свет книга «Корень человека» (Raíz del hombre), которая, по мнению Паса, ознаменовала его рождение как поэта и в которой сам Пабло Неруда распознал «семя истинной поэзии». Материалом для эпиграфа послужила одноактная драма Гёте «Пандора» (1808)[117], а именно – реплика Эпиметея, в которой содержится близкая Пасу идея «вечной женственности». Сохраняя смысл, Пас сокращает цитируемый фрагмент: «Desciende a la tierra en formas mil, // flota sobre las aguas // y vaga por los campos. // En mi juventud tenía forma de mujer»[118]. Такое обращение с чужим словом для Паса характерно: чувствуя себя полноправным наследником европейской традиции, поэт воспринимает ее не пассивно, а активно, отбирая и трансформируя элементы наследия прошлого.

Учитывая, что к моменту работы над текстом Пас уже прочитал пятую главу «Безумной любви», знаменитый французский переводчик Клод Куффон спросил его, можно ли обнаружить в «Корне человека» влияние сюрреализма. Поэт не дал прямого ответа, сказав, что в заглавии отражена занимавшая его в то время проблема: «современный человек»[119]. Друзья Паса находили в тексте аллюзии на роман «Любовник леди Чаттерли» (1928) Д.Г. Лоренса, которым все они в ту пору зачитывались. Сам поэт это влияние признавал, называя также в числе своих вдохновителей Новалиса.

---

[117] Вероятно, Пас располагал следующим переводом: Teatro selecto de Juan Wolfgang Goethe / Traducida directamente del alemán por Fanny G. Garrido de Rodríguez Mourelo. T.I. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y C.ª, 1893. P.117-162. Второе издание вышло в 1922 г. Приведем используемый Пасом фрагмент:
«Desciende a nosotros por modos variados,
Se mece en las aguas, recorre los prados,
En las formas sacras suena y resplandece.
Así, a la substancia la forma ennoblece,–
Dando y asumiendo el sumo poder;
Para mí ha tomado la de una mujer». (P.145)

[118] Cit.: Stanton A. El río reflexivo: Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958). P.146.
В дальнейшем Пас будет последовательно сокращать текст: изначальный вариант воспроизводится в 13-ом томе Собрания сочинений, однако, без эпиграфа.

[119] Couffon C. Octavio Paz // Hispanoamérica en su nueva literatura. Santander: La isla de los ratones, 1962. P.73-82.

В том же году Пас совершил свою первую поездку в Европу: по ходатайству Неруды и Рафаэля Альберти он получил приглашение от Лиги революционных писателей и художников (LEAR) участвовать в работе Второго Международного конгресса писателей в защиту культуры. На обратном пути из Испании Пас остановился в Париже, где прожил около двух месяцев. В первую же свободную минуту поэт побежал в Лувр. Знаменательно, что приобщение к европейской классике и древности совпало с открытием современности – в то время в Париже проводилась Всемирная выставка, на которой Пикассо представил знаменитую «Гернику»: «Это было первое монументальное произведение современного искусства, которое я увидел. Я до сих пор храню в памяти живым и нетронутым впечатление, которое оно на меня произвело»[120]. Посещение Испанского павильона положило начало серии «откровений»[121] (revelaciones), которыми стали для Паса встречи с современным искусством. Однажды поэт случайно зашел в галерею, в которой выставлялись некоторые сюрреалистические работы, и его, как магнит, притянула к себе картина Макса Эрнста «Город целиком» (La ville entière): «храм майя, пригрезившийся в бреду геометру, скала, татуированная попеременно ледяной и пламенной рукой, здание, уснувшее на широкой, как пустыня, ладони»[122] (сложно сказать, какую именно картину увидел Пас, поскольку в 30-ые гг. Эрнст создал целую серию работ в технике граттажа, объединенных мотивом руин и неба). Такой же случайностью была встреча с Луисом Бунюэлем в дверях испанского посольства. Хотя состоявшееся при посредничестве Неруды знакомство было беглым, надо думать, благодаря ему Пас смог увидеть «две знаменитые, попахивающие серой ленты: “Андалузского пса” и “Золотой век”. Вторая стала для меня в прямом смысле слова откровением: внезапное явление скрытой, погребенной, но живой истины. Я обнаружил, что Золотой век заключен в нас, и лик его – страсть»[123].

---

[120] Paz O. Obras completas. T.6. P.34.
[121] Ibid. P.34.
[122] Ibid. P.34.
[123] Paz O. Obras completas. T.3. Fundación y disidencia: Dominio hispánico. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 1997. P.230.

Когда Пас вернулся из Испании, Рафаэль Солана предложил ему создать на основе «Тальер поэтико» (Taller poético) – издания, в котором Пас участвовал неохотно, так как его не удовлетворял недостаточно критичный подход редакции к отбору материалов – новый журнал, переименовав его просто в «Тальер» (декабрь 1938-1941, 12 номеров). На страницах журнала наряду с подборками стихотворений Луиса Каррильо-и-Сотомайора и сестры Хуаны Инес де ла Крус, печатаются тексты Гёльдерлина, Леопарди, поэтов «Контемпоранеос» и Пабло Неруды, испанского поколения 27-ого года (Пас отдавал предпочтение Рафаэлю Альберти и Луису Сернуде) и Хуана Рамона Хименеса.

В апреле 1939 г. во втором номере Пас публикует программную статью «Смысл и основание» (Razón de ser), определяя в ней свое отношение к старшему поколению литераторов. По словам Паса, его раздражали притязания «Контемпоранеос» на вечную молодость, отсюда – эпиграф из Шатобриана: «Да здравствует молодость... при условии, что она не будет длиться вечно!»[124]. Их молодость – по мнению Паса – была, скорее, «маской»[125] (máscara). Они не были настоящими революционерами, посольку весь свой полемический запал обратили на форму, а не на суть вещей.

Эстетически и идеологически «Тальер» стремился к утопическому сопряжению свободного и «ответственного» искусства, к поэзии, которая бы изменила человека и общество, и в этом стремлении А.Рембо как нельзя лучше подходил молодым литераторам в качестве ориентира. В четвертом номере журнала (июль 1939 г.) по настоянию Паса публикуется первый полный перевод на испанский язык «Поры в аду» (Une saison en enfer, 1873) с предисловием Луиса Кардосы-и-Арагона: автор перевода – Хосе Феррель – уже зарекомендовал себя как переводчик А. Арто, его же через несколько лет Пас попросит перевести «Стихотворения» Лотреамона для журнала «Блудный сын». Публикация была жестом самоопределения: так поколение Паса отводило Рембо место в своей литературной генеалогии и словно в ответ на загадочный призыв

[124] Paz O. Obras completas. T.13. P.197.
[125] Ibid. P.199.

«Надо быть абсолютно современным» из последней части книги («Прощанье») утверждало свою особую современность, отличную от современности поколения «Контемпоранеос» или испанского поколения 27-ого года[126]. Этот жест имеет тем большее значение, что Рембо, как замечает Пас в эссе «Трехполосное искусство» (Arte tricolor, 1943) был «экзотическим» для Мексики явлением, наряду с марксизмом, промышленностью, неевклидовой геометрией и психоанализом[127].

Первое упоминание Рембо в текстах Паса относится к 1935 г.[128] В начальном фрагменте прозаических «Вигилий» (Vigilias) Пас соотносит «ужасного Рембо» и святого Хуана де ла Крус на том основании, что оба поэта, по его мысли, испытали на себе «абсолютную свободу»[129] (интересно, что Хулио Кортасар в своем эссе о Рембо также намечает эту параллель). Следующая в хронологическом порядке аллюзия возникает в эссе «Пабло Неруда в сердце» (Pablo Neruda en el corazón, 1938): Э. Стэнтон утверждает[130], что Пас заимствует понятия «ciencia» (знание, навык) и «paciencia» (терпение), посредством которых он определяет отношение поэзии (поэта, читателя) к действительности (активное, преобразующее и пассивное, рецептивное соответственно), из стихотворения «Вечность» (L'Éternité), которое в тексте «Поры в аду» – примечательный ввиду будущей публикации перевода факт – Рембо использует в качестве иллюстрации того периода своей жизни, когда он практиковал «алхимию слова»: «Jamais l'espérance. // Pas d'*orietur*. // Science et patience, // Le supplice est sûr»[131].

С прямых отсылок к Рембо начинается эссе, посвященное испанскому поэту Леону Фелипе[132] (El mar. Elegía y esperanza: León Felipe, 1939). В трех цитатах-

[126] Paz O. Obras completas. T.4. P.98.
[127] Paz O. Obras completas. T.13. P.364.
[128] Гладощук А.В. Мексиканский Рембо // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. №2. С. 212-214
[129] Paz O. Obras completas. T.13. P.147.
[130] Stanton A. El río reflexivo: Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958). México: Fondo de Cultura Económica, 2015. P.57-58.
[131] Rimbaud A. Œuvres. P.: Éditions Garnier Frères, 1977. P.232-233.
[132] Примечательно, что через 30 лет, в стихотворении «Письмо Леону Фелипе» (Carta a León Felipe) из книги «Восточный склон» (Ladera este, 1969) Пас снова процитирует Рембо, но уже не в утвердительном, а

формулах Пас называет некоторые ключевые положения знаменитой теории ясновидения, сформулированной Рембо в письме к Жоржу Изамбару от 13 мая 1871 г. и письме Полю Демени от 15 мая того же года: поэт должен быть ясновидцем, он становится «самым больным из всех, самым преступным, самым проклятым и ученым из ученых», и «поэзия не будет больше переводить действие в ритм, она будет впереди». Из слов Паса явствует, что теория Рембо представляется ему, во-первых, общеизвестной – на что указывает эпитет «знаменитый» (célebre) при слове «письмо» –, а во-вторых, не столь новой (хотя, в соответствии с пасовской трактовкой, ее можно было бы назвать оригинальной в этимологическом смысле слова): Рембо, в его понимании, «не более чем вновь открывает в человеке глубинные поэтические и пророческие токи»[133], но именно поэтому его концепция может служить мерой подлинности современной поэзии. Видя в Рембо фигуру архетипического поэта, наделенного чудовищной восприимчивостью к абсолюту, Пас универсализирует пережитый им весной и летом 1873 г. духовный кризис, делая акцент на значимой для себя категории памяти, как будто из текста «Поры в аду» не явствует, что для самого Рембо память была, скорее, инструментом пытки, а не познания: «спускаясь в свой ад», поэт с помощью особой, чувствительной, интуитивной памяти открывает свое первоначало и вместе с тем – силы, существовавшие задолго до человека.

Очевидно, что эстетическим исканиям пасовского поколения в наибольшей мере отвечала формула грядущей действенности поэзии: Пас повторит ее в лекции «Поэзия и мифология. Роман и миф» (1942), когда, определив единственный возможный для мексиканского искусства путь развития – не подражание бесформенной действительности, а изобретение, сотворение реальности – призовет мексиканских художников быть верными завету Рембо[134].

вопросительном ключе: «Es nuestro oficio // *¿Fijar vértigos?*» (Наш долг – // Запечатлевать головокруженья?) – Paz O. Obras completas. T.11. Obra poética I (1935-1970) / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2010. P.386.

[133] Paz O. Obras completas. T.13. P.277.

[134] «La fidelidad a la consigna de Rimbaud: *la poesía no pondrá ritmo a la acción, se le adelantará*». (Paz O. Obras completas. T.13. P.232.)

Из всего этого мы можем заключить, что «Пора в аду» не была прочитана Пасом как палинодия, он не воспринял неоднозначный финал книги – «возвращение на землю», отказ от «лжи» литературы в пользу действия – буквально: слишком силен был потенциал теории ясновидения[135].

Следующей по времени символической публикацией (апрель-май 1940 г.) была небольшая антология переводов стихотворений и поэм Т.С. Элиота, в которую вошли «Песнь любви Дж. Алфреда Пруфрока» (Родольфо Усигли), «Бесплодная земля» (Анхель Флорес), «Пепельная среда» (Бернардо Ортис де Монтельяно, он же был составителем антологии), «Полые люди» (Леон Фелипе). Пас соотносит Рембо и Элиота, для него «Бесплодная земля» и «Пора в аду» – вариации на одну тему: человек в современном мире: «“Бесплодная земля” показалась мне – и по-прежнему кажется – христианским, традиционалистским видением (версией) той реальности, которую пятьюдесятью годами ранее прерывающимся и странно-современным языком описал Рембо»[136].

В последние годы жизни «Тальер» начал существование журнал «Тьерра нуэва» (Tierra Nueva, 1940-1942). Как отмечает Карлос Монсиваис, в то время от литературы требовали «надежности»: она должна была внушать уверенность в том, что Мексика обладает широкой традицией, национальным гением, своеобразным характером. Журнал специализировался на лирической поэзии, существенное место отводилось также литературной критике и философии: не случайно одним из ответственных редакторов издания был Леопольдо Сеа.

Важную роль в культурной жизни Мексики играли испанские эмигранты. Издательство «Сенека», руководство которым взял на себя Хосе Бергамин, способствует расширению круга чтения Паса и его сверстников. В 1940 г. был напечатан том сочинений Антонио Мачадо[137], в 1942 г. выходит небольшая книга переводов избранных фрагментов Новалиса – «Ростки, или фрагменты» (Gérmenes o fragmentos). Благодаря деятельности испанских философов на

---

[135] Заметим, что в то время споры о датировке текстов Рембо еще только начинались: в настоящий момент документально установлено, что многие из «Озарений» были написаны позже «Поры в аду».
[136] Paz O. Obras completas. T.4. P.101.
[137] Machado A. Obras. México: Editorial Séneca, 1940. 929 p.

американском континенте стали широко известны идеи Мартина Хайдеггера. По воспоминаниям Паса, мода на Хайдеггера в испаноязычной среде началась незадолго до II Мировой войны: в 1933 г. в журнале «Крус и райя» публикуется лекция «Что такое метафизика?»[138] в переводе Хавьера Субири. Через несколько лет в XIII номере журнала «Ора де Эспанья» (январь 1938 г.) Антонио Мачадо в «Заметках о Хуане де Майрене» реконструирует, какой могла бы быть лекция «апокрифического профессора», поклонника Бергсона, о немецком философе[139]. В 1941 г. в издательстве «Сенека» лекция «Что такое метафизика?» была опубликована отдельной книгой. В 1944 г. Хуан Давид Гарсиа Бакка подготовил издание двух эссе – «Гёльдерлин и сущность поэзии, а также О сущности основания»[140]: примечательно, что эссе о Гёльдерлине печаталось в Мексике уже во второй раз[141]. Перевод же главного труда Хайдеггера – «Бытие и время» (1927) – будет опубликован в 1951 г. учеником Хосе Ортеги-и-Гассета Хосе Гаосом.

В 1942 г., в честь празднования 400-летия со дня рождения св. Хуана де ла Крус, Бергамин организовывает ряд лекций, одну из которых он предлагает прочитать Пасу, чему поэт был очень рад, поскольку это давало ему возможность прояснить свою концепцию поэзии. Текст выступления лег в основу эссе «Поэзия одиночества и поэзия сопричастности» (Poesía de soledad y poesía de comunión), опубликованного в пятом номере журнала «Блудный сын» (август 1943 г.): через несколько лет, внеся небольшую, но значимую правку, Пас включит его в свой первый сборник эссе – «Груши с вяза» (Las peras del olmo, 1957).

Определяя различие между поэзией и мистикой, Пас ссылается на некоего «французского критика»[142]. Перебрав возможные варианты – Анри Бремон,

---

[138] Heidegger M. ¿Qué es metafísica? / Trad. de X. Zubiri // Cruz y raya. Madrid, 1933. №6 (septiembre).
[139] Machado A. Miscelánea apócrifa: Notas sobre Juan de Mairena // Hora de España. Barcelona, 1938. XIII (enero). P.7-16.
[140] Heidegger M. Hoelderlin y la esencia de la poesía seguido de la Esencia del fundamento / Trad. de J.D. García Bacca. México: Séneca, 1944.
[141] В декабре 1942 г. Э. Прадо Бертис и Хосе Луис Мартинес, с которым Паса связывала многолетняя дружба, публикуют свой перевод эссе о Гёльдерлине в журнале «Тьерра нуэва» (Tierra Nueva. Vol.3. №15. P.143-153). Позднее свой вариант перевода предложит также Самуэль Рамос в книге: Heidegger M. Arte y poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
[142] Paz O. Obras completas. T.13. P.237.

швейцарцы Альбер Беген и Марсель Раймон – Э. Стэнтон приходит к выводу, что Пас, скорее всего, имел в виду Андре Роллана де Реневиля и его книгу «Поэтический опыт» (L'expérience poétique, 1938), одна из глав которой – «Поэты и мистики» (Poètes et Mystiques) – напрямую соотносится с тем, о чем пишет Пас[143]. На многочисленных примерах из св. Хуана де ла Крус, св. Терезы, Рембо, Рильке и сюрреалистов Роллан де Реневиль раскрывает глубинное тождество поэтического и мистического опыта, видя единственное различие между ними в следующем: «*В то время как поэт стремится к Слову, мистик тяготеет к Молчанию*»[144] (курсив автора – А.Г.) – именно это суждение цитирует Пас. Интересно, что через год, в №19 номере журнала (октябрь 1944 г.), Сесар Моро опубликует перевод данной главы.

В отличие от религии, поэзия, по мнению Паса, утверждает не утраченную, а «врожденную» невинность (inocencia innata) человека – впоследствии он откроет, что ту же веру исповедовал Бретон[145]. Поэзия становится новым источником сакрального: поэт, по мысли Паса, стремится с помощью слова «вновь освятить мир» («tornar sagrado el mundo» – буквально, «вернуть мир в состояние святости»)[146].

В конце эссе Пас провозглашает Новалиса, Нерваля, Бодлера, Лотреамона и По ориентирами молодого поколения литераторов[147], в то время как универсальную поэтическую меру он находит в поэзии испанской традиции, соотнося полюса одиночества и сопричастности, между которыми, по его мысли, колеблется поэзия как таковая, с творчеством св. Хуана де ла Крус и Ф. де Кеведо.

Следующим журналом в жизни Паса становится «Эль Ихо продиго» («El hijo pródigo» – «Блудный сын»; первый номер – апрель 1943 г.). В нем, по

---

[143] Stanton A. El río reflexivo. P.89-90.
[144] Rolland de Renéville A. L'Expérience poétique. Genève: La Baconnière, 1948. P.117.
[145] Paz O. Obras completas. T.2. P.215.
[146] Paz O. Obras completas. T.13. P.238.
[147] Призыв Паса приводит на память первую из десяти «заповедей» идеального рассказчика, сформулированных Орасио Кирогой: «Cree en un maestro –Poe, Maupassant, Kipling, Chejov– como en Dios mismo». Отметим «интернациональный» характер обоих списков.

замыслу Октавио Х. Барреда, «Контемпоранеос» должен был обрести вторую жизнь, совершив своеобразное возвращение к «истоку»: образ блудного сына очевидно соотносится с образом Улисса, свидетельствуя о парадигматичности движения «Ухода-и-Возврата» в процессе культурного самоопределения мексиканских художников. Название журнала отсылало не столько к библейской притче, сколько к трактату Андре Жида «Возвращение блудного сына» (Le Retour de l'enfant prodigue, 1907), переведенного на испанский язык Вильяуррутиа и напечатанного как приложение одного из номеров «Улисса»[148], что опять же говорит о преемственности: создатели журнала соотносили себя с самым младшим, третьим братом, по примеру среднего (блудного сына) покидающего отчий дом. Барреда предлагает свою интерпретацию названия, ссылаясь на словарь смежных понятий Эдуардо Бено, в котором выражение «блудный сын» определяется через понятие времени[149]: маятник, вечно пребывающий в движении, как Дон Кихот, Улисс, Пер Гюнт. Исходя из этого, четыре раздела журнала, по мысли Барреды, можно было бы озаглавить соответственно: «Время» (Tiempo), «Безвременье» (Destiempo), «Невовремя» (Contratiempo – буквально: «помеха, беда, невзгода»), «Времяпрепровождение» (Pasatiempo)[150].

Как и все предыдущие издания, в которых участвовал Пас, «Блудный сын» имел европейскую ориентацию – в то же время на его страницах осуществлялся «синтез национального и интернационального»[151]. В первом номере с поразительной быстротой было напечатано эссе «Музыка стиха» (1942) Т.С. Элиота, которое во многом определило взгляд Паса на отношение языка поэтического к языку разговорному.

---

[148] В 1942 г. трактат будет напечатан отдельной книгой в издательстве «Сенека»: Gide A. El regreso del hijo pródigo / Trad. de Xavier Villaurrutia. México: Séneca, 1942.

[149] Diccionario de ideas afines / Compuesto por una sociedad de literatos bajo la dirección de Eduardo Benot. Buenos Aires: Editorial Sopena argentina S.R.L., 1941. 1418 p.

[150] Barreda O. G. Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo // Las revistas literarias de México. México: Ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963. P.233-234.

[151] Durán M. Introducción // Antología de la revista «Contemporáneos». México: Fondo de Cultura Económica, 1973. P.8.

В шестом номере журнала (сентябрь 1943 г.), по настоянию Паса, печатается перевод «Стихотворений» (Poésies) Лотреамона под заглавием «Стихотворения. Предисловие к будущей книге». С отставанием всего лишь на двадцать лет эта публикация синхронизируется с той, что предпринял Андре Бретон весной 1919 г. в журнале «Литтератюр» (№2 и №3 – апрель и май соответственно), переписав собственной рукой единственный уцелевший экземпляр первого издания. Первым среди латиноамериканских писателей, кто заговорил о Лотреамоне, был Рубен Дарио, посвятивший ему одно из эссе книги «Необычайные». Показательно, что выбор Паса пал именно на пародийные сентенции, а не на «Песни Мальдорора». Знаменитое «La poésie doit être faite par tous. Non par un» в полной мере отвечало эстетическим установкам пасовского поколения: не случайно в эссе «Поэзия одиночества и поэзия сопричастности» Лотреамон назван в числе духовных вождей молодых поэтов. В июле 1944 г. (№16) журнал печатает отрывок из «Озарений» Рембо, снова – в переводе Ферреля.

1.3 Французские поэты в Мексике: паломничество и исход. Образ Мексики в сюрреалистическом «воображаемом»[152]

Разными были причины, приводившие европейских художников в Мексику в XX веке: для одних это было паломничество, для других – вынужденный войной «исход»[153]. Французские сюрреалисты испытывали к «не до конца проснувшейся от своего мифологического прошлого»[154] стране революционеров особый интерес. Как писал Андре Бретон: «Границы одной из областей моего мыслительного пейзажа – и, как мне кажется, сюрреалистического сознания в целом – явным образом определяет Мексика. Так, на гербе сюрреализма присутствуют по крайней мере два типично мексиканских животных: ядозуб и

[152] При написании раздела использовались материалы статьи автора диссертации Гладощук А. В. Мексика в поле сюрреалистической революции // Литература и революция. Век двадцатый / Научная серия «Литература. Век двадцатый». Выпуск 4. М.: Литфакт, 2018. С. 436–462.
[153] Гирин Ю.Н. Авангард в Испанской Америке // Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т.2. С.500. Метафору «исхода» по отношению к эмиграции европейцев в Мексику также использовал Луис Марио Шнайдер.
[154] Breton A. La Clé des champs. P.: Les Éditions du Sagittaire, 1953. P.30.

аксолотль – розовый или черный»[155]. Тем не менее, замечает Анри Беар, любовь к Мексике слабо проявилась в сюрреалистических текстах[156]. Пожалуй, самое глубокое духовное впечатление мексиканская культура произвела на Антонена Арто, а самый заметный творческий след оставила в работах Бенжамена Пере, прожившего в Мексике шесть лет: по возвращении во Францию в 1948 г. он создает поэму «Мексиканский мотив» (Air mexicain, 1949; опубл. 1952), над иллюстрациями к которой работал Руфино Тамайо, публикует перевод книги майя «Чилам Балам из Чумайеля» (1955) и продолжает собирать материалы для «Антологии мифов, легенд и народных преданий Америки» (1960; опубл. посмертно).

Сюрреалисты искали в Мексике неиссякаемый источник «романтической»[157], революционной энергии – как в духовном, так и в политическом смысле. Неразрывную связь этих двух аспектов образа хорошо иллюстрирует эссе Бретона «Воспоминание о Мексике» (Souvenir du Mexique, 1939). Вслед за поэтическим определением в первом предложении: «Красная земля, девственная земля, насквозь пропитанная самой благородной кровью, земля, на которой человеческая жизнь, всегда готовая, подобно разрастающейся насколько хватает глаз агаве, сгореть цветком желания и опасности, не имеет цены!» – без перехода дается определение «политическое»: «По крайней мере осталась в мире одна страна, в которой не стихает освободительный ветер»[158] – ветер, усиливающийся с периодичностью революционных дат мексиканской истории: 1810-й – год начала войны за независимость от Испании; 1910-й – год начала Мексиканской революции. Находившиеся на периферии «цивилизации» мексиканцы одними из первых восприняли исходивший из Франции революционный импульс, пронеся его через столетие. Европейцев не могло не удивлять то, что события гражданских войн 1910–1917 гг. в Мексике

[155] Breton A. Œuvres complètes. T.III. P.: Gallimard, 1999. P.952.
[156] Béhar H. Le Méxique revisité // Mélusine: Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1999. №XIX. Méxique, miroir magnétique. P.16.
[157] Cit.: Bradu F. André Breton en México. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. P.40. Из интервью Бретона Хосе де Х. Нуньес-и-Домингесу (декабрь 1937 г.).
[158] Breton A. La Clé des champs. P.29.

разворачивались параллельно революционным процессам в России. Неиссякаемый мятежный потенциал мексиканского народа, регулярность совершающихся во имя свободы переворотов, а также заложенный в них мощный утопический заряд, реализовавшийся в формировании и консолидации левых движений, в том числе коммунистического, способствовали возникновению мексиканского «революционного мифа» в европейском сознании.

О революционной доминанте образа Мексики в воображении сюрреалистов свидетельствует так называемая «Марсельская игра» – колода из 16 карт, созданная объединенными усилиями Андре Бретона, Виктора Браунера, Оскара Домингеса, Макса Эрнста, Жака Эрольда (Блюмера), Вифредо Лама, Жаклин Ламба и Андре Массона зимой 1940-1941 гг. в Марселе, где многие сюрреалисты с нетерпением ждали виз, для того чтобы отплыть в одну из Америк. Недостаток традиционных карт – объяснял Бретон в статье, опубликованной в журнале «VVV» (№2-3, март 1943 г.)[159] – в том, что знаки и фигуры на них либо давно лишились содержания, утратили связь с референтами, либо продолжают отсылать к упраздненным еще Великой французской революцией социальным ценностям. Так, место короля в сюрреалистической колоде занимает Гений, место королевы – Сирена, место валета – Маг, а новые масти соответствуют четырем главным, на взгляд сюрреалистов, проблемам современности: червы – язык пламени (любовь); пики – черная звезда (сон–греза); бубны – колесо и кровь (революция); трефы – замóк (познание). Олицетворениями революционной идеи были признаны маркиз де Сад (Гений), стендалевская Ламьель (Сирена) и легендарный вождь мексиканской Революции Панчо Вилья[160] (Маг).

Со своей стороны, на протяжении многих лет Мексика не отвечала сюрреалистам любовью, но определенные революционные ожидания по отношению к ним у нее были.

---

[159] Статья была впоследствии включена в сборник «Ключ к полям» (1953).
[160] Над его изображением работал Макс Эрнст.

Первое известие о сюрреализме принесла в Мексику статья «Супрареалистическая революция» (La revolución suprarrealista), опубликованная 4 марта 1925 г. в газете «Эль Универсаль», всего через несколько месяцев после появления первого «Манифеста» и открытия Бюро сюрреалистических исследований (Сюрреалистической Централи) на улице Гренель в Париже. Автор – мексиканский дипломат Хенаро Эстрада – пытается ответить на вопрос, насколько применим термин «революция» к новому литературному явлению. Эстрада утверждал, что сюрреализм – явление не оригинальное; Джойс, не будучи сюрреалистом, добился гораздо лучших результатов, поскольку он исходит из «сверхреальности», в то время как сюрреалисты, сами того не осознавая, работают в «инфрареальности», так как их материалом являются сны; сюрреалисты – не более чем интерпретаторы теорий Фрейда; сюрреализм, будучи мирным эпизодом литературного процесса, «еще не является, к сожалению, революцией»[161].

Спустя месяц мексиканский читатель получает возможность познакомиться с рецепцией сюрреализма «изнутри», то есть из французских источников: 5 апреля 1925 г. в «Эль Универсаль» выходит статья писателя, переводчика испаноязычной литературы Франсиса де Миомандра[162] «Последняя литературная мода, суперреализм и его теории» (La última moda literaria, el superrealismo y sus teorías), а в мае журнал «Ревиста де ревистас» печатает статью писателя и критика Эдмона Жалу, «обыкновенно очень внимательного к тому, что пишет Бретон»[163], «Мировая литературная новинка. Манифест суперреализма» (La novedad literaria en el mundo. Un manifiesto del superrealismo). Статья Миомандра – первый в Мексике текст, в котором излагались основы сюрреализма: в центре внимания автора – бретоновский манифест и примыкающий к нему сборник автоматических текстов «Растворимая рыба»

[161] Cit.: Schneider L.M. México y el surrealismo (1925-1950). México: Arte y Libros, 1978. P.5.
[162] Среди работ Миомандра отметим перевод «Легенд Гватемалы» Мигеля Анхеля Астуриаса, за который он был удостоен в 1931 г. премии Силья Монсегюр (Sylla Monsegur). Предисловием к изданию стало восторженное письмо Поля Валери переводчику.
[163] Breton A. Œuvres complètes. T.II. P.: Gallimard, 1992. P.1553.

(Poisson soluble), который под пером переводчика Жалу становится «Растворимым ядом» (Poison soluble – Veneno soluble).

Из следующих по времени интерпретаций сюрреализма следует отметить статью Хосе Марии Гонсалеса де Мендосы «Супрареализм и его скандалы» («Ревиста де ревистас», 6 февраля 1927), поскольку написана она была в Париже, где автор исполнял дипломатическую миссию. Текст сопровождают две иллюстрации: карикатура на Бретона и репродукция одной работы Ива Танги с характерной подписью – имя художника приняли за название картины: «Взгляните на этот странный продукт живописного творчества под названием “Ив Танги”, который в супрареалистической среде считается настоящим произведением искусства»[164]. Ироничное оформление не умаляет проницательности наблюдений аббата, самым интересным из которых представляется следующее: будучи слишком точным, испанский язык по самой своей природе не поддается сюрреалистической обработке; французскому же языку присуща тональная плавность, музыкальность, под воздействием которой слова сливаются в наркотическом экстазе, грезе, являющей поэзию в ее наготе.

Луис Марио Шнайдер, автор фундаментального исследования об истории сюрреализма в Мексике, отмечает, что сюрреализм был воспринят как еще один авангард и удивления не вызвал. Само слово «сюрреализм» в своей французской форме долго не приживалось в испанской языковой среде: предпочтение отдавалось переводным эквивалентам «sobrerrealismo», «suprarrealismo», «superrealismo»[165] – последний обязан своим распространением прежде всего Гильермо де Торре. В расширенном переиздании книги «Европейские литературы авангарда» (1925), трехтомной «Истории литератур авангарда» (1965), возвращаясь к вопросу о правомерности использования галлицизма, де Торре ссылается на авторитетное мнение Энрике Диеса-Канедо, составителя антологии «Современная французская поэзия. От романтизма к суперреализму»

[164] Cit.: Schneider L.M. México y el surrealismo (1925-1950). P.16.
[165] Ср. саркастическую игру с приставкой в рецензии на «Андалузского пса»: «…la mitológica, sobrerrealista, suprarrealista, superrealista, subrrealista y surrealista invención de Dalí». (Cit.: Bradu F. André Breton en México. P.95.)

(1943), и Х.Л. Борхеса: «Форма *surrealismo* абсурдна; с тем же успехом мы могли бы говорить *surnatural* вместо *sobrenatural*, *surhombre* вместо *superhombre*, *survivir* вместо *sobrevivir*»[166]. Еще один вариант – «su-realismo» – встречается в письме в редакцию газеты «Эль Насиональ» некоего Гильермо Гутьерреса – участника проводившегося в последние дни пребывания Бретона в Мексике опроса читателей о лучшем поэте страны: «Лучший мексиканский поэт не может принадлежать к группе су-реалистов»[167]. С одной стороны, в испанизации слова «сюрреализм» сказывается академическая принципиальность, желание сохранить чистоту языка, с другой стороны, неприятие имени оборачивается неприятием самого явления.

В непосредственный контакт с сюрреализмом Мексика вступает в 30-ые гг.[168] – именно на это десятилетие приходится своего рода «взрыв» сюрреалистической активности за пределами Франции.

Антонен Арто прожил в стране почти 9 месяцев, с 7 февраля по 31 октября 1936 г. За это время он прочитал 3 лекции в столичном университете: 26 февраля – на тему «Сюрреализм и революция», 27-ого – «Человек против судьбы», 29-ого – «Театр и боги», – и написал порядка 20 статей: публикации были для него единственным источником дохода. В письме от 21 мая 1936 г. Арто сообщал Жану Полану, что один мексиканский издатель предложил ему собрать в книгу все написанные им об автохтонной культуре Мексики тексты, добавив к ним несколько эссе о театре и языке, и что называться она будет «Революционные послания» (Messages révolutionnaires)[169]. Издание так и не осуществилось, хотя известно, что поэт и видный государственный деятель Хосе Горостиса добивался для Арто авторских прав, чтобы ему хватило денег на обратную дорогу. Только в 1962 г. Луис Кардоса-и-Арагон – гватемальский поэт, много лет проживший в Мексике, где в 30-е годы он становится проводником европейского авангарда – возрождает проект и, собрав все напечатанные Арто в мексиканской прессе

[166] Torre G. de. Historia de las literaturas de vanguardia. T.2. Madrid: Guadarrama, 1971. P.15-16.
[167] Bradu F. André Breton en México. P.189.
[168] Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С.320.
[169] Artaud A. Œuvres complètes. T.V. P.: Gallimard, 1964. P.286-287.

статьи и заметки, издает их отдельной книгой: большая часть текстов известна только в переводах на испанский, а они порой делались коллективно и наспех в шумных кафе[170].

Заглавие, которое Арто намеревался дать сборнику своих мексиканских эссе, указывает на то, что он возлагал на себя определенную революционную миссию. В письме Жану-Луи Барро от 17 июня 1936 г. Арто говорил: «Вот уже месяц как я регулярно пишу для «Насиональ Революсионарио» [«Эль Насиональ»] – газеты мексиканского правительства. Все это не имело бы никакого интереса, если бы статьи не давали мне возможность отстаивать мою единственную концепцию и *распространять* (курсив Арто – А.Г.) те самые идеи, для выражения которых я приехал сюда. Мало кто в действительности понял настоящую цель моей поездки в Мексику. [...] Мне необходимо найти одну драгоценную вещь; когда она будет у меня в руках, я смогу – это случится само собой – осуществить ту *истинную* (курсив Арто – А.Г.) драму, которую должен исполнить»[171]. Ввиду сделанного Арто признания представляется знаменательным, что первым спектаклем «театра жестокости», как о том заявлено во втором манифесте[172], должна была стать четырёхактная драма «Завоевание Мексики» (La Conquête du Mexique), сценарий которой поэт создает в начале 1933 г.[173]

Направляясь в Мексику, Арто мечтал соприкоснуться с «Индейской Революцией»[174]: «Вы, возможно, знаете, что в настоящий момент Европа живет огромной иллюзией, чем-то вроде коллективной галлюцинации о Мексиканской Революции. Еще немного – и европейцы станут думать, что современные мексиканцы в костюмах своих предков действительно приносят жертвоприношения солнцу на ступенях пирамиды в Теотиуакане. Уверяю вас, я

---

[170] Тексты Арто переводили Хосе Феррель (автор перевода «Поры в аду» Рембо), Самуэль Рамос, Луис Кардоса-и-Арагон, Хосе Горостиса. (Artaud A. Œuvres complètes. T.V. P.365-366).
[171] Artaud A. Œuvres complètes. T.VIII. P.: Gallimard, 1971. P.363.
[172] Artaud A. Œuvres complètes. T.IV. P.: Gallimard, 1964. P.151.
[173] См. письма Арто к Жану Полану и Андре Ролану де Реневиллю от 22 января 1933 г. (Artaud A. Œuvres complètes. T.V. P.197-200).
[174] Artaud A. Œuvres complètes. T.VIII. P.359.

не шучу. Во всяком случае, ходили слухи о масштабных театральных постановках на этой пирамиде, и никто не сомневается в том, что в Мексике оформилось антиевропейское движение, участники которого желают, чтобы генерирующей идеей Революции стало возвращение к докортесовой традиции. Эта фантазия распространена в самых прогрессивных интеллектуальных кругах Парижа. Одним словом, европейцы считают, что Мексиканская Революция – это революция индейской души, революция, целью которой является отвоевание *индейской души* (курсив Арто – А.Г.) в той форме, в какой она существовала до Кортеса»[175]. Именно поэтому в статье «Зачем я приехал в Мексику» (Lo que vine a hacer a México) Арто обращается не к мексиканским художникам, а к мексиканским политикам с призывом совершить новую, бескровную революцию и возродить «древнюю Красную Культуру» – культуру «синтетическую», «вечную», «единую» – долженствующую прийти на смену выхолощенной, «распыленной» культуре механизированной Европы. Если Мексика преодолеет внешнее влияние европейской цивилизации и возродит «секрет» культуры своих предков, древнейшую науку духа, научно-технический прогресс во всех своих манифестациях (оружие и прочие изобретения) окажется перед ней бессилен. Мексика призвана научить Европу «новой концепции человека», которая поможет вновь обнаружить связующие человека и природу «аналогические силы»[176].

В конце августа Арто в качестве корреспондента «Эль Насиональ» едет в горы на север страны к индейцам тараумара, которые позволят ему в рамках ритуальной церемонии испытать на себе действие галлюциногенного кактуса пейотля. На протяжении всех оставшихся 12 лет жизни Арто будет постоянно возвращаться к Мексике в своих текстах: последний из них, посвященный ритуалу черного солнца «Тутугури», он завершил незадолго до смерти. Как и все европейцы, Арто видел в Мексике то, что хотел увидеть: возможно, он так до

[175] Artaud A. México / Prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1962. P.52-53.
[176] Ibid. P.66-72.

конца и не понял свою, по выражению Луиса Марио Шнайдера, «ошибку»[177], не захотел признавать, что целью Мексиканской Революции была ассимиляция той самой современности, которую он ненавидел, хотя в своих статьях он с сожалением отмечал, что мексиканская молодежь увлечена марксизмом и ничуть не задумывается об «индейской душе».

Вслед за Арто Мексика принимает самого мэтра сюрреалистического движения. Мысль о поездке была подсказана Бретону обстоятельствами прагматического характера: осенью 1936 г., находясь в трудном финансовом положении после рождения дочери, поэт обращается в Министерство иностранных дел с просьбой поручить ему культурно-образовательную миссию за границей. Принимая во внимание его идеологическую позицию, ему могли предложить на выбор только две страны: Чехословакию или Мексику. Спустя год, стараниями генерального секретаря министерства Алексиса Леже (он же – поэт Сен-Жон Перс), Бретону разрешили выступить в университете Мехико с циклом лекций о современном состоянии поэзии и живописи во Франции, от энциклопедистов до современности.

18 апреля 1938 г. вместе со своей женой, Жаклин Ламба, Бретон высаживается в порту города Веракрус, где их берет под опеку Диего Ривера, предоставивший в распоряжение супругов свой знаменитый дом в колонии Сан-Анхель – две соединенные мостом полупрозрачные кубические мастерские (в одной работал сам Диего, в другой – Фрида). Если верить воспоминаниям Жаклин, в саду жил большой муравьед – животное, с которым сам Бретон себя ассоциировал: еще до поездки в Мексику поэт просит С.Дали изобразить муравьеда для своего экслибриса (André le tamanoir). Надо думать, в этом совпадении он не мог не увидеть «объективного случая», ознаменовавшего долгожданную встречу.

[177] Schneider L.M. México y el surrealismo (1925-1950). P.105-106.

Бретон признавался, что тягу к Мексике пробудила в нем одна из первых прочитанных в детстве книг – приключенческий роман Габриэля Ферри «Косталь-индеец» (1855), который, отмечал поэт, примерно в том же возрасте, что и его самого, заинтересовал Рембо[178], в чьих произведениях он также услышит голос влекущей его земли: «Поэзия в лице Рембо, живопись в лице таможенника Руссо зовут в Мексику»[179]. Знаменательно, что цитаты из Рембо постоянно возникают в бретоновских текстах о Мексике – надо думать, эту ассоциацию порождают революционный пыл поэта-бунтаря (Рембо не только нарушал все правила в литературе и жизни, но и с восторгом встретил Коммуну) и томившая его жажда возвращения к истокам. Так, в коротком сообщении («Минотавр», № 11, май 1938)[180], которое Бретон посылает в редакцию журнала из Шербура, где он должен был сесть на борт «Ориноко», говорится: «Мексика, куда я направляюсь, “Минотавр”, который в первый раз выйдет без меня – вы знаете, что в этих двух словах заключены мои “место и формула”, они открывают мне две стороны одной истины. Но я расскажу вам о Мексике позднее»[181]. Вероятно, заключительные слова одного из текстов «Озарений» (Illuminations) Рембо («Бродяги» – «Vagabonds») – «найти место и формулу» (trouver le lieu et la formule), – вспомнились Бретону в силу мексиканского звучания образа «сына солнца» (мексиканцы – «народ Солнца») и ассоциаций, вызываемых в сознании художника-авангардиста словом «primitif» – «первичный», «первоначальный», «первобытный»[182]. Бретон однозначно соотносит «место» с Мексикой, «формулу» – с сюрреализмом, точнее, с миссией его распространения, утверждая их неразрывную связь: как Мексика раскрывается через сюрреализм, так и сюрреализм – через Мексику.

---

[178] Breton A. Œuvres complètes. T.III. P.951.
[179] Breton A., Valle R.H. Diálogo con André Breton // Revista de la Universidad de México. 1938 (junio). №29. T.V. P.6.
[180] «Le Mexique vers lequel je pars».
[181] Cit.: Breton A. Œuvres complètes. T.II. P.1834.
[182] «Я, в самом деле, со всею искренностью, обязался вернуть его к первоначальному его состоянию, когда сыном Солнца он был – и мы вместе бродили, подкрепляясь пещерным вином и сухарями дорог, в то время как я торопился найти место и формулу» (Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С.127. Тире добавлено нами – А.Г.)

На мексиканской земле материализуется то состояние духа, которым, как признавался Бретон в «университетском» интервью Рафаэлю Элиодоро Валье, он «дорожит»[183] – черный юмор. Предчувствие «избранности» Мексики возникло у поэта еще до поездки, когда он открыл для себя знаменитого мексиканского художника Хосе Гуадалупе Посада: в сопроводительной заметке к трем гравюрам, напечатанным в №10 журнала «Минотавр» («Bois de Posada», декабрь 1937 г.), Мексика, с ее «великолепными погребальными игрушками», названа «излюбленной землей черного юмора»[184] (la terre d'élection de l'humour noir). Хрестоматийными стали слова, произнесенные во время упомянутого интервью: «Мексика призвана быть истинно сюрреалистической землей. Я открываю ее сюрреалистичность в рельефе, флоре, динамизме, который ей сообщает смешение рас, а также в ее самых высоких устремлениях». На просьбу назвать одно из них Бретон дает характерный ответ: «Покончить с эксплуатацией человека человеком»[185] – очередное свидетельство взаимосвязи поэтической и политической составляющих образа.

Безусловно, Мексика также привлекала Бретона как место политического убежища Л.Д. Троцкого[186], сторонником которого он становится в конце 20-х гг. Первая встреча Троцкого и Бретона состоялась, при посредничестве Риверы (художник передает ему приглашение увидеться с Троцким в первый же день), в начале мая в знаменитом Синем Доме (Casa Azul), в котором с детства жила Фрида. Бретон вспоминает о днях, проведенных в обществе «бессмертного теоретика перманентной революции», в эссе «Встреча с Троцким»[187], в основе которого – речь, произнесенная 11 ноября 1938 на приуроченном к годовщине Октябрьской революции собрании французской рабочей партии интернационалистов (P.O.I.). Среди прочего в эссе говорится о совместной

[183] Breton A., Valle R.H. Diálogo con André Breton. P.6.
[184] Breton A. Œuvres complètes. T.II. P.1207.
[185] Breton A., Valle R.H. Diálogo con André Breton. P.6-7.
[186] Приезд в Мексику Троцкого лоббировал Диего Ривера: в ноябре 1936 г. художник обратился к президенту Ласаро Карденасу с просьбой предоставить Троцкому политическое убежище и выразил готовность поселить его в своем доме. Троцкий прибывает в Мексику 9 января 1937 г.
[187] «Visite à Léon Trotsky» – эссе входит в сборник «Ключ к полям», за исключением одного фрагмента.

работе над манифестом «За революционное независимое искусство» (Pour un art révolutionnaire indépendant), основные положения которого отвечали надеждам Бретона на «идейный диалог»[188] с такой политической теорией, которая была бы способна воспринять сюрреалистический образ мысли: «Если для развития материальных производственных сил революция должна была установить социалистический режим и жесткую централизацию, то для интеллектуального творчества она должна с самого начала обеспечить анархистский режим личной свободы[189] [...] Цель настоящего воззвания – найти почву для объединения революционных работников искусства, для борьбы за революцию методами искусства и для защиты свободы самого искусства от узурпаторов революции. [...] Мы хотим: *независимости искусства – ради революции; революции – ради окончательного освобождения искусства*»[190] (здесь и далее – курсив авторский – А.Г.). По словам Бретона, формула «*все дозволено в искусстве*»[191] (*toute licence en art*) приняла свой окончательный вид благодаря Троцкому, который решительно вычеркнул предусмотренную им оговорку: «...кроме противодействия пролетарской революции»[192]. Работа действительно осуществлялась совместными усилиями[193] и не без разногласий: Троцкий сердился на медлительность Бретона, которую тот впоследствии объяснял сковывавшим его «комплексом Корделии»; текст переходил из рук в руки – то, что Троцкий писал по-русски, переводил на французский его секретарь Жан ван Хейенорт (Бретон звал его по-дружески «Ван»). Манифест был завершен 25 июля 1938 г. и опубликован за подписью Бретона и – вместо Троцкого, «из тактических соображений» – Риверы. Следующим шагом было создание Международной федерации революционного независимого искусства (F.I.A.R.I.), печатным органом которой становится журнал «Кле» (Clé; вышло 2

[188] Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С.127-128.
[189] Цит. по: Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С.481.
[190] Breton A. La Clé des champs. P.40, 41.
[191] Ibid. P.39.
[192] Ibid. P.52.
[193] Сохранилась первая редакция манифеста, сочиненная единолично Бретоном по поручению Троцкого. Примечательно, что Бретон писал ее зелеными чернилами.

номера). Организация просуществовала совсем недолго ввиду немногочисленности участников, скорого разрыва Риверы с Троцким и трагической смерти последнего 21 августа 1940 г.

Именно связь с Троцким способствовала неуспеху поэтической миссии Бретона: не удивившись «сюрреалистической революции», Мексика отвергала и «сюрреализм на службе революции».

Приезд главы сюрреализма был подготовлен и встречен рядом обстоятельных публикаций. В марте университетское издательство печатает объемную иллюстрированную статью Агустина Ласо – художника, жившего в Париже и непосредственно контактировавшего с сюрреалистами – в которой он представил широкую панораму «сверхреалистической» (sobrerrealista) деятельности, особое внимание уделив развитию живописи. Луис Кардоса-и-Арагон, лично знакомый с Бретоном, перепечатывает опубликованное в газете «Эль Насиональ» в сентябре 1936 г. письмо, в котором он, в ответ на просьбу поэта, представил свое поэтическое видение Мексики: в предисловии гватемалец писал, что его пленяет в Бретоне «бесконечная любовь к свободе, неукротимый характер и глубоко укорененное, живое понимание того, что поэзия и революция суть синонимы», в лице главы сюрреализма он «приветствует революцию»[194]. В этом же ракурсе Бретона представляет мексиканский писатель, поэт и критик Хосе де Хесус Нуньес-и-Домингес, которому в декабре 1937 г., еще в Париже, поэт дал интервью (напечатано оно будет через месяц после его прибытия): «Андре Бретон, человек своего времени, подняв стяг литературной революции, встал также под знамена революции социальной»[195].

Первое появление поэта на публике состоялось 22 апреля, на открытии выставки Франсиско Гутьерреса – художника, которого некоторые мексиканские критики причисляли к сюрреалистам – в университетской художественной галерее. Бретон произносит изящно закольцованную речь, начинающуюся со слов «изменить взгляд» (changer la vue) и заканчивающуюся

[194] Cit.: Bradu F. André Breton en México. P.36.
[195] Ibid. P.40.

скрытой цитатой из Рембо: «изменить жизнь» (changer la vie), – формулируя главные цели сюрреализма: заставить человеческую голову сорваться с якоря, удерживающего ее в мире готовых идей, и исполнить свое истинное предназначение – скользить «между миром внешним и миром внутренним, между объективным и субъективным, между образами ночи и дня»; преодолеть «принцип реальности» и утвердить господство над миром «принципа желания»; преобразовать мир так, чтобы «ясновидение» (voyance) совпало наконец с «видением» (vue)[196]. Любопытно, что анонимный автор появившейся через день в газете «Эль Универсаль» хроники утверждал, что теория сюрреализма стоила Бретону «нескольких тюремных заключений»[197].

13 мая состоялась первая и единственная из шести запланированных лекций Бретона в столичном университете. Текст лекции не сохранился, но из рецензий в мексиканской прессе мы знаем, что поэт говорил о «современных преобразованиях в искусстве», об авторах и текстах, подготовивших почву для сюрреализма. Следующим выступлением Бретона была речь, произнесенная 17 мая на по-сюрреалистически несообразном показе «Андалузского пса» (Un chien andalou, 1929) в конференц-зале Дворца изящных искусств, так как помимо ленты Бунюэля и Дали зрителям был представлен ряд комедийных и документальных сюжетов. Согласно Луису Марио Шнайдеру, на вечере было показано два документальных фильма (один – о Выставке сюрреализма, другой – о национализации нефтяной промышленности), а также «На плечо!» – комедия о I Мировой войне с Чарли Чаплином в главной роли. В изложении Фабьен Брадю программа принимает иной вид: «Мексиканские путешествия: Таско и Акапулько», цветной фильм Рафаэля Гарсиа, анимационный фильм с Микки Маусом, комедия «Будь моим королем» с Люпино Лейном в главной роли и документальный фильм «Малярия». В завершение же вечера Лупе Медина, подруга одного из инициаторов показа – художника Эмилио Амеро – исполнила три песни. Хотя ни один из исследователей не дает ссылок на источники, версия

[196] Breton A. Œuvres complètes. T.II. P.1260-1262.
[197] Cit.: Bradu F. André Breton en México. P.72.

Шнайдера представляется более правдоподобной, так как ее частично подтверждает рецензия Эфраина Уэрты в газете «Эль Насиональ».

Говоря о стремлении сюрреалистов «распространить Революцию на все сферы человеческой деятельности», Бретон сокрушался по поводу уступок, на которые пошел Бунюэль в угоду «партии» (то есть французской Ассоциации революционных писателей и художников – A.E.A.R.), согласившись показывать сокращенную версию вызвавшего скандал фильма «Золотой век» (1930) под новым заглавием, являвшимся цитатой из «Манифеста коммунистической партии»: «В ледяной воде эгоистического расчета». Таким образом, на взгляд Бретона, Бунюэль «отрекся»[198] от поэзии.

Вторая лекция была запланирована на 3 июня – перерыв в три недели объяснялся начавшимися в университете каникулами. Но в назначенный день зал оказался пуст: произошедшее объяснили Бретону тем, что о лекции не было дано никакого объявления. Та же ситуация повторилась еще четыре раза (6, 10, 13 и 17 июня): Бретон неизменно оказывался перед закрытыми дверями.

Тем временем в прессе начинают звучать голоса противников сюрреализма. Так, всего лишь через месяц после выхода в свет специального номера, посвященного Бретону (№27), с подборкой переводов его текстов и антологией сюрреалистической поэзии, составленной Сесаром Моро[199], журнал «Летрас де Мехико» публикует статью «Сюрреализм равен нулю?» (№28, 1 июня 1938 г.), автор которой – философ Адольфо Менендес Самара – старательно выявляет противоречия сюрреалистической теории, проистекающие из желания соединить Гегеля и Маркса, идеализм и материализм, иррациональное с рациональным. При всей логичности анализа, допущенные Самара неточности свидетельствуют о том, что он располагал ненадежными источниками: несколько раз под видом первого манифеста сюрреализма он цитирует не

[198] Breton A. Œuvres complètes. T.II. P.1265, 1266.

[199] В антологию вошли следующие стихотворения: «Cartero Cheval», «El gran socorro mortífero» (Бретон), «Los sentidos» (Ги Розэ), «Mil veces» (Пере), «Entre otras» (Элюар) – в переводе С. Моро; «Un homme et une femme absolument blancs» (Бретон), «La enamorada» (Элюар) – в переводе Х. Вильяуррутиа; «L'Union libre» (Бретон) – в переводе Агустина Ласо; «L'Univers-solitude» (Элюар) в переводе Э.А. Вестфалена.

бретоновский текст, а написанный почти одновременно с ним манифест Ивана Голля – соперника Бретона, стремившегося отстоять авторство эстетической концепции сюрреализма за собой; классическое «словарное» определение сюрреализма, хоть и заключено в кавычки, приводится не дословно; а фраза «Милое воображение, больше всего я люблю тебя за то, что ты ничего не прощаешь» отнесена ко второму манифесту.

Но главными недоброжелателями Бретона были, конечно же, коммунисты. Один из них – поэт Эфраин Уэрта – в двух рассказах-карикатурах вывел Бретона в образе страстного проповедника сюрреалистической теории Анри Клоца (Henri Kloz), набор согласных в фамилии которого наводил на мысль о Троцком. В первом номере коммунистической газеты «Рута», в озаглавленной по-французски статье «Андре Бретон, скиталец, потерявший свои следы» (André Breton, globe-trotter aux pas perdus) Аркелес Вела, в прошлом – поэт-эстридентист, инициатор мексиканского авангарда, противопоставлял Бретона Арагону, категорически заявляя в конце: «Бретон не мог повлиять на нашу эстетическую концепцию [...] Вы и иже с Вами, сеньор Бретон, не пройдете»[200].

11 июня в газете «Новедадес» выходит гневная статья Диего Риверы «Клерико-сталинизм против культуры и истины» (Clérigo-stalinismo versus cultura y verdad) с подзаголовком «Открытое письмо литераторам, людям науки и искусства Мексики, у которых еще осталось достоинство» (Carta abierta a los hombres de letras, ciencias y artes que aun tengan dignidad en México), в котором он обвинял университетское руководство в саботировании лекций Бретона в угоду сталинским организациям. Ривера приводил текст письма, в котором Французская коммунистическая партия от лица Рене Блека – секретаря Международной Ассоциации писателей в защиту культуры (A.I.E.) – предупреждала «своих мексиканских друзей» о неблагонадежности Бретона, называя его противником Народного фронта и «почитателем Троцкого»: «Опасаясь возможных недоразумений, мы хотели поставить вас в известность об

[200] Cit.: Bradu F. André Breton en México. P.117.

истинном положении Андре Бретона, который ни в коей мере не является выразителем революционного духа французской литературы»[201]. Письмо также воспроизводится в эссе «Встреча с Троцким», однако придаточная часть процитированной фразы в нем опущена: надо думать, поэт не хотел повторять брошенное в его адрес обвинение в не-революционности. По-видимому, – продолжает Бретон – одной «рекомендации» было не достаточно, и в письме к генеральному секретарю Лиги революционных писателей и художников (L.E.A.R.) – мексиканскому аналогу французской A.E.A.R. – Луи Арагон просил «систематически саботировать»[202] любого рода его деятельность.

18 июня, в ответ Ривере, 36 представителей мексиканской интеллигенции, в том числе Хорхе Куэста, Руфино Тамайо, Фрида Кало – подписывают листовку в защиту Бретона, чья «художественная и в высшей степени революционная деятельность»[203] служит ориентиром поэтам во всем мире. В конце давалось объявление о лекциях, которые поэт прочитает во Дворце изящных искусств 21 и 25 июня. О содержании лекций мы, опять же, можем судить только по рецензиям и найденным в рукописях Бретона черновикам: один раз поэт планировал говорить о связи искусства и философии и прежде всего – о маркизе де Саде и Гегеле, другой – рассказать об изобретенных сюрреалистами средствах познания, таких как граттаж, деколлаж, декалькомания, фюмаж, и сюрреалистических играх («изысканный труп», игра в определения и др.). Последний раз Бретон выступит перед аудиторией, которую на этот раз будут составлять французы, в воскресенье 26 июня, по приглашению молодой Ассоциации Мексика-Франция: вначале поэт, в продолжение своих лекций, ответил на вопрос о степени подлинности произведений автоматического письма и объяснил, почему он считает, что искусство не может иметь своей целью революционную борьбу в течение длительного времени, а затем перешел к чтению вслух избранных им по случаю стихотворений сюрреалистов и их

[201] Rivera D. Clérigo-stalinismo versus cultura y verdad // Novedades. México, 1938 (11 de junio). P.7.
[202] Breton A. La Clé des champs. P.46.
[203] Cit.: Bradu F. André Breton en México. P.127.

предшественников, которые должны были проиллюстрировать «преемственность» (filiation) современного искусства по отношению к искусству прошлого, «непрерывность лирического потока» в поэзии на французском языке: «Во время двух прочитанных мной на этой неделе в Мехико лекций о сюрреализме я делал акцент на том, что искусство сегодняшнего дня должно уметь обосновывать себя как логическое следствие искусства дня вчерашнего»[204].

1 августа Бретон отплывает во Францию: несмотря на неблагоприятные внешние обстоятельства, подчеркивал он четырнадцать лет спустя в интервью Андре Парино, Мексика его нисколько не разочаровала. Свой мексиканский опыт поэт претворил в ряде статей и творческих проектов.

С 10 по 25 марта 1939 г. в галерее «Рёну э Коль» (Renou et Colle) Бретон организовывает тематическую выставку «Мексика» (Mexique), на которой было представлено в общей сложности 144 экспоната: образцы народного творчества (ретаблос, сахарные калаверы, алтари мертвых, керамика, игрушки), памятники искусства доколумбовой эпохи, мексиканская живопись XVIII-XIX вв., 32 фотографии Мануэля Альвареса Браво (одна из них – «Девочка видит птиц» (Muchacha viendo pájaros, 1931) – вынесена на обложку) и 18 работ Фриды Кало. Предисловие к каталогу Бретон начинает с очередного признания в любви к Мексике: «Что сказать о том, что любишь, и как заставить его полюбить?»[205]. И снова ему на ум приходят строчки из «Озарений» Рембо: Мексика – «огромное тело» (immense corps), которое, скрываясь, не дает до себя дотронуться. Цитата взята из фрагмента «Заря», который, в свете осуществленного Бретоном сближения, может быть прочитан как история встречи европейца с Новым Светом и его первозданной природой, величественными индейскими и колониальными сооружениями (образы дворцов, города, колоколен, куполов). Мексика – «богиня», Мексика – «заря», занимающаяся во всех сферах

[204] Breton A. Œuvres complètes. T.II. P.1281.
[205] Ibid. P.1232.

человеческой деятельности: «Ее рельеф, ее климат, ее флора, ее дух, нарушают все те законы, которым мы подчинены в Европе»[206].

Ядром выставки были картины Фриды Кало: не случайно художница сама приезжает в Париж в начале января[207], а посвященная ей в каталоге рубрика занимает центральное место[208]. В первом абзаце Бретон заявляет: ему не терпелось оказаться в Мексике, чтобы «*испытать*» (*éprouver*; курсив Бретона – А.Г.) свою концепцию «внутренней модели», проверить, устоит ли она в мексиканском «духовном климате» (climat mental)[209].

Бретона поразило то, что далекая от определявших деятельность его группы мотивов (иными словами, теории) Фрида в своем творчестве достигла «зрелого сюрреализма». Среди всех увиденных им работ художницы он особенно выделял картину под названием «Что мне дала вода» (Lo que el agua me dio), так как она прекрасно иллюстрировала фразу, произнесенную когда-то Надей: «Я – мысль на поверхности воды в комнате без зеркал»[210]. В то же время похожая на изящную, как цапля, женскую глиняную статуэтку из Колимы, одетая как принцесса из легенд, завораживающая, как переливающееся в луче солнца перо, оброненное птицей кетцаль, Фрида для Бретона – выразительница Мексики, а потому в характеристике, которую он ей дает, проглядывает устойчивая двусоставность образа: Фрида находится «в той точке пересечения линии политической (философской) и линии художественной, исходя из которой – *как мы бы того желали – они соединятся в едином революционном сознании, при том что движущие ими мотивы не перестанут сущностно различаться*» (курсив Бретона – А.Г.)[211]. Хотя в целом выставка не имела коммерческого

---

[206] Ibid. P.1233.

[207] Фрида была крайне возмущена непрактичностью и неорганизованностью Бретона: с ее слов, провести картины через таможню и найти галерею ей помог Марсель Дюшан. Ей также пришлось одолжить Бретону деньги на реставрацию старых картин.

[208] «Мексиканская живопись XVIII-XIX вв.», «Предметы народного творчества», «Фрида Кало де Ривера» «Доколумбово искусство», «Фотографии Мануэля Альвареса Браво». Эссе о Фриде Кало было впоследствии включено в книгу «Сюрреализм и живопись» (Le Surréalisme et la peinture).

[209] Breton A. Le Surréalisme et la peinture. P.: Gallimard, 1965. P.141.

[210] Ibid. P.144.

[211] Ibid. P.144.

успеха, Фрида привлекла к себе внимание: Лувр приобретает ее автопортрет «Рамка» (El marco).

Выставку в прямом смысле слова продолжает эссе «Воспоминание о Мексике» (Souvenir du Mexique), опубликованное в формате книжного вкладыша[212] в самом последнем номере журнала «Минотавр» (№12-13, май 1939 г.) – половину первой страницы эссе занимает та самая фотография Мануэля Альвареса Браво (Obrero en huelga, asesinado, 1934 – взятое крупным планом окровавленное тело убитого во время забастовки рабочего), о которой Бретон говорит в конце предисловия: «Мануэль Альварес Браво достиг того, что Бодлер называл “вечным стилем”»[213].

Бретон высоко ценил талант Альвареса Браво, сумевшего объективизировать свое переживание Мексики, отказавшись от освоенного другими фотографами ракурса документальной «неожиданности» (surprise) – взгляда извне, взгляда иностранца. В эссе экфрастически представлено пять фотографий: «Лестница лестниц» (Escala de escalas, 1931-1932), «Посмертный портрет» (Retrato póstumo, 1934-1939), индейское кладбище с растущими на нем ромашками, «Дочь танцоров» (La hija de los danzantes, 1933), «Простыни (затмение)» (Sábanas (el eclipse), 1933) – объединенных мотивом двуединства жизни и смерти. Разрабатывая бесконечный спектр ощущений, открываемых этой антиномией, Альварес Браво как никто другой выражает магнетическую силу Мексики в ее полярных проявлениях. Глаз фотографа, по точному определению Иды Родригес Прамполини, обладает «сюрреалистической чувствительностью»[214] – надо думать, именно это имел в виду Бретон, говоря о «синтетическом реализме» его работ – примером чего могут служить «Оптическая парабола» (Parábola óptica, 1931), «Смеющиеся манекены»

[212] Рисунок внутренней обложки выполнил Диего Ривера (на лицевой стороне изображена перевернутая голова Минотавра среди скелетов в кольце стен каменной кладки), текст сопровождают фотографии Мануэля Альвареса Браво, Рауля Юбака, Фрица Баха.
[213] Breton A. Œuvres complètes. T.II. P.1237.
[214] Rodríguez Prampolini I. El surrealismo y el arte fantástico de México. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. P.59.

(Maniquis riendo, 1930), «Отсутствующий портрет» (Retrato ausente, 1945-1946), «Воробей, конечно же» (Gorrión, claro, 1939), «Беседа возле статуи» (Plática junto a la estatua, 1933-1934), а также «Спящая честь» (La buena fama durmiendo, 1938), композиция которой была подсказана самим Бретоном.

Вспоминая о совершенных вместе с Диего Риверой экскурсиях и поездках, Бретон вновь говорит словами Рембо: «Образ, который оставили во мне все эти места, сделался солнцем и плотью (см. одноименное стихотворение «Soleil et chair» – А.Г.), воображением и любовным сомнением – слитно»[215]. Значительную часть эссе занимает описание удивительного «Дворца-лачуги» (Palais-Masure), или «дворца судьбы» (le palais de la fatalité) – заброшенного барочного здания, старая хозяйка которого велела, чтобы ее мертвое тело замуровали в одной из комнат – достойного, как замечает Жан-Кларанс Ламбер, занять почетное место в ряду других занимавших воображение Бретона сооружений, таких как идеальный дворец почтальона Шеваля и замок маркиза де Сада. Одна из обитательниц дома, заселенного нищими и сумасшедшими, – девушка лет шестнадцати-семнадцати в изорванном белом вечернем платье, улыбавшаяся «улыбкой, с которой начался мир»[216], – навсегда останется в памяти Бретона как воплощение самой красоты – необъяснимой, внезапной.

В Мексике после отъезда Бретона о сюрреализме не пишут и не говорят, однако, по словам мексиканского писателя и искусствоведа Хосе Рохаса Гарсидуэньяса, «некоторый рост»[217] запоздалых его проявлений все же наблюдается. Молчание будет нарушено V Международной выставкой сюрреализма, организованной в столице в 1940 г. перуанским поэтом Сесаром Моро и австрийским художником Вольфгангом Пааленом, при заочном участии Бретона.

---

[215] Breton A. Œuvres complètes. T.III. P.951.
[216] Breton A. La Clé des champs. P.34.
[217] Cit.: Bradu F. André Breton en México. P.204.

Открытие выставки состоялось 17 января в 22:00 в недавно организованной (1935) по инициативе Инес Амор Галерее Мексиканского искусства. С начала января по городу рассылались приглашения с обугленными краями. Гостей выставки ждали ясновидящие часы, аромат пятого измерения, радиоактивные рамы, а также Великий Сфинкс Ночи. Появление в 23:00 обещанного «сфинкса» – Исабель Марин в белой тунике и с огромной маской-бабочкой на голове, воплотившей в своем облике картину Паалена «Золотое руно» – особого впечатления не произвело: организаторы, по-видимому, хотели повторить жест Дали на сюрреалистической выставке в Лондоне в 1936 г., когда в день открытия на Трафальгарской площади английская художница Шейла Легдж предстала в образе «Женщины с цветочной головой», держа в одной руке муляж человеческой ноги, в другой – свиные ребра. Остаток вечера прошел в благопристойной буржуазной обстановке светского раута.

Рецензии и хроники, посвященные выставке, носили в основном отрицательный, сатирический характер. По свидетельству одного из участников, испанского художника и критика Рамона Гайа, из-за огромного числа собравшихся было практически невозможно разглядеть висевшие на стенах картины, все казалось запыленным, ветхим, производило впечатление заваленного обломками пепелища: «Эта выставка, как сказал кто-то, “слишком опоздала, чтобы быть настоящим, и слишком близко к нам подошла, чтобы быть историей”. Одним словом, она для нас – стара»[218].

По завершении выставки был издан двуязычный каталог с текстами на испанском и английском, но – что знаменательно – не на французском языке: Моро написал предисловие, а Паален в небольшой заметке извинялся за отсутствие сюрреалистических скульптур и объектов, которые не пропустили на европейских таможнях. 44 репродукциям в качестве эпиграфа была предпослана знаменитая заключительная фраза романа «Надя»: «Красота будет СУДОРОЖНОЙ, или ее не будет вовсе»; художников-участников,

[218] Cit.: Rodríguez Prampolini I. El surrealismo y el arte fantástico de México. P.55.

руководствуясь неочевидным критерием, разделили на две категории: интернациональные (к ним были отнесены Диего Ривера и Фрида Кало) и мексиканские (среди них оказались Миро и Пикассо).

Каким было участие Паса во всех вышеописанных событиях? На момент прибытия Бретона в Мексику поэту было 24 года, и он жил воспоминаниями о Втором Международном конгрессе писателей в защиту культуры, переосмысляя опыт, полученный в Европе. Главным интеллектуальным ориентиром Паса в ту пору был Хорхе Куэста: будучи лично знаком с Бретоном, философ хотел представить своего молодого друга мэтру, но Пас от этой возможности отказался, хотя к тому моменту он уже прочитал перевод V главы «Безумной любви», так как Бретон был троцкистом. Тем не менее, вспоминал в конце жизни Пас, в глубине души он симпатизировал Бретону и разделял его политические и моральные установки, манифест «За революционное независимое искусство», в отличие от многих своих друзей, он прочитал с энтузиазмом и тайком побывал на одной из бретоновских лекций.

Показательно, что если «Тальер поэтико» обходит молчанием приезд Арто, то «Тальер» оставляет без комментариев приезд Бретона, хотя первый номер журнала был посвящен Марии Искьердо – художнице, чье творчество привлекло внимание Арто. Пас корил себя за то, что в феврале 1940 г. в №VIII-IX «Тальер» появился ядовитый отклик на Международную выставку сюрреализма – «Демагоги от поэзии» (Demagogos de la poesía) –, автором которого был Луис Кардоса-и-Арагон, за полтора года до этого с энтузиазмом писавший о приезде Бретона[219].

В эссе «Канун: Тальер (1938-1941)» (Antevíspera: Taller, 1983) Пас объяснял, что сюрреализм не был принят его поколением по причинам политического и эстетического порядка: во-первых, Бретон был троцкистом, а по мнению Паса и его товарищей, критиковать советский режим значило «идти против

[219] Paz O. Obras completas. T.15. P.334.

революции»[220]; во-вторых, на фоне осуществлявшегося в те годы в мексиканской поэзии поворота от авангарда к более традиционным формам сюрреализм был воспринят как выхолощенная манера, пройденный этап искусства.

Большой интерес представляет один из вопросов анкеты в майском номере журнала «Романсе» (Romance) за 1940 г., сама формулировка которого подразумевает, что конец сюрреалистического движения есть свершивший факт: «Как бы Вы охарактеризовали постсюрреалистическую литературу?»[221]. Вильяуррутиа начинает свой ответ с выявления и отрицания исходного тезиса: «Вопрос о постсюрреалистической литературе исходит из того, что это движение пришло к концу, достигло предела. Я не согласен. Современная литература проникнута супрареализмом, супрареалистическая проблематика и опыт обогатили ее. Она стремится к всеобъемлющему выражению человека, того внутреннего человека, которого люди упорно скрывают в самих себе»[222]. Пас же разделяет господствующее в интеллектуальной среде мнение: сюрреализм выродился в «литературу», язык общих мест; являясь не более чем продолжением романтизма, сюрреализм перенимает его недоверие к языку и вслед за ним терпит поражение в выразительном плане. Новое искусство, в противоположность современному, будет, «как у Бодлера, как у Ницше – искусством ясным (arte lúcido). Или, говоря словами последнего – “трагическим”»[223].

Вместе с тем из лекции «Поэзия и мифология. Роман и миф» (1942) следует, что Пас не отрицал эстетического значения сюрреализма как одной из форм современности: «Никто не может отречься от культуры, духа своего времени. Это было бы не просто бегством, а отступничеством. Как можно закрывать глаза, например, перед супрареалистическим движением или современным романом,

[220] Paz O. Obras completas. T.4. P.107.
[221] «¿Cómo definiría usted las características de la literatura posterior al movimiento surrealista?».
[222] Cit.: Schneider L.M. México y el surrealismo (1925-1950). México: Arte y libros, 1978. P.184-185.
[223] Paz O. Obras completas. T.13. P.209-210. В комментарии 1988 г. Пас подчеркнет, что он отошел от своих юношеских суждений и перечитывает написанные в ту пору тексты с чувством стыда и раздражения – не случайно он не хотел включать их в Собрание сочинений.

не столько ввиду того, что они несут в себе, сколько ввиду новой выразительной техники?»[224].

Обстоятельством, способствовавшим обращению Паса к сюрреализму, стала дружба с Жаном Малакэ и Виктором Сержем: благодаря последнему он познакомился с Пере (оба эмигрируют в Мексику в 1941 г., Пере – вместе со своей женой, испанской художницей Ремедиос Варо, также придерживавшейся принципов сюрреализма[225]) и открыл для себя Анри Мишо[226]. Знаменательно, что в феврале 1945 г. Пере публикует памфлет «Бесчестие поэтов» (Le deshonneur des poètes)[227], написанный в ответ на «Честь поэтов» – выпущенную в том же году Элюаром антологию антифашистских стихов, в которой участвовали многие поэты Сопротивления. Пере выступает против ангажированности, за истинно революционную, свободную поэзию. Надо думать, что Пасу, на момент публикации текста находившемуся в США, его содержание было в определенной степени известно «заранее», из бесед с поэтом.

Пере был самым верным сторонником Бретона. Но среди знакомых Паса тех лет был также сюрреалист, не одобрявший поворота бретоновской теории в сторону диалектического материализма – Вольфганг Паален. В поисках альтернативного пути развития искусства, Паален заявляет о разрыве с сюрреализмом в программной статье «Farewell au Surréalisme» в первом номере основанного им журнала «Дин» (Dyn, 1942-1944, 6 номеров на французском и английском языках), выходившего параллельно «VVV» в Нью-Йорке.

Таким образом, сюрреализм открывался Пасу с разных точек зрения. Его собственное отношение к деятельности сюрреалистов на этом этапе было двойственным: с одной стороны, поэт разделял господствовавшее в мексиканской интеллектуальной среде мнение о том, что сюрреализм выродился в «литературу», язык общих мест, стал выхолощенной манерой; с другой

---

[224] Paz O. Obras completas. T.13. P.230.

[225] В то время как в большинстве исследований говорится, что Пере приезжает в Мексику в 1942 г., Жерар Рош в статье «Видимая и невидимая Мексика Бенжамена Пере» называет конкретную дату – 16 декабря 1941 г. (Roche G. Le Mexique visible et invisible de Benjamin Péret // Mélusine. №XIX. P.61).

[226] Несколькими годами ранее, в Буэнос-Айресе, состоялось знакомство Мишо с Х.-Л. Борхесом.

[227] Примечательно, что в «Сынах праха» Пас использует это выражение Пере. (Paz O. Los hijos del limo. P.191.)

стороны, его поэтические и этические принципы в определенной степени совпадали с сюрреалистическими, о чем свидетельствует эссе «Поэзия одиночества и поэзия сопричастности». Сам Пас в конце жизни будет говорить об этом тексте как о запоздалом вступлении на путь сюрреализма[228]. С сюрреалистами Паса сближала прежде всего убежденность в том, что поэзия должна претворяться в действие – либо в акте любви, либо в акте революции – а также установка на поиск «нового сакрального».

В ноябре 1943 г., получив стипендию фонда Гуггенхайма на исследование испаноамериканской поэзии, Пас переезжает в США, где проживет в общей сложности два года, сначала в Калифорнии, затем – в Нью-Йорке, увлеченно осваивая американскую поэзию и делая первые шаги в своей дипломатической карьере. Летом 1944 г. Луис Сернуда доверит ему рукопись «Словно в ожидании зари» (Como quien espera el alba), которую Пас сможет вернуть ему в декабре 1945 г., оказавшись проездом в Лондоне[229]. Конечной остановкой на его пути был Париж.

[228] См. телевизионное интервью из серии «Беседы с Октавио Пасом». http://www.elem.mx/obra/datos/8932
[229] Paz O. Obras completas. T.3. P.265.

ГЛАВА II. ПАРИЖ (1945-1951)

9 декабря 1945 г. Пас приезжает в Париж в должности третьего секретаря мексиканской дипломатической миссии. Здесь он проживет почти 6 лет: в конце 1951 г. Паса переводят на Восток, сначала в Индию, затем – для возобновления дипломатических отношений между двумя странами – в Японию, откуда, ввиду тяжелой болезни жены, ему разрешат переехать в Швейцарию. Поэт был крайне расстроен новым назначением, о чем писал Рейесу: «Хотя я пытаюсь утешить себя, думая о сказочной и ужасной реальности Индии, мне не удается унять боль. Нелегко уезжать из Парижа. Кроме того, мне кажется, сейчас не самый удобный момент для переезда. Меня назначают на новое место как раз тогда, когда я начинал быть полезен, когда французы стали догадываться о моем существовании... Вам и только Вам, кого я считаю своим единственным предшественником в этом закрытом и чудесном городе (esta cerrada y maravillosa ciudad), могу сказать я это. Другие бы меня не поняли или же сочли бы меня тщеславным»[230].

В 40-ые годы на фоне войны и увлечения «ангажированной литературой» сюрреализм уже не играет первой роли в культурной жизни Франции, уступив место экзистенциализму. По словам Паса, в те годы он с неистовым увлечением читал Ж.-П. Сартра и часто сожалел, что не может озвучить ему свои сомнения и свое с ним несогласие. Такая возможность ему вскоре представилась: «Обед-интервью длился более трех часов, Сартр был очень оживлен, он говорил с умом, страстно и энергично. Он также был внимателен к тому, что говорили мы, и взял на себя труд ответить на мои вопросы и робкие возражения»[231]. Пас еще несколько раз беседовал с философом, но после того, как ему стала ясна его позиция в вопросе о советских концентрационных лагерях, он перестал искать с ним встреч. В целом французский экзистенциализм не мог привнести что-то

[230] Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959). México: Fundación Octavio Paz; Fondo de Cultura Económica, 1999. P.159-160.
[231] Paz O. Obras completas. T.2. P.392.

существенно новое в мировоззрение Паса, поскольку он уже освоил его немецкие источники, благодаря деятельности испанских философов-эмигрантов, перенесших на мексиканскую почву идеи Э. Гуссерля и М. Хайдеггера.

В июле 1947 г., после пятилетнего перерыва, в парижской галерее Маг открылась Международная выставка сюрреализма. По замыслу Бретона, один из залов представлял собой своего рода магический лабиринт, путь по которому был размечен двенадцатью алтарями, возведенными в честь существ и предметов, обладающих мифологической валентностью. Надо думать, внимание Паса не мог не привлечь «Ядозуб на бочкообразном кактусе» (L'Héloderme suspect sur le cactus tonneau), которого Бретон в эссе «Воспоминание о Мексике» назвал «тотемическим» для сюрреализма животным. Примечательно, что через несколько лет Пас вынесет родственный ядозубу образ в заглавие создававшейся в годы второго «парижского периода» книги, многие стихотворения которой написаны в сюрреалистическом ключе – «Саламандра» (Salamandra, 1958–1961). Знаменательно, что эпонимический раздел сборника открывает стихотворение, посвященное «поэтам Андре Бретону и Бенжамену Пере» – «Бессонная ночь» (Noche en claro).

В написанном по случаю эссе «Сюрреалистическая комета» (Comète surréaliste, 1947) Бретон объяснял, что выставка призвана показать, смог ли сюрреализм – «духовная дисциплина (discipline mentale), которой придерживается небольшое число людей в разных уголках мира»[232] – пережить катастрофу войны. На вопрос каков критерий, в соответствии с которым то или иное произведение пластического искусства может быть отнесено к сюрреализму, – Бретон отвечает: «Надо ли повторять, что этот критерий – *не эстетический*?»[233] (курсив Бретона – А.Г.). И далее: «Произведение делает сюрреалистическим прежде всего дух, которым оно проникнуто с момента создания» – представляется, что здесь Бретон имеет в виду все виды искусства,

[232] Breton A. La Clé des champs. P.101.
[233] Ibid. P.100.

а к предмету обсуждения возвращается в следующем предложении: «Если речь идет о произведении пластического искусства...». В конце эссе Бретон утверждает необходимость объединения тех, кто владеет «универсальным языком» (une langue universelle), то есть языком сюрреализма, и нерушимость «сюрреалистического пакта» (le pacte surréaliste) в трех его пунктах: «способствовать, насколько только возможно, освобождению человека в обществе, неустанно стремиться к *полному* (курсив Бретона – А.Г.) очищению нравов, переделать механизм человеческого восприятия».

В окружении Бретона в ту пору преобладали художники иностранного происхождения, одним из которых и станет тогда еще малоизвестный мексиканский поэт.

Череда встреч Паса с сюрреалистами зеркально повторяет последовательность сюрреалистических паломничеств в Мексику. Так, однажды в 1946 г. в известном баре «Вер» на улице Жакоб, услышав мексиканскую речь, к поэту обратился сам Антонен Арто:

«Я обернулся. За нами стоял человек не очень высокого роста, лицо совершенно изъедено годами пребывания в психиатрических клиниках и наркотиками, без зубов. И он сказал мне по-французски:

– Вы говорите по-испански и вы – мексиканцы, не так ли?

Я ответил ему: Да.

– Я был в Мексике – сказал он.

И тогда я узнал его.

– Ну конечно, вы – Арто!

Он очень обрадовался.

– Как вы узнали?

– Потому что вы великий поэт»[234].

[234] Пас рассказывал об этой встрече в одном из серии телевизионных интервью 1984 г. («Conversaciones con Octavio Paz»: El arte surrealista visto por Octavio Paz a través de la poesía y la pintura), а также в интервью «Magazine Littéraire» в 1996 г. Именно на этот источник ссылается Гильермо Шеридан (Sheridan G. Poeta con paisaje: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz. T.1. México: Ediciones Era, 2004. P.440).

Говоря о первой встрече Паса с Бретоном, исследователи называют разные даты. Исходя из того, что сам поэт всегда повторял, что знакомство состоялось при посредничестве Пере, мы можем предположить, что эта встреча имела место в 1948 г., так как именно тогда Пере вернулся из Мексики. С этого момента Пас начинает участвовать в деятельности группы, лучшими его друзьями становятся Андре Пьейр де Мандьярг (а также его жена, одна из тех, кого можно назвать «сюрреалистической женщиной», – итальянская художница Бона Тибертелли де Пизис, в которую Пас был влюблен и которая впоследствии ответит ему взаимностью) и Жорж Шеаде. Поэт вспоминал: «Эти встречи были ритуальными церемониями. Не раз я говорил себе, что опоздал на 20 лет. Но жар того огромного костра, которым был сюрреализм, все еще согревал мои кости и разжигал мое воображение»[235].

Самым богатым на события стал последний год, проведенный Пасом во Франции. В апреле 1951 г., по личной просьбе Бунюэля, поэт едет на IV Каннский кинофестиваль, на котором он представляет и в определенном смысле защищает снятый в Мексике фильм «Забытые» (Los Olvidados, 1950), к большому неудовольствию властей, усмотревших в картине оскорбление национального достоинства[236]. Написанную Пасом по случаю рецензию, которая будет напечатана в июне 1951 г. в журнале «Л’аж дю синема» (L'Âge du cinéma, №3), сотрудничавшем с сюрреалистами, и впоследствии войдет в книгу «Груши с вяза» («Поэт Бунюэль» – «El poeta Buñuel»), оценил сам Бретон: в неопубликованной статье, которую мэтр готовил для одного из ноябрьских номеров «Пари Матч», он ссылается на «очень красивый текст» Паса, цитируя строчку, которая, несомненно, привлекла его возникшим в переводе на французский созвучием «songe – sang»: «La porte du songe apparaît à jamais close. Seule reste ouverte celle du sang»[237].

---

[235] Paz O. Obras completas. T.2. Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero. México, 2003. P.20.
[236] Sheridan G. Poeta con paisaje: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz. México: Ediciones Era, 2004. P.448.
[237] Breton A. Œuvres complètes. T.III. P.: Gallimard, 1999. P.1128.

Сильное впечатление на Паса произвел Альбер Камю, с которым его познакомила Мария Казарес на проводившемся в Сорбонне вечере памяти Антонио Мачадо: текст речи Паса будет впоследствии включен в книгу «Груши с вяза». 19 июля все трое примут участие в митинге, организованном испанскими республиканцами в память о событиях 1936 г. По воспоминаниям Паса, за эти несколько встреч Камю изложил ему концепцию книги, над которой в то время работал – «Бунтующий человек». Со слов поэта, он предупреждал Камю, что глава о Лотреамоне вызовет гнев Бретона. В одной из своих гарвардских лекций, характеризуя поколение поэтов, к которому он сам принадлежит, Пас скажет, что почти все они относили к себе формулу «solitaire–solidaire»[238], с помощью которой Камю определял свое отношение к эпохе, в которой ему выпало жить (эта формула нашла художественное выражение в новелле «Иона, или художник за работой» (Jonas ou l'artiste au travail) из книги «L'Exil et le royaume»). Надо думать, Пас не мог не осознавать близости этой антиномии открытому им независимо от Камю закону диалектики одиночества и сопричастности.

24 мая Пас был в числе тридцати трех подписавших листовку «Высокая частота» (Haute fréquence, 1951), в которой повторялись и уточнялись цели, принципы и статус послевоенного сюрреализма. Особую значимость для верной оценки отношения Паса к сюрреализму имеет утверждаемая в самом начале декларации историчность форм сюрреалистической деятельности: «Он [сюрреализм] не должен буквально соответствовать тому, чем он был когда-то» (Il n’a pas à ressembler à la lettre de ce qu’il fut jadis). Иными словами, о «соответствии» Паса сюрреализму можно судить, только исходя из ситуации 40-х гг., учитывая моменты эволюции сюрреалистической теории и создававшиеся в то время тексты.

Свидетельством официального «признания» Паса в качестве сюрреалиста можно считать слова, произнесенные Бретоном во время интервью испанскому поэту и критику Хосе Мария Вальверде в 1950 г.: «Из всех поэтов, пишущих на

[238] Paz O. Los hijos del limo. P.193.

испанском языке, глубже всего меня трогает Октавио Пас»[239]. Через два года, во время пятнадцатого радиоинтервью с Андре Парино, говоря о судьбе сюрреализма по окончании II Мировой войны, Бретон снова упомянет Паса: «Сказанное о театре и кино относится и к другим формам выражения. На тех же основаниях сюрреалистическими являются и призваны занять подобающее им высокое место в истории движения стихи Жоржа Шеаде и Октавио Паса, «Механик» Жана Ферри, «Ночь в гостинице “Роза”» Мориса Фурре»[240]. Андре Пьейр де Мандьярг в своей статье о первом двуязычном сборнике Паса, иллюстрации к которому подготовила Бона, писал: «Говорить о школах довольно бессмысленно, в особенности, когда дело касается иностранных писателей. Тем не менее надо сказать, что как поэт Октавио Пас – сюрреалист и что он принадлежит к группе под этим именем. Более того, мы должны признать, что Пас – единственный великий сюрреалистический поэт современности, который еще пишет, в то время как другие едва ли не прекратили пламенеть и дымиться»[241]. В 1964 г. ряд пасовских текстов будет включен в «Антологию сюрреалистической поэзии» (Anthologie de la poésie surréaliste) под редакцией Ж.-Л. Бедуэна, которую сам поэт считал «официальной» антологией сюрреализма: фрагменты поэмы «Камень солнца», «Гимн среди руин», «Длительность»[242].

Париж – город, являвшийся средоточием авангардного примитивизма – способствовал усилению интереса Паса к доколумбовому прошлому Америки. На 40-ые–50-ые гг. приходится рост исследовательского интереса к доколумбовой Америке как в Новом, так и в Старом свете: активно ведутся археологические раскопки, изучаются кодексы и памятники древней словесности, вследствие чего происходит переоценка индейского культурного наследия, возникает «новый образ древней Мексики»[243]. В 1940 г. была

[239] Breton A. Entretiens (1913-1952). P.291.
[240] Breton A. Œuvres complètes. T.III. P.563-564.
[241] Pieyre de Mandiargues A. Aigle ou soleil ? // Pieyre de Mandiargues A. Le Belvédère. P.: Bernard Grasset, 1958. P.104.
[242] Paz O. // Anthologie de la poésie surréaliste / Ed. de Jean-Louis Bédouin. P.: Seghers, 1964. P.245-253.
[243] Florescano E. La nueva imagen del México antiguo // Vuelta. 1991. Vol.15. №173 (abril). P.32-38.

напечатана антология поэзии науатль в переводах крупнейшего исследователя индейской литературы отца Анхеля Марии Гарибая – «Индейская поэзия Мексиканского нагорья» (Poesía indígena de la Altiplanicie): по словам Паса, эта публикация стала важным событием, поскольку художественная ценность индейских текстов была признана далеко не сразу, долгое время к ним относились как к этнографическому материалу[244]. По другую сторону океана в том же году выходит книга Жака Сустеля «Космологические воззрения древних мексиканцев» (La pensée cosmologique des Anciens Mexicains), в основу которой положены лекции, прочитанные исследователем в 1939 г. в Коллеж де Франс. О том, что Пас был с ней знаком, свидетельствует написанное им в ноябре 1951 г. в Париже предисловие к французскому переводу книги мексиканского политика, журналиста и писателя Эктора Переса Мартинеса «Куаутемок: жизнь и смерть одной культуры» (Cuauhtémoc: vida y muerte de una cultura, 1948) – «Куаутемок, юный прадед» (Cuauhtémoc, joven abuelo)[245]. К работам Сустеля Пас будет обращаться и в дальнейшем. Второй ключ к культуре древней Мексики поэт находит в исследовании Лоретт Сежурне «Образ мысли и религия древних мексиканцев» (Pensée et religion dans l'ancien Méxique), которое он, по его собственным словам, читал еще в рукописи[246].

С весны 1950 г., по проекту ЮНЕСКО – деятельностью организации на тот момент руководил мексиканский дипломат Хайме Торрес Бодет –, Пас работает над «Антологией мексиканской поэзии». В 1952 г. выйдет двуязычное французское издание, с переводами известного издателя Ги Левиса Мано[247] и предисловием Поля Клоделя[248], в 1958 г. – аналогичное английское, с переводами Сэмюэля Беккета и предисловием С.М. Боура. Сам Пас предпосылает текстам пространное «Введение в историю мексиканской поэзии» (Introducción a la historia de la poesía mexicana, 1950), которым впоследствии

[244] Paz O. De una palabra a la otra: Los pasos contados. Madrid: Vaso roto Ediciones, 2016. P.61.
[245] Paz O. Las peras del olmo. P.275.
[246] Ibid. P.274.
[247] В 1937 г. Бретон опубликовал у него брошюру «Черный юмор».
[248] Anthologie de la poésie mexicaine. P.: Nagel, 1952. 173 p.

откроет книгу «Груши с вяза» (1957). На момент публикации из 35 избранных авторов А. Рейес был единственным, кто еще не завершил свой жизненный путь.

В целом годы, прожитые в Париже, были очень продуктивным периодом в творчестве Паса: французская культура стала катализатором его художественной активности. Пользуясь метафорой Карлоса Мартина, можно сказать, что у текстов, которые в это время создает поэт, крепнут «индоамериканские корни» и вырастают «сюрреалистические крылья»[249].

2.1. «Свобода под слово» (1949)

Уже через год после того, как Пас обосновался в Париже, увидела свет его первая иностранная публикация: стихотворения «Гостиничный номер» (Cuarto de hotel) и «Сон Евы» (Sueño de Eva, 1944) в переводе Алис Арвейлер (она же через несколько лет будет переводить «Всеобщую песнь» П. Неруды) были напечатаны в №57 журнала «Фонтэн» (Fontaine) (декабрь 1946 – январь 1947). Через месяц на страницах журнала появится «Ода Шарлю Фурье» (Ode à Charles Fourier) Бретона, которая произвела на Паса большое впечатление.

Оба стихотворения войдут в книгу «Свобода под слово» (1949), появление которой ознаменовало возвращение Паса в поэзию после семи лет молчания, вследствие чего он хотел дать сборнику заглавие «Всё ещё» (Todavía). «Свобода под слово» – вторая в ряду многочисленных антологий, которые на протяжении всей жизни составлял Пас, и первая из трех, носящих такое заглавие (1949, 1960, 1968). Объединяя тексты, создававшиеся между 1931 г. и 1948 г., Пас группирует их по пяти разделам, руководствуясь тематическим, а не хронологическим принципом: «На краю мира» (A la orilla del mundo, 1938–1948), «Вигилии» (Vigilias, 1931–1934), «Пауза» (Asueto, 1941–1944), «Подсолнух» (El girasol, 1943–1948), «Заколоченная дверь» (Puerta condenada)[250] (1944–1946). Такая временная протяженность дает возможность выявить моменты трансформации

[249] Martín C. Hispanoamérica: mito y surrealismo. Bogotá: Procultura, 1986. P.193.
[250] Интересно, что в эссе «Воспоминание о Мексике» Бретон также говорит о заколоченной двери.

поэтики, обусловленные контактами с другими поэтическими традициями, в том числе с французской. Датировку стихотворений во многих случаях можно восстановить по второй редакции антологии, вышедшей в 1960 г.

Самим заглавием Пас вводит книгу в идейное поле современной поэзии, вслед за футуристами («слова на свободе») и сюрреалистами («Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore»[251] – из первого манифеста) предлагая свою комбинацию двух составляющих антиномии творчества. Хотя выражение «libertad bajo palabra» идиоматично, мы считаем, что перевод «Свобода под честное слово»[252] скрадывает его потенциальную многозначность и разрушает лаконичную уравновешенность (существительное – предлог – существительное) прилагательным, выражающим этическую оценку («честное»).

Ключ к интерпретации заглавия дает написанное в Париже[253] одноименное стихотворение в прозе, играющее роль пролога. Определяя свое отношение к Слову, поэт стирает границу между языком и реальностью, создавая мир во всех его проявлениях, от космически-природных до человечески-безобразных, мифологических, психологических и социальных: звезды, дыхание воды, дерево, облако, море, смену дня и ночи, страх, надежду, «la quemadura y el aullido, la masturbación en las letrinas, las visiones en el muladar, la prisión, el piojo y el chancro»[254] (ожог и вой, мастурбацию в уборных, видения в мусорной яме, тюрьму, вшей и сифилис). Слово для Паса тождественно свободе: «Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día» (Против безмолвия и суеты я изобретаю Слово, свободу, которая каждый день изобретает саму себя, каждый день изобретает самого меня). В отличие от сюрреалистов, поэт не готов предоставить полную инициативу словам, ощущая взаимозависимость интенций языка и поэтической изобретательности.

Знаментально, что закрывает книгу также один из текстов «парижского периода» – «Гимн среди руин» (Himno entre ruinas), написанный в июле-августе

[251] Breton A. Œuvres complètes. T.I. P.: Gallimard, 1988. P.312.
[252] См. Пернатые молнии: Мексиканская поэзия XX века. М.: Радуга, 1988. С.149-216. – Пер. П.Грушко.
[253] Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959). P.21.
[254] Paz O. Libertad bajo palabra. 1949. P.8.

1948 г. в Неаполе. Изучая переписку Паса с его аргентинским другом, ответственным секретарем редакции «Сур» Хосе Бьянко, которому поэт доверил рукопись в 1948 г., в надежде напечатать книгу в Буэнос-Айресе, Стэнтон установил, что изначально Пас хотел поместить в конец посвященное маркизу де Саду стихотворение «Узник» (El prisionero)[255], написанное месяцем ранее в Авиньоне, откуда он, предположительно, мог совершить поездку в замок маркиза. Вместе с эссе о Саде стихотворение было напечатно в апреле 1949 г. в журнале «Сур» (№174), что, со слов Паса, вызвало небольшой скандал среди подписчиков. Намерение расположить на самом сильном с точки зрения композиции месте книги провокационный текст говорит о желании Паса засвидетельствовать свою приобщенность к темам современности: до приезда в Париж он ничего не знал о творчестве легендарного французского либертена, интерес к которому во французской артистической и интеллектуальной среде не ослабевал со времен Аполлинера. В то же время этим стихотворением, по мнению многих исследователей, Пас утверждает свою самостоятельность по отношению к сюрреализму, не соглашаясь признать маркиза де Сада олицетворением неограниченной свободы и идеи Революции. Сад, в представлении Паса, был узником не только в буквальном (маркиз провел в тюрьмах и в лечебницах для душевнобольных в общей сложности около 12 лет), но и в духовном смысле, поскольку его эротические фантазии исключали опыт «сопричастности».

В Париже также были написаны стихотворения «На мостовой» (En la calzada, 1946), «Дуги» (Arcos, 1947), посвященное Сильвине Окампо, а также стихотворения раздела «Подсолнух». Французское влияние в них выявляется как на формальном уровне (раскрепощение синтаксиса, появление цепочек однородных членов), так и на образно-тематическом. Джейсон Уилсон прочитывает в последней строке стихотворения «На мостовой» – «como cae el avión en llamas y el bosque se incendia» (словно терпит крушение самолет и лес

[255] Cit.: Stanton A. El río reflexivo. P.299.

воспламеняется) – реминисценцию на один из текстов сборника «Je sublime» (1936) Б. Пере: «mon avion en flammes, mon château inondé de vin du Rhin»[256].

Не исключено, что на выбор заглавия «Подсолнух» Паса вдохновило одноименное «пророческое»[257] стихотворение Бретона, в котором была предсказана случившаяся через 10 лет после его создания встреча с Жаклин Ламба (август 1923 – 29 мая 1934 г.), и его подробный разбор в четвертой главе «Безумной любви». Примечательно, что «Подсолнух» – одно из немногих бретоновских стихотворений, которые Пас захотел перевести. У слова «tournesol» во французском языке, так же, как и у «tornasol» в испанском – два значения: «подсолнух» («soleil» или, как пишет Бретон – «grand soleil») и «лакмус». Пас же использует менее многозначное слово «girasol», акцентируя природную составляющую образа. Встреча с Жаклин ознаменовала для Бретона освобождение от «себя вчерашнего», вращение подсолнуха – второго солнца – соотносится с новым жизненным ритмом: «Кружись, солнце, а ты, великая ночь, прогони из моего сердца все, что не есть вера в мою новую звезду»[258]. Той же идеей обновления и сосредоточенности космоса в возлюбленной проникнуты стихотворения цикла.

Наиболее близким к сюрреализму оказывается стихотворение, написанное Пасом еще до приезда в Париж, в Калифорнии – «Сон Евы». В 1951 г. текст попадает в руки Жана-Кларанса Ламбера, которому было суждено стать главным французским переводчиком Паса. Ламбер вспоминал, как вместе с Пасом и самим Бретоном они долго думали над тем, как перевести прилагательное в строчке: «Un maligno puñal ojos de gato»; с его слов, Бретон читал и перечитывал его переложения внимательно, строчка за строчкой[259]. Именно Ламбер дал стихотворению заглавие «Дева» (Virgen), под которым оно фигурирует во всех последующих изданиях «Свободы под слово», поскольку аллюзия на

[256] Wilson J. Octavio Paz: A study of his poetics. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. P.31.
[257] Breton A. L'Amour fou. P.: Gallimard, 2014. P.89.
[258] Ibid. P.73.
[259] Lambert J.-C. Recuerdos en rotación // Octavio Paz / Ed. de Alfredo Roggiano. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979. P.36.

«библейскую мифологию», на его взгляд, не согласовывалась с «очевидно мексиканской системой образов»[260]. Пас сохранил новое заглавие, поскольку оно отвечало его собственному пониманию образа лирической героини как «архетипического»[261], вбирающего в себя черты Дианы, Исиды, Девы Марии и вместе с тем – женщины современной. Однако в результате переименования стихотворение лишилось важного семантического компонента – «сон» – посредством которого обнаруживалась генетическая связь текста с сюрреалистическими «пересказами грёз» (récits de rêves)[262].

Стихотворение может служить иллюстрацией мысли Бретона о том, что, проходя через сознание художника, «латентное содержание грезы»[263] становится мифом. К героине Паса можно отнести характеристику, которую американский исследователь Бэрр Картрайт Брендэйдж дает той из ипостасей богини-матери, которая связана с культом маиса и плодородия: «Природа Чикомекоатль (Chicomecóatl) тройственна: она – мать, дева и девочка (madre, virgen y niña)»[264]. В своем сне «Ева» проходит через все три возраста: сначала она – «niña al pie del árbol» (девочка, сидящая под деревом), затем – «doncella» (дева), в конце – старуха со сморщенным грудями (senos arrugados) и затвердевшей кровью (sangre endurecida).

Сон героини разделен на четыре части. В первой разыгрываются архетипические сюжеты мексиканского мифологии: «Y ella lucha // y vence a la sepriente, vence al águila» (Она борется // и одолевает змея, одолевает орла). В тени дерева покоятся бык и тигр: в образном тезаурусе поэзии науатль тигр является метафорой земли[265]; возникающий в последней строчке образ месяца морфологически связан с образом быка. Вторая часть сна изобилует традиционными в кубистической и сюрреалистической живописи образами:

---

[260] Ibid. P.36.
[261] Paz O. Obras completas. T.15. P.107.
[262] Интересно, что Пас сближал «Деву» со стихотворением «Маски зари» (Paz O. Jardines errantes: Cartas a J.C. Lambert (1952-1992). Barcelona: Seix Barral, 2008. P.148.)
[263] Breton A. Entretiens (1913-1952). P.265.
[264] Cartwright Brundage B. El Quinto Sol: dioses y mundo azteca. México: Editorial Diana, 1982. P.200.
[265] Martínez J. L. Nezahualcóyotl: vida y obra. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. P.126.

гитара, зеркало, «расчлененное» тело-статуя. Образ цапли возникает не случайно: по легенде, ацтеки пришли из Ацтлана, что переводится буквально как земля «рядом с цаплями»[266]. В третьей части меняется место действия, сон прерывается будничной реальностью: «En la sala platican las visitas» (В гостиной болтают гости). В четвертой части героиня проходит через заброшенный сад своего сна – сад детства – и вновь оказывается у себя дома. Мотив возвращения домой реализуется в последней части стихотворения, заканчивающейся христианско-языческой молитвой героини некоему богу, в которой раскрывается весь синтетический потенциал образа: она хочет, подобно Еве, вновь стать частью Адама, жаждет, подобно ацтекским богиням земли, быть оплодотворенной.

«Сон Евы» во многом предвосхищает (вплоть до текстовых совпадений) стихотворение в прозе «Обсидиановая бабочка» из книги «Орел или солнце?» (1951): центральные женские образы построены по сходной интегрирующей модели, их развитие определяет стремление преодолеть время, вернуться к «началу начал».

2.2. «Лабиринт одиночества» (1950)[267]

Широкому читателю Пас известен прежде всего как автор «Лабиринта одиночества», хотя на момент публикации книга получила слабый резонанс. И эта репутация оправдана: можно с уверенностью говорить о том, что вместе с «Луком и лирой» (El arco y la lira, 1956, 1967) – главным теоретическим сочинением Паса о поэзии – «Лабиринт» занимает центральное место в его творчестве, отвечая на один из двух вопросов, которые он задавал себе на протяжении всей жизни: что значит быть мексиканцем? Второй вопрос относится к сущности поэзии и роли поэта в мире: «Все, что я с тех пор написал,

[266] Robelo C. A. Diccionario de mitología náhuatl. Vol. I. México: Editorial Innovación, 1980. P.28.

[267] При написании раздела использовались материалы статьи автора диссертации Гладощук А.В. «Мексиканские маски»: введение в «Лабиринт одиночества» О.Паса // Литература двух Америк. М.: ИМЛИ РАН, 2018. №4. С.114–147.

было своего рода продолжением этих двух книг»[268] – признавался Пас. По этой причине параллели в истории их издания представляются знаменательными: символично, что в обоих случаях Пас возвращается к текстам через 9 лет (1950 – 1959, 1956 – 1965), чтобы подготовить их к французскому переводу. Так же примечательно, что у обеих книг есть продолжения – эпилоги: «Вращение знаков» (Los signos en rotación, 1965) и «Постскриптум» (Posdata, 1970).

В 1959 г. вслед за французской версией выходит второе, расширенное и исправленное издание «Лабиринта» на испанском языке, снова в отсутствие автора: в июне Пас в очередной раз уезжает в Париж. Правка носила как стилистический, так и концептуальный характер: в письмах к своему французскому переводчику Жану-Кларансу Ламберу поэт признавался, что книга ему «совсем не нравится» и он себя в ней «не узнает»[269]. Количество глав увеличилось с восьми до девяти: стремясь сделать содержание эссе более актуальным, привести его в соответствие с современной ситуацией в Мексике, Пас подробнее говорит о последствиях Революции 1910–1917 гг., давая им более критическую оценку, в новой главе «Наше время» (Nuestros días, VIII). Он также посчитал нужным вынести панораму культурной жизни Мексики первой половины XX в. в отдельную главу – «Мексиканская “интеллигенция”» (La “inteligencia” mexicana, VII). Глава «Диалектика одиночества» (La dialéctica de la soledad) – совсем не «мексиканская» по содержанию –, стала называться «приложением» (*Apéndice*): так Пас размыкает границы книги и акцентирует соотнесенность «локального» и «универсального», выводя проблемы национальной культуры и истории на уровень философского обобщения. Не случайно в этом контексте возникает имя главы сюрреалистического движения Андре Бретона[270]: рассуждения об отношениях между мужчиной и женщиной

[268] Paz O. Obras completas. T.8: El peregrino en su patria: Historia y política de México. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2006. P.456.
[269] Paz O. Jardines errantes: Cartas a J.C. Lambert (1952-1992). Barcelona: Seix Barral, 2008. P.128.
[270] Знаменательно, что в июле того же 1950 г. во время радиоинтервью, темой которого была знаменитая картина Поля Гогена «Откуда мы? Что мы? Куда мы идем?» Бретон также прибегает к образу лабиринта: «Придет день, когда человек выйдет из лабиринта, нащупав во тьме утраченную нить. Эта нить – нить поэзии» (Breton A. Entretiens (1913-1952). P.285). Надо думать, Пас согласился бы с этим утверждением.

дополняются отсылкой к изложенной в книге «Безумная любовь» (L'Amour fou, 1937) концепции единственной, избирательной любви[271], что косвенно свидетельствует о том, насколько глубоко за прошедшие годы сюрреализм вошел в творческое мышление поэта. Изменения также коснулись IV главы, «Дети Малинче» (Los hijos de la Malinche, IV), где Пас более объемно представил архетип мексиканской женщины, противопоставив ипостаси «изнасилованной матери» образ «матери–девы», восходящий к фигуре Девы Марии Гвадалупской. Однако в основных чертах видение Паса мексиканской истории и культуры не изменилось: как говорил поэт в интервью французскому исследователю и переводчику Клоду Феллу, «в сущности, это та же самая книга»[272].

«Лабиринт» – первое объемное произведение, написанное Пасом в прозе – открывает в его творчестве широчайшую грань эссеистики, являя характерный образец гибридного жанра, в наибольшей мере отвечающего специфике латиноамериканского мышления «с его пограничностью, асистемностью, эклектизмом, мифопоэтичностью, интегрирующей направленностью»[273]. Наследуя богатой культурфилософской традиции, творцами которой были такие мыслители, как Х. Марти, Х.Э. Родо, Х. Васконселос, П. Энрикес Уренья, А. Рейес, Пас свободно сочетает различные методы и темы: «Лабиринт» можно охарактеризовать как произведение лирико-философское, в котором элементы исторического исследования сопрягаются с психоаналитическим анализом, дешифровка фактов языка и быта – с интерпретацией литературных текстов. Яркий пример такого комбинирования разнородных фактов дает глава «Завоевание и колониальная эпоха» (Conquista y Colonia, V), завершающие страницы которой Пас посвящает сравнению творческой манеры Луиса де Гонгоры и сестры Хуаны Инес де ла Крус. Ближе к началу главы, говоря о реакции индейцев на Конкисту как об акте «самоубийства»[274], вызванного той

[271] Paz O. El laberinto de la soledad. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959. P.178.
[272] Paz O., Fell C. Vuelta a «El laberinto de la soledad» // Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. 1975, №25. P.172.
[273] Кофман А.Ф. Октавио Пас // История литератур Латинской Америки. Т.5. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С.365.
[274] Paz O. El laberinto de la soledad. 1959. P.85

особой завороженности смертью, которую испытывает все юное (ацтеки только начинали свою историю и еще не вступили в период зрелости), Пас иллюстрирует свою мысль строками 164–166 поэмы «Юная парка» (La Jeune Parque, 1917) Поля Валери, цитируя их в оригинале без указания имени автора: «Je pense, sur le bord doré de l'univers, // À ce goût de périr qui prend la Pythonisse // En qui mugit l'espoir que le monde finisse»[275]. Таково характерное движение мысли Паса: от истории к литературе и обратно. Знаменательно, что сам закон диалектики одиночества и сопричастности, которому, на взгляд Паса, подчиняется движение мексиканской истории[276], был выработан им на поэтическом материале: одним из концептуальных источников «Лабиринта» является эссе «Поэзия одиночества и поэзия сопричастности» (1943).

Синтетический подход Паса находит оправдание и соответствие не только в латиноамериканской традиции. Как совершенно справедливо замечает Энрико Марио Санти, подготовивший критическое издание «Лабиринта», важно помнить о том, что книга была написана в Париже, а значит, анализируя ее, нельзя не принимать во внимание французский культурный контекст[277]. В 20-х – 30-х гг., в тесном взаимодействии с сюрреализмом и другими авангардами, начала формироваться новая отрасль гуманитарного знания – этнография. Основываясь на концепции, представленной в содержательной статье американского исследователя Джеймса Клиффорда[278], Санти проводит параллели между «аналогическим» методом Паса, его «остраняющим» взглядом на мексиканскую культуру и практиками и стратегиями «этнографического сюрреализма»[279], которые можно свести к принципу коллажа. С сюрреалистами и этнографами Паса сближает стремление обнаружить искусственность

[275] Ibid. P.86.
[276] Мексиканская история представляется Пасу «чередой разрывов и сопряжений» (Paz O. Itinerario. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. P.30). Так, первым и самым решительным разрывом была Конкиста, первым «сопряжением» – обращение индейцев в христианство.
[277] Santí E.M. Introducción // Paz O. El laberinto de la soledad. Madrid: Cátedra, 2013. P.101.
[278] Clifford J. On Ethnographic Surrealism // Comparative Studies in Society and History. 1981. Vol. 23, №4 (Oct.). P.539-564. Пас упоминается в статье один раз наряду с Эме Сезером и Алехо Карпентьером: Клиффорд говорит об их деятельности как об одной из важных отраслей «этнографического сюрреализма» (P.546).
[279] Santí E.M. Introducción. P.106-112.

привычной картины мира и преодолеть условность навязываемых иерархий, установка на неразличение явлений высокой и низкой культуры. Близкими себе Пас также нашел исследования французской социологической школы – основываясь на новых теориях сакрального, он формулирует свою концепцию праздника в главе «День всех святых, праздник мертвых» (Todos santos, día de muertos, III): «В те годы я прочитал работы Кайуа и, несколько позднее, Батая, а также Мосса – их общего учителя –, посвященные празднику, жертвоприношению, запаху, времени сакральному и времени профанному. И сразу же мне открылись некоторые соответствия между тем, о чем писали они, и моим повседневным опытом мексиканца»[280]. Мышление Паса тяготеет к той междисциплинарности, что характеризует интеллектуальный стиль Батая и Кайуа, ко многим страницам «Лабиринта» может быть отнесена следующая характеристика: «Переход от чистой физиологии через психоанализ к религии и художественной литературе происходит... [с] изящной *непрерывностью* (курсив автора – А.Г.)»[281].

Совмещать разные планы действительности Пасу помогало «критическое воображение»[282]: не случайно в интервью Хулиану Риосу поэт признался, что «Лабиринт» восходит к неудачному роману, который он написал в подражание Д.Г. Лоренсу. В том тексте, по воспоминаниям Паса, только реплики персонажей представляли какой-то интерес, а они говорили, как в «Лабиринте одиночества», поэтому он решил роман уничтожить[283]. Это признание наводит на мысль об еще одном великом в истории жанра предшественнике Паса – аргентинском писателе и политическом деятеле Доминго Фаустино Сармьенто, создателе знаменитого романа-эссе «Цивилизация и варварство. Жизнеописание Хуана Факундо Кироги. Физический облик, обычаи и нравы Аргентинской республики» (Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Y aspecto físico, costumbres

[280] Paz O., Fell C. Vuelta a «El laberinto de la soledad». P.175.
[281] Зенкин С.Н. Роже Кайуа – сюрреалист в науке // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С.16.
[282] Paz O. Posdata. México: Siglo XXI Editores, 1971. P.10.
[283] Paz O. Obras completas. T.15. P. 693.

y hábitos de la República Argentina, 1845). Примечательно, что Пас считал сотворение органически связанного с действительностью страны романа первоочередной задачей национальной литературы, о чем он говорил в лекции «Поэзия и мифология. Роман и миф»[284] (Poesía y mitología. Novela y mito, 1942), призывая мексиканского писателя (а точнее, «поэта») преодолеть немоту своего народа («Испания говорит с миром через Дон Кихота, Россия – через братьев Карамазовых... Мы же – молчим. У нас нет героя и нет мифа»[285]), «сгустить и выразить» скрытые конфликты национального сознания в «мифологическом герое», который воплотит и даст разрешение подавленным коллективным желаниям, поможет мексиканцам познать себя и обнаружить свою «другую», инстинктивную ипостась, станет олицетворением их «*предназначения*» (*destino* – курсив Паса – А.Г.)[286]. Надо думать, эти задачи сам Пас пытался реализовать в своем несостоявшемся романе, а «Лабиринт» готовит почву для романа будущего: эссе можно воспринимать как своеобразную писательскую лабораторию, в которой осуществляется необходимая мексиканскому сознанию интроспекция, кристаллизуются конфликты, мифы, герои и антигерои. Литературное, образное, поэтическое начало в тексте ярко выражено – именно оно обусловило непреходящее значение книги и способствовало тому, что «Лабиринт одиночества» стал одним из эмблематических произведений латиноамериканской литературы, подобно роману «Сто лет одиночества» (1967) Г. Гарсиа Маркеса, с которым его роднит не только заглавный мотив, но и «демифологизация»[287] как один из векторов авторской мысли.

«Лабиринт» возник в контексте зарождающейся философии мексиканкой «сущности», саму возможность которой Пас отрицал, поскольку – подчеркивал он в предисловии к «Постскриптуму» – «мексиканец есть не сущность, а

---

[284] Текст лекции был опубликован 15 декабря 1942 г. в журнале «Letras de México» (Año 5. Vol. 6. P.1, 2, 11).
[285] Paz O. Obras completas. T.13. P.229-230.
[286] Ibid.: 227. Свое понимание мифа и героя Пас формулирует, опираясь на главу «Функция мифа» в книге «Человек и миф» (Le mythe et l'homme, 1938) Р. Кайуа.
[287] Гирин Ю.Н. Функция мифа в культуре Латинской Америки // Латинская Америка. М.: Наука, 2011. №3. С.82-84.

история»[288]: «Я не хотел заниматься ни онтологией, ни философией «мексиканского». Моя книга – попытка социальной, политической и психологической критики. Она укладывается во французскую традицию “описания нравов”»[289]. Тем не менее Пас многим обязан Самуэлю Рамосу, чье исследование «Облик человека и культуры в Мексике» (1934) дало начало новому философскому направлению: имя Рамоса не раз возникает на страницах «Лабиринта», о значении и оригинальности его работы отдельно говорится в главе «Мексиканская “интеллигенция”». Опираясь на теории немецкого психиатра А. Адлера, Рамос объясняет особенности национального характера и культуры комплексом неполноценности, желанием скрыть и скомпенсировать недостаток самобытности. Пас берет на вооружение психоаналитический метод Рамоса, вслед за ним рассматривая «мачо» в качестве одной из моделей национального характера, и развивает ряд положений его концепции: мексиканец живет неподлинной жизнью, «во лжи»[290], он бежит от самого себя, носит внутри себя «призрака»[291] (fantasma), скрывается за «маской»[292] (disfraz), отсюда – присущие ему недоверчивость, закрытость, агрессивность. Однако опорный тезис, согласно которому комплекс неполноценности является определяющим фактором духовной жизни Мексики, кажется Пасу не вполне удовлетворительным: «Переживание действительной или мнимой неполноценности могло бы объяснить, по крайней мере отчасти, сдержанность мексиканца в общении и ту внезапную резкость, с какой подавленные силы срывают с него маску бесстрастности. Но под этим переживанием лежит чувство одиночества – гораздо более глубокое и всеохватное. Между ними нельзя поставить знак равенства: испытывать одиночество – не значит ощущать свою неполноценность, это значит чувствовать себя иным. С другой стороны, чувство одиночества, в отличие от переживания неполноценности, никогда не бывает

[288] Paz O. Posdata. P.10.
[289] Paz O., Fell C. Vuelta a «El laberinto de la soledad». P.174.
[290] Ramos S. El perfil del hombre y la cultura en México. México: Espasa-Calpe mexicana, S.A., 1976. P.14.
[291] Ibid. P.65.
[292] Ibid. P.67, 101.

кажущимся, оно выражает действительное положение вещей: мы действительно иные. И мы действительно одиноки. [...] Везде и всюду человек одинок»[293]. Имея перед собой тот же объект исследования, что и Рамос, Пас стремится расширить и углубить перспективы его анализа на разных концептуальных уровнях: историческом (Рамоса в большей мере интересует современный облик мексиканца, он подробно говорит лишь о «подражании Европе» в XIX в. – Пас посвящает отдельные главы всем эпохам истории Мексики, начиная с Конкисты), психологическом (Рамос слишком большое значение придает волевым аспектам личности, не прорабатывает сферу бессознательного, не затрагивает вопроса сексуальности), философском (Пас помещает свой объект в фокус «универсальности»: «мы» процитированных фраз неоднозначно – это не только «мы» мексиканцев, но и «мы» человечества). Вместе с тем рассуждения Паса не отличает большая научная объективность: Рамос – заинтересованный, но сторонний наблюдатель, Пас же отождествляет себя со своим материалом, сам для себя становится предметом анализа.

Пас часто говорил, что «Лабиринт» был его «исповедью»[294] (confesión), но субъект ее постоянно колеблется между «я» Октавио Паса и «мы» мексиканцев, подчиняясь некоему органическому ритму: «Мой биологический возраст совпадал с историческим возрастом Мексики»[295]. На протяжении всей книги план индивидуального проецируется на план коллективного и наоборот. По признанию поэта, книга стоила ему невероятного труда: «Пока я ее писал, я чувствовал невероятную тяжесть в животе. Так должны чувствовать себя беременные»[296]. «Лабиринт» действительно вызревал долгие годы, генетически эссе связано со многими ранними текстами Паса. Так, большинство тем книги затрагивается в серии «костумбристских» очерков, которые Пас регулярно публиковал в газете «Novedades» в поворотном для него 1943 г. – именно тогда

[293] Paz O. El laberinto de la soledad. 1959. P.18.
[294] Paz O. Obras completas. T.15. P.449; Paz O. El hombre es un ser que pregunta (1990) // Paz O. El laberinto de la soledad. Madrid: Cátedra, 2013. P.573.
[295] Paz O. El hombre es un ser que pregunta (1990). P.573.
[296] Paz O. Obras completas. T.15. P.429.

началось его девятилетнее странствие за пределами родины, без которого «Лабиринт» не был бы написан. Концепция книги, как вспоминал Пас, сложилась в Лос-Анджелесе, где он получил возможность увидеть свой народ со стороны, наблюдая за особым типом эмигрантов – так называемыми «пачукос» (pachucos[297]), которым впоследствии посвятит первую главу эссе («О пачуко и других крайностях» – Del pachuco y otros extremos, I). Узнавая самого себя в их вычурной манере одеваться, вызывающем поведении, «неистовом протесте против своего настоящего и своего прошлого»[298], Пас вновь стал задаваться вопросом: что случилось с мексиканцами в современном мире? Какая травма, какой забытый конфликт привели к тому, что «Мексика стыдится быть»[299]?

Ища спасения от «недуга» национализма, Пас решает «сорвать маски»[300] (desenmascarar) с «мифов», отравляющее присутствие которых он ощущает в повседневных поступках и отношениях мексиканцев: «Когда я писал, я мстил Мексике; в следующее же мгновение текст обращался против меня, и Мексика мстила мне»[301]. В письме к Альфонсо Рейесу от 23 ноября 1949 г. поэт признавался: «Боюсь, что для некоторых быть мексиканцем – явление настолько исключительное, что оно не дает нам быть просто людьми»[302] – повторяя мысль, сформулированную в главе «Мексиканская “интеллигенция”»: мексиканскость есть «колебание между разными универсальными проектами», «способ не быть самими собой... временами – маска, временами – внезапное решение начать искать себя, разорвать себе грудь, чтобы найти свой самый сокровенный голос»[303]. Когда маска мексиканскости спадет, откроется наконец лицо

---

[297] Франсиско Х. Сантамариа в своем «Словаре мексиканизмов» (первое изд. – 1959 г.) классифицирует это выражение как «новое» (Santamaría F. J. Diccionario de mejicanismos. México: Editorial Porrúa, 1974. P.780-781). Перевод «дохляки» Б. Дубина совсем не отвечает словарному определению: главное в образе пачуко – экстравагантный внешний вид, вызывающая манера одеваться, дерзкие повадки. Пачуко – провинциальный «хлыщ» из социальных низов.

[298] Paz O. Itinerario. P.27.

[299] Paz O. Las peras del olmo. P.51.

[300] Paz O. Respuesta y algo más // Paz O. El laberinto de la soledad. Madrid: Cátedra, 2013. P.566.

[301] Paz O. Itinerario. P.29.

[302] Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959). México: Fundación Octavio Paz; Fondo de Cultura Económica, 1999. P.117.

[303] Paz O. El laberinto de la soledad. 1959. P.151.

«человека»[304] – не конкретно мексиканца, а человека вообще. Важно подчеркнуть, что, при всей категоричности этих утверждений, Пас не мыслит «Мексиканскость» и «Универсальность» как «отрицательный» и «положительный» полюс мексиканского сознания, хоть и называет их «подтачивающими мексиканца изнутри крайностями» (los extremos que devoran al mexicano)[305]. «Универсальность» также может быть маской: мексиканец должен обрести ее не вовне, а внутри себя. И «мексиканскость» как национальное своеобразие Пас не отрицает, а лишь заостряет внимание на том, что мексиканцы еще не нашли подлинного способа выразить себя, а такая возможность открылась перед ними совсем недавно, в тот переломный исторический момент, которым стала для страны Революция 1910-1917 гг.: «Революция – это внезапное погружение Мексики в свою сущность. [...] Чему причащается Мексика на этом кровавом празднике? Самой себе, своей сущности. Мексика осмеливается быть. Взрывная волна революции – необычайный праздник, на котором мексиканцу, опьяненному самим собой, наконец-то открывается, в смертельном объятии, другой мексиканец»[306].

Особое значение в контексте этих рассуждений приобретает критический анализ концепции «французской Мексики» Куэсты. Полностью разделяя мысль о том, что Мексика определяет себя как отрицание собственного прошлого, Пас видит ошибку философа в следующем: в представлении Куэсты, отрицание предполагало ассимиляцию французского радикализма и классицизма, однако все в современном искусстве и политике свидетельствует о стремлении преодолеть интеллектуальную геометрию Франции и обнаружить мексиканскую самобытность в ее чистом виде.

Мексиканскую самобытность Пас воспринимает не как результат, застывший поверхностный слой, а как динамический процесс, противоречивую «многослойность»: «Меня интересовал (интересует) не столько “национальный

[304] Ibid. P.153.
[305] Ibid. P.148.
[306] Ibid. P.134.

характер", сколько то, что он скрывает: то, что находится под маской»[307]. Обнажая в душе мексиканца незаживающие, по сей день кровоточащие «раны»[308], выворачивая корни безымянных конфликтов, переводя на язык драматических образов константы мексиканской чувствительности, Пас, помимо своей воли, дает вторую жизнь мифам, которые хочет обезвредить: «Здесь надо вспомнить то, о чем говорил Леви-Стросс: расшифрованный миф в свою очередь является мифом... Думаю, что "Лабиринт одиночества"... в той мере, в какой он является литературным произведением, сам стал мифом»[309]. Можно с уверенностью говорить о том, что с тех пор как книга увидела свет, она во многом определяет «базовое» видение мексиканской культуры и истории: так, закрепляется метафора Конкисты как акта физического и духовного насилия над индейским миром, «родовой травмы» мексиканской нации[310] (мексиканцы – плод «чингады» – hijos de la chingada[311]); мифологизируются главные действующие лица драмы – Кортес и Малинче: их архетипические черты угадываются в социально-психологических типах и поведенческих моделях современности – «мачо» и «мексиканской матери–страдалицы» (sufrida madre mexicana[312]). Наконец, мифом становится сам «лабиринт одиночества».

Что значит «лабиринт одиночества»? В тексте эссе заглавное словосочетание возникает только один раз, в последней главе: «Одиночество – наш жизненный удел – представляется нам испытанием и очищением, пройдя через которое, мы будем избавлены от тревоги и непостоянства. Полнота, восстановленная целостность, несущая покой и счастье, согласие с миром ждут нас в конце лабиринта одиночества»[313]. В этом отвлеченном, «пророческом» по тону высказывании «мы» мексиканцев без остатка переходит в «мы» человечества. Так, в образе «лабиринта одиночества» достигает кульминации

---

[307] Paz O. Posdata. P.10.
[308] Paz O. El laberinto de la soledad. 1959. P.11.
[309] Paz O., Fell C. Vuelta a «El laberinto de la soledad». P.176.
[310] Кофман А.Ф. Литература Мексики // История литератур Латинской Америки. Т.4. XX в.: 20-90-е гг. Ч.1. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С.153.
[311] Paz O. El laberinto de la soledad. 1959. P.68.
[312] Ibid. P.68.
[313] Ibid. P.175-176.

идея соразмерности и сопричастности Мексики миру. Хрестоматийной стала фраза: «Впервые в нашей истории мы стали современниками всего человечества»[314]. Как объяснял Пас в письме к американскому исследователю Томасу Мермаллу от 24 сентября 1969 г., этим словам часто дают неверную утопическую интерпретацию, в то время как он имел в виду следующее: «Мы – современники в беззащитности, в нужде. Мы приговорены к прогрессу...»[315]. Иными словами, Мексика приобщилась к современности и начинает быть субъектом истории: «Мексиканская Революция заставила нас выйти из самих себя, и мы оказались лицом к лицу с Историей [...] Всемирная История теперь – общее дело. И наш лабиринт – это лабиринт всего человечества»[316]. Испробовав все возможные идеологические и исторические формы, выработанные Европой, пережив крах веры в Разум, Бога, Утопию, мексиканцы «в конце концов остались одни. Как и все люди»[317]. И теперь они должны преодолеть «закрытое одиночество» (soledad cerrada) – одиночество насилия и притворства, в которое погружен весь современный мир – и войти в область «открытого одиночества» (soledad abierta), где другие «одинокие» протянут им руки.

«Одиночество» в «Лабиринте» имеет не только историческое, но и психологическое, а также философское измерение: размышления Паса вписываются в общий контекст философии экзистенциализма и созвучны мироощущению эпохи, одной из духовных констант которой стало переживание «отчужденности». Специфический оттенок мексиканскому одиночеству придает ощущение «культурного сиротства»[318]: мексиканец не может примириться со своим прошлым, последовательно отрицает его, а потому пребывает в постоянном поиске своих корней, своего родства, и именно к этому в конечном счете сводится вся история Мексики.

---

[314] Ibid. P.174.
[315] Mermall T. Octavio Paz y las máscaras // Octavio Paz / Ed. Alfredo Roggiano. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979. P.160.
[316] Paz O. El laberinto de la soledad. 1959. P.155.
[317] Ibid. P.174.
[318] Кофман А.Ф. Литература Мексики // История литератур Латинской Америки. Т.4. XX в.: 20-90-е гг. Ч.1. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С.153.

Еще один ключ к интерпретации заглавного образа дает сам Пас, отсылая читателей к книге Мирчи Элиаде «Трактат по истории религий» (Traité d'histoire des religions, 1949) и разработанной в ней концепции «сакрального пространства»[319]. Исходя из того, что Элиаде связывает символику лабиринта с идеей защиты некоего «центра»[320], а Пас сводит одиночество и сиротство к «переживанию пустоты»[321], мы можем трактовать «лабиринт одиночества» как символ поиска мексиканцами «ядра» своей культуры, стержня своей идентичности. «Децентрированность» является одновременно внешним и внутренним параметром мексиканской действительности: с одной стороны, Мексика находятся на периферии истории и культуры, с другой стороны, мексиканец лишен центра, так как не знает своего происхождения.

В свете всего вышесказанного вторую главу – «Мексиканские маски» (Máscaras mexicanas, II)[322] – можно считать матрицей всей книги. Именно в ней Пас вводит ключевое для своей концепции понятие «Формы» и коррелирующий с ним образ «маски», определяя с их помощью принцип, который задает ритм мексиканской истории, культуры, психологии – двойственность, диалектика подлинного и неподлинного, сокрытого и явленного, открытого и закрытого, одиночества и сопричастности – обнаруживая затем изоморфность плана коллективного и плана индивидуального в композиционно симметричной VII главе: «Мексиканец прячется за огромным количеством масок, срывая их с себя в день праздника или траура, подобно тому как мексиканский народ разорвал все душившие его формы»[323].

Пас нигде не дает определения «Формы», но из его рассуждений следует, что под «формами» и «Формой» он понимает всякого рода идеологические конструкты, интеллектуальные системы, как то «католицизм», «либерализм», «позитивизм». Слово «маска» и однокоренные ему очень часто возникают как в

---

[319] Paz O. El laberinto de la soledad. 1959. P.187.
[320] Элиаде М. Трактат по истории религий. М.: Академический проект, 2015. С.323.
[321] Paz O. El laberinto de la soledad. 1959. P.187.
[322] См. Приложение. С.233-250.
[323] Paz O. El laberinto de la soledad. 1959. P.173.

самом эссе, так и в текстах-«спутниках». «Маска» очевидно является одной из излюбленных метафор Паса – посредством нее он осмысляет не только структуру личности и культуры, но и время, и язык: «...мифологическое, первоначальное время – родитель всех времен, маскирующих реальность»[324]; «Ницше научил меня видеть оборотную сторону таких слов, как “добродетель”, “добро”, “зло”. Он был моим проводником в исследовании мексиканского языка: если слова – маски, что находится под ними?»[325]. В мотиве маски находит выражение фундаментальная для латиноамериканской культуры проблема подлинности[326]: не случайно маска относится к ключевой топике испаноамериканского модернизма, эстетику которого определяет «стремление обрести подлинно национальный способ духовного бытия путем самоосмысления в инобытийных формах»[327]. Большинство художников-модернистов прибегают к маске не для сокрытия, а для выявления своего «я», но в творчестве одного из «отцов» движения – Хосе Марти – образ маски получает принципиально иную трактовку. По мысли Марти, в результате колонизаторской политики собственное, истинное лицо «нашей Америки» было сокрыто: варварство – мнимое состояние, латиноамериканцу насильно надели маску дикарства и отсталости, в то время как он является носителем глубокой и своеобразной духовности. В парадигматическом для всего творчества Марти стихотворении великан Омагно, чей образ соотнесен с Латинской Америкой, сокрушался: «Я маска, я обман» («Máscara soy, mentira soy»)[328]. Именно эту концептуальную линию продолжает Пас.

---

[324] Ibid. P.190.
[325] Paz O., Fell C. Vuelta a «El laberinto de la soledad». P.187.
[326] Указание на то, что проблема подлинности является центральной в книге, дает эпиграф. Пас предпосылает «Лабиринту» суждение о сущностной «инаковости» и «Неоднородности» (Heterogeneidad) личности, которое Антонио Мачадо вкладывает в уста своего гетеронима в книге «Хуан де Майрена: Изречения, шутки, заметки и воспоминания апокрифического профессора» (Juan de Mairena: Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, 1936).
[327] Гирин Ю.Н. Идейно-эстетические основы испано-американского модернизма // История литератур Латинской Америки. Т.3. М.: Наследие, 1994. С.59.
[328] Martí J. Obra literaria. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1978. P.61.

2.3. «Орел или солнце?» (1951): от Рембо к сюрреализму

Книгу «Орел или солнце?» (1951), первую часть которой составляет текст-рефлексия о творческом процессе – «Каторжный труд» (Trabajos forzados) –, вторую – короткие рассказы – «Зыбучие пески» (Arenas movedizas) –, третью – стихотворения в прозе – «Орел или солнце» (¿Águila o sol?) – Пас называл своим самым «сюрреалистическим» произведением. Не случайно французские переводы трех входящих в книгу текстов удостоились публикации в сюрреалистических изданиях. Примечательна также следующая деталь: когда Пас просил А. Рейеса написать небольшую аннотацию для рекламного пояска, он говорил, что к ней, возможно, добавятся «несколько дружественных строк Андре Бретона»[329]. Мексиканская критика встретила новую книгу молчанием.

Пас любил рассказывать, как вскоре после знакомства Бретон попросил его что-нибудь написать для одного сюрреалистического журнала. На тот момент у него было готово несколько текстов, из которых он выбрал «Обсидиановую бабочку», что, в свете живого интереса сюрреалистов к мифу, представляется совершенно закономерным. Поэма понравилась мэтру, но он посоветовал вычеркнуть одно предложение. Пас послушался, но смутился: «А как же автоматическое письмо?» – спросил он, на что Бретон, нисколько не изменившись в лице, ответил: «Эта строчка – выпад журналистской прозы»[330]. Надо думать, Бретон надеялся обнаружить в мексиканском поэте врожденную склонность к автоматизму, поскольку в эссе «Воспоминание о Мексике» он высказывал следующую мысль: «Мексиканские дороги устремляются в те самые области, где нежится и медлит автоматическое письмо»[331]. «Бабочка» вошла в «Сюрреалистический альманах середины столетия» (Almanach surréaliste du demi-siècle, 1950)[332], специальный номер журнала «Ла Неф» (La Nef), как один

---

[329] Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959). México: Fundación Octavio Paz; Fondo de Cultura Económica, 1999. P.159.

[330] Paz O. Obras completas. T.15. P.351. В телевизионном интервью 1984 г. Пас передает слова Бретона иначе: «Эта строка – как жирное пятно на парчовой ткани».

[331] Breton A. Œuvres complètes. T.III. P.: Gallimard, 1999. P.952.

[332] Paz O. Papillon d'obsidienne // La Nef. P.: Éditions du Sagittaire, 1950. №63/64 (mars-avril): Almanach surréaliste du demi-siècle. P.29-31.

из текстов рубрики, в названии которой содержится идея общности и возможности продуктивного взаимообмена между Старым и Новым Светом – «Потлач великих хозяев великим гостям» (Potlatch des grands invitants à leurs grands invités) – оказавшись в соседстве со сценарием драмы «Завоевание Мексики» А. Арто и фрагментом «Книги Чилам-Балам из Чумайеля» в переводе Б. Пере.

Осенью 1957 г. «Каторжный труд» был опубликован в журнале «Сюрреализм, все-таки» (Le Surréalisme, même, №3) – единственном из ряда эфемерных послевоенных сюрреалистических изданий, руководство которым взял на себя сам Андре Бретон. Текст сопровождали фотография Паса и безымянная заметка, в которой автор был представлен как теоретик, революционер, дипломат и поэт в одном лице, которому удалось претворить Мексику в «захватывающий» (saisissante) поэтический образ, а цитата из стихотворения в прозе «Обсидиановая бабочка» приводится как его собственное высказывание: «J'étais, dit-il, la montagne qui engendre en rêve la demeure du feu»[333] (Я был, – говорит он, – горой, что порождает во сне обитель огня).

При переиздании в составе антологии «Свобода под слово» Пас дал циклу новое заглавие – «Труды поэта» (Trabajos del poeta), сохранив, вероятно, непреднамеренно, слово «trabajos», которое может вызвать в памяти читателя ассоциацию с названием сборника, возникшего как плод коллективного творчества Бретона, Шара и Элюара – «Замедлить работы» (Ralentir travaux, 1930). По воспоминаниям Шара, заглавное словосочетание было найдено случайно: друзья ехали по дороге, на которой велись ремонтные работы, и их внимание привлекла надпись на дорожном знаке[334], то есть «Ralentir travaux» изначально – предупреждение: «Сбавьте скорость, идет ремонт». Однако в новом контексте «travaux» может быть понято как «поэтические работы», а указание на скорость отсылает к концепции автоматического письма и процессу синхронизации мысли и ее вербального выражения. Примечательно, что слово

[333] Cit.: Verani H.J. Octavio Paz: Bibliografía crítica. México, 1983. P.126.
[334] Breton A. Œuvres complètes. T.I. P.: Gallimard, 1988. P.1567.

«travaux» встречается также в эссе «Автоматическое сообщение» (1933) в следующем контексте: «Нет, Лотреамон, Рембо не видели, не обладали *изначально* тем, что описывали, значит, они это не описывали, а только писали, прислушиваясь к неясному голосу, раздающемуся в темных кулисах бытия, понимая не лучше, чем мы сами, когда читаем их в первый раз, работы (travaux), которые уже завершены или могут быть завершены. “Озарение” наступает *впоследствии*»[335] (перевод наш – А.Г.). Именно такой путь проходит Пас в книге «Орел или солнце?» – от подневольных, механических «работ» до «озарений», от «Трудов поэта» (Trabajos del poeta) до «По направлению к стиху (Начала)» (Hacia el poema (Puntos de partida).

Третий из обративших на себя внимание сюрреалистов текстов – прозаический фрагмент «Письмо двум незнакомкам» (Carta a dos desconocidas) из раздела «Зыбучие пески», в котором развивается тема судьбоносной встречи с «единственной». Получив в переводе заглавие «Письмо незнакомке» (Lettre à une inconnue), текст был включен наряду с двумя стихотворениями Паса, которые войдут в книгу «Саламандра» (1962) – «Длительность» (Duración) и «Движение» (Movimiento)[336] –, в каталог Международной сюрреалистической выставки (1959-1960), проходившей под знаком Эроса, что обыгрывалось в графике названия: «Exposition InteRnatiOnal du Surréalisme». Особый раздел каталога составлял «Краткий словарь эротизма» (Lexique succinct de l'érotisme), для которого Пас написал три статьи: «Запах» (Odeur), «Удовольствие» (Plaisir) и «Осязание» (Palper). Придав «Осязанию» стихотворную форму, Пас также включит его в «Саламандру».

Заглавие книги поливалентно прежде всего потому, что в мексиканской культуре образы орла и солнца являются важнейшими мифологемами: солнце – «орел с огненными стрелами»[337], бог Тонатиу (Tonatiuh), утром называемый Куаутлеуанитл (Cuauhtlehuánitl) – «Взлетающий орел», – а вечером – Куаутемок

---

[335] Breton A. Œuvres complètes. T.II. P.389.
[336] Перевод текстов был сделан подругой Жана Кларанса-Ламбера Леной Леклерк.
[337] León-Portilla M. La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. P.114.

(Cuauhtémoc) – «Падающий орел»[338]. В мексиканском испанском выражение «águila o sol» идиоматично: так мексиканцы, бросая жребий, называют две стороны монеты. Это значение получает метафорическое развитие в одноименном стихотворении в прозе, играющем роль пролога: «Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?» – работа со словом представляется схваткой, исход которой определит случай, азартной игрой, в которой поэт ставит на кон вместе со своей жизнью («jugarse la vida en una palabra» в VI главе «Трудов поэта») – «жизнь» языка. Подобно тому как одна сторона монеты предполагает наличие второй, поэт и слово существуют неразрывно: вопрос «орел или солнце» – это вопрос о степени свободы поэта, о преобладании его воли над императивом языка, что является ключевой проблемой сюрреалистической эстетики.

Образ слова-жребия, слова-монеты отсылает к поэме «Бросок костей никогда не упразднит случая» (1897) и эссе «Кризис стиха» (1896) С. Малларме. Малларме различает два состояния слова: «необработанное», «непосредственное» (brut, immédiat) и «сущностное» (essentiel). В первом случае слово имеет единственную цель – передать информацию, и в этом оно функционально подобно деньгам: для передачи мысли человеку было бы достаточно молча положить в руку другого монету. В повседневном использовании слово, как и монета, стирается – поэзия же препятствует девальвации языка, изолируя его и тем самым деавтоматизируя, делая незнакомым: поэзия отрицает «случайность» (hasard)[339]. Все эти смыслы актуализируются в заглавии книги Паса, которое можно интерпретировать как формулировку поэтической задачи: вновь сделать рельефной чеканку слова, вернуть языку энергию мифообразов.

Таким образом, в заглавии определяются две ключевые темы книги: проблема языка и мексиканское коллективное бессознательное – не случайно Пас подчеркивал, что «Орел или солнце?» дополняет «Лабиринт одиночества»,

[338] Caso A. El pueblo del Sol. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. P.47.
[339] Mallarmé S. Œuvres complètes. P.: Gallimard, 1945. P.368.

образуя с ним своеобразный диптих. Указание на то, что тексты книги следует воспринимать в «мексиканской» перспективе, содержится и в играющем роль пролога одноименном стихотворении в прозе: если лирический герой «Свободы под слово» находился на границах реальности и времени, творческое пространство в «Орел или солнце?» соотносится с долиной Мехико, где в недавнем прошлом беспрепятственно, сама собой рождалась поэзия: «El otoño pastoreaba grandes ríos, acumulaba esplendores en los picos, esculpía plenitudes en el Valle de México, frases inmortales grabadas por la luz en puros bloques de asombro». Так, «Орел или солнце?» диалектически продолжает «Свободу под слово»: еще вчера поэт мог творить в масштабах вселенной, применяясь к любой материи, продолжая ее своим письмом: «...escribía con fluidez sobre cualquier hoja disponisble: un trozo de cielo, un muro… un prado, otro cuerpo» (я быстро писал на любой попадавшейся мне странице: кусочек неба, стена... луг, другое тело); ему был внятен язык природы: «todo me servía: la escritura del viento, la de los pájaros, el agua, la piedra» (Я мог пользоваться всем: почерком ветра, птиц, водой, камнем). В настоящем же творящее «я» достигает предела поэтических возможностей – «letras fatales» (роковые буквы). Развивая эту метафору, можно сказать, что, подобно сюрреалистам, Пас стремится переступить границы дозволенного в языке, пренебрегая «una prohibición implacable» (156)[340] (неумолимый запрет).

Виктор Мануэль Мендьола объясняет слабый резонанс книги неподготовленностью мексиканской аудитории[341]: гибридный жанр стихотворения в прозе по-прежнему казался непривычным, хотя прошло уже больше полувека с тех пор, как его начали осваивать модернисты. Сам Пас в предисловии к антологии «Поэзия в движении» определял этапы развития жанра следующим образом: Хулио Торри продолжает бодлеровскую линию;

[340] Здесь и далее в пределах главы цитаты из «Орел или солнце?» приводятся по изданию: Paz O. Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958). México: Fondo de Cultura Económica, 1960. – с указанием номера страниц в скобках.

[341] Mendiola V.M. El surrealismo de «Piedra de Sol», entre peras y manzanas. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. P.

Хильберто Оуэн в книге «Линия» (Línea, 1930) приближается к Максу Жакобу и Жану Кокто; пасовское же поколение ориентировалось на Рембо и Лотреамона: «Не слова на свободе: поиск слова, которое станет основой нашей свободы. Погружение не столько в бессознательное поэта, сколько в подпочву Мексики, попытка обрести частицу пророческого слова»[342]. В этой характеристике, на наш взгляд, определяются две точки расхождения между творческими интенциями поэтов. Во-первых, Рембо, говоря словами М. Мюра, ставит язык на службу «видения» (vision), а не «говорения» (diction)[343] – Пас же утверждает суверенитет Слова, сообразно вербальной доминанте культуры сюрреализма. Рембо, можно сказать, формирует в себе поэта-ясновидца, Пас – поэта-прорицателя, поэтому в его текстах высока степень автореференциальности и доля поэтической рефлексии. Во-вторых, поэт-ясновидец устремлен в будущее, он должен стать «множителем прогресса»[344]: «дурная кровь»[345] (mauvais sang) прошлых жизней не укрепляет, но отравляет его. В представлении же Паса проникновение в будущее сопряжено с прозрением прошлого, обретая которое, поэт становится «истинно современным»[346].

2.3.1. Мексиканская «Пора в аду»[347]

Можно согласиться с Пасом в том, что в «Каторжном труде» влияние сюрреализма сказывается «более в отношении к письму, чем собственно на письме»[348]. Андре Пьейр де Мандьярг назвал «Каторжный труд» мексиканской «Порой в аду»[349] – эта характеристика приемлема как метафора, но она не отвечает содержанию текстов, поскольку высшей точкой творческих страданий у Паса становится прорезающийся через внутренности, кости и жилы поэта

[342] Poesía en movimiento. México, 1966. P.16.
[343] Murat M. L'art de Rimbaud. Mayenne: Éditions Corti, 2013. P.302.
[344] Rimbaud A. Œuvres. P.347.
[345] Ibid. P.213.
[346] Paz O. Obras completas. T.6. P.35.
[347] При написании раздела использовались материалы статьи автора диссертации Гладощук А.В. Мексиканский Рембо // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. №2. С. 211–221.
[348] Paz O. Obras completas. T.15. P.116.
[349] Pieyre de Mandiargues A. Aigle ou soleil ? // Pieyre de Mandiargues A. Le Belvédère. P.: Bernard Grasset, 1958. P.106.

Крик: «...как внезапная радость, как открыть дверь, за которой – море, как заглянуть в бездну и взобраться на вершину [...] о, биение крыльев, о, клюв, разрывающий, вскрывающий наконец-таки плод! ты, мой Крик, фонтан огненных перьев, рана, звонкая и широкая, как планета, откалывающаяся от тела звезды, о, бесконечное падение в небо отголосков, небо отражений, в которых ты повторяешься, разбиваешься, множишься, делаешься бесконечным и безымянным» (168). В перспективе знакомства Паса с теорией, изложенной Ж.-Ж. Руссо в трактате «Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании» (1761), в которой он увидит предвосхищение сюрреалистической концепции языка[350], этот образ приобретает символическую значимость: Руссо утверждал, что речь первых людей была «языком поэтов», языки порождены не естественными, материальными, а душевными потребностями, страстями, чувствами – в силу этого неартикулированные звуки, крики и жалобы следует считать древнейшей формой слов. По этой логике, в космогоническом хаосе гортани лирический герой Паса обнаруживает первоосновы языка.

В XI главе завидев гребень – начальный слог – приближающегося к нему Слова – «Cri» – лирический герой начинает перебирать возможные его продолжения, скрытые от него под водой: Cristo, cristal, crimen, Crimea, crítica, Cristina, criterio. Э. Стэнтон проницательно замечает, что слово «Cri» можно прочитать как французское «крик». В таком случае переход от отрывочного «Cri» к полнозвучному «Grito» означает смену поэтического кода, обретение «своего» языка, преодоление «французского образца».

VIII глава иллюстрирует состояние «расстройства всех чувств» (dérèglement de tous les sens): во время бессонницы тело поэта ветвится, бесконечно расширяется, выходит за пределы комнаты, так что уши и пальцы рук и ног оказываются удаленными друг от друга на километры, хруст позвоночника резонирует со скрипом петель, на которых держится мир, и в то же время оно

[350] Подробнее об этом см. Приложение. С.308-314.

сжимается до размеров черепной коробки. Поэт чувствует себя одновременно живым, мертвым и бессмертным, он лежит неподвижно, как мумия в египетской пустыне, и в то же время он – арена, на которой проходят бои быков, он – бык, и он же – тореро.

Если Рембо определил свой поэтический метод как «алхимию слова», то метод Паса можно назвать «анатомированием» слова, близким жертвенному насилию над языком, о котором говорил Роже Витрак в эссе «Язык – отдельно» (Le Langage à part), опубликованном в «транзисьон» (именно так, со строчной буквы писалось название этого американско-парижского журнала экспериментальной литературы – «transition», №18, ноябрь 1929): «Надо разрубать слова на четыре части, на восемь, шестнадцать и т.д., тысячу частей. <...> Слова обветшали или умерли. Стали жалким средством. Прежде они были целью. Они смешивались с абсолютом. Сегодня они едва могут подвести нас к границам старых идей. Они пришли к такому упадку, что в современности легко обходятся без них, пользуясь лишь их отходами. И хотя было бы опасной иллюзией искать философский камень языков [очевидная аллюзия на Рембо – А.Г.], дадим хотя бы им молотки, электрические печи и шарикоподшипники»[351]. Однако некоторые приемы алхимии слова Пас усвоил, о чем свидетельствует стихотворение в прозе «Свобода под слово». Если Рембо «писал молчания, ночи, записывал невыразимое», «запечатлевал головокруженья», открывал («J'inventai») цвет гласных, пытался изобрести «новые цветы, новые звезды, новые тела, новые языки»[352], лирический герой Паса также «изобретает» (invento) мир во всех его проявлениях, от космически-природных до человечески-безобразных. Поэт у Паса пытается трансформировать язык, доведя его до низшей точки уродства и загрязнения: «Годами я кормлю слово “ненависть” мусором, пока оно не лопнет прекрасным гноящимся нарывом,

[351] Vitrac R. Le langage à part // Transition. P., 1929. №18 (novembre). P.176-177. Используются фрагменты перевода Е.Д. Гальцовой: Гальцова Е.Д. Сюрреализм: от эстетики разрыва к «суммированию» культуры // Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика. Кн. 1. М., 2010. С.511.
[352] Rimbaud A. Œuvres. P.240.

который отравит язык на целое столетие»[353], – алхимический же опыт имеет «сверхприродную» (surnaturel) направленность, сводится к процессу очищения, сублимации: цель поэта-ясновидца – сделать так, чтобы поэтическое слово воспринималось всеми органами чувств.

Подробное описание того, как поэт наносит словам увечья, препарирует и скрещивает их, наблюдает за их инцестуальными совокуплениями дается в IX главе, которая может быть прочитана как своего рода иллюстрация к знаменитому эссе «Слова без морщин» Бретона: «Слова, впрочем, перестали играть. Слова занимаются любовью»[354]. Оскорбление Красоты, с которой начинается «Пора в аду»: «Однажды вечером я посадил Красоту к себе на колени. – И нашел ее горькой. – И я ей нанес оскорбленье»[355] –, переводится в вербальный план: красота – не категория, а слово: «У красоты вылезла горбом «О» («A la hermosura le sale una joroba en la u») (164).

V глава построена на игре слов, возникающих в процессе борьбы «я» с неким «ты» – безличной и многоликой словесной массой, из которой «я» пытается сформировать «язык, от которого прерывается дыхание» (un lenguaje que corte el resuello) (165), как о том будет сказано в X главе – своего рода метатекстовом комментарии к пятой. Не случайно фрагмент начинается и заканчивается отглагольным существительным «jadeo» («тяжелое дыхание»), совпадающим по форме с глаголом I лица единственного числа. Эта неопределенность сохраняется на всем протяжении главы: вслед за неоднозначными формами на «-о» – «aleteo», «buceo», «voceo», «clamoreo» – тянется цепочка глаголов: «vacío», «tuerzo», «retuerzo», «volteo», «voltibocabajeo» (редкий в творчестве Паса случай неологизма), «rompo», «refriego», «arranco», «hundo». Морфологическая омонимия точно выражает состояние творческого бессилия, в котором пребывает лирическое «я», колебание («penduleo» последней строки) между волевым действием и пассивностью, которой требует

[353] Ibid. P.164.
[354] Breton A. Œuvres complètes. T.I. P., 1988. P.286.
[355] Рембо А. Стихи. М., 1982. С.150.

автоматическое письмо. Определенно-личные предложения, субъектами которых являются аллитерационные языковые образования («Tli, saltarín cojo baila sobre mi ojo»; «El carrascaloso se rasca la costra de caspa»; «Traquetea tráquea aquea»; «El erizo se irisa, se riza de risa») чередуются с назывными («Bronacabroncabrón»; «El sinuoso, el silbante babeante, al pozo con el gozo»; «Sopa de sapos, cepo de pedos, todos a una, bola de sílabas de estropajo, bola de gargajo, bola de vísceras de sílabas sibilas, badajo, sordo badajo»). Знаменательно, что в этом языковом котле возникает любимый сюрреалистами образ богомола, интерес к которому был вызван знаменитым эссе Роже Кайуа («La mante religieuse»)[356]: «Doña campamocha se come en escamocho el miembro mocho de don campamocho». Характерно, что Пас использует не базовую лексему «mantis», а мексиканизм «campamocha», подчеркивая тем самым, что борьба ведется на территории «мексиканского» языка. Слово «desgunguilado» («плохо, небрежно одетый») в последней строке также является мексиканизмом.

Считая «инаковость» конституирующей поэтический опыт категорией, Пас, несомненно, воспринимал утверждение «Я есть другой» (Je est un autre) как свое собственное. Вслед за Рембо он мог бы повторить: поэту следует говорить не «я думаю», но «мной думают» – в ожидании Слова лирический герой очищает себя от гноящейся пустоты собственного «я» (VI глава) и воображает, как ненавистные местоимения, измельченные челюстями нового языка, слипнутся в комок: «ятыонмывыони» («yotúélnosotrosvosotrosellos») (X глава).

Борьба с собственным «я» и поиск нового языка продолжаются в третьей, заключительной, части книги («Орел или солнце?»), которую, развивая сравнение де Мандьярга, можно соотнести с «Озарениями». Любопытно, что, хоть и на уровне эпитета, но Мексика присутствует в тексе Рембо: в самом начале стихотворения «Детство» о женщине-идоле-кукле с черными глазами и желтой гривой говорится, что она «благороднее, чем мексиканская или фламандская сказка»[357].

---

[356] Caillois R. Le mythe et l'homme. P.: Gallimard, 1938. P.39-99.
[357] Rimbaud A. Œuvres. P.255.

К текстам «Орел или солнце?» в полной мере применимо определение, которое дал «Озарениям» Поль Верлен в предисловии к первой публикации (1886) – «феерические пейзажи» или серия экфрасисов (слово «illuminations» – объяснял Верлен – является заимствованием из английского и переводится как «цветные гравюры»)[358]. Однако многие пасовские картины, в отличие от фантасмагорических видений Рембо, разворачиваются в подчеркнуто языковом измерении, примером чего могут служить фрагменты «Эралабан» (Eralabán), «Явление» (Aparición), «Старая поэма» (Viejo poema), «Осажденный» (El sitiado). Знаменательно, что в стихотворении «Долина Мехико» (Valle de México) органом поэтической дикции становятся глаза: «Солнце вырывает мне глаза. В моих пустых глазницах две звезды разглаживают свои красные перья (заметим, что метонимическая связь красного пера со словом была намечена в III главе «Трудов поэта», рисующей ситуацию не-встречи с Поэзией). Сияние, спираль крыльев и свирепый клюв. А теперь мои глаза поют. Загляни в эту песню, бросься в костер» (212). Отличает Паса от Рембо и то, что он стремится не преодолеть, а прозреть прошлое: в поисках «частицы пророческого слова» он направляет свой взгляд в глубь «подпочвы Мексики»[359]. По мысли Паса, только обретая древность, поэт становится современным. Рембо же чувствует, что «дурная кровь»[360] прошлых жизней не укрепляет, но отравляет его, поэтому переживаемые им «озарения» остаются опытом одинокого. Пас же, осваивая пространства коллективной памяти, стремится к «сопричастности» (comunión).

Особое место среди текстов третьего раздела занимают стихотворения «Естество» (Ser natural) и «Обсидиановая бабочка» (Mariposa de obisidiana).

---

[358] Verlaine P. Œuvres en prose complètes. P., 1978. P.631.
[359] Poesía en movimiento. México, 1966. P.16.
[360] Rimbaud A. Œuvres. P.213.

2.3.2. «Естество»[361]

В художественном мире Паса работы о визуальном искусстве, самая объемная из которых посвящена Марселю Дюшану, являют особую грань диалога с культурами разных стран и эпох. Многие свои стихотворения и эссе Пас написал для каталогов выставок, проводившихся крупнейшими парижскими и американскими музеями (среди них – Музей современного искусства и Музей Метрополитен в Нью-Йорке, Центр Жоржа Помпиду в Париже). Первым в этом ряду стало эссе, посвященное мексиканскому художнику Руфино Тамайо (1899-1991), с которым Пас познакомился, когда оба они жили в Нью-Йорке.

С 8 ноября по 9 декабря 1950 г. в Галерее изящных искусств (Galérie Beaux Arts) стараниями Паса проводится первая выставка Тамайо в Париже, на которой было показано 27 его работ. К тому моменту художник привлек внимание многих европейских критиков: весной того же года он вместе с муралистами Диего Риверой, Хосе Клементе Ороско и Давидом Альфаро Сикейросом представлял Мексику на XXV Венецианском биеннале и был одним из главных претендентов на премию (в итоге лауреатами стали А.Матисс и Сикейрос). По просьбе Паса, Андре Бретон и Жан Кассу, директор Музея Современного искусства города Парижа, пишут тексты для каталога выставки, в который также вошло эссе самого поэта – «Тамайо и мексиканская живопись» (Tamayo en la pintura mexicana, 1950). Впоследствии Пас напишет еще два эссе о художнике: «От критики к приношению» (De la crítica a la ofrenda, 1960) и «Превращения» (Transfiguraciones, 1968) – все три напрямую соотносятся, дополняя друг друга, с посвященным Тамайо стихотворением в прозе «Естество».

Как поэт-критик Пас осознает себя продолжателем двух традиций: с одной стороны – французской, с другой – мексиканской, – утверждая их глубинное сходство. Пас указывает на то, что в период между 1830 и 1930 гг. в Париже сложилась уникальная историческая ситуация, когда люди искусства образовали

---

[361] При написании раздела использовались материалы статьей автора диссертации Гладощук А.В. Солнце и луна: Октавио Пас и Руфино Тамайо // Stephanos. М., 2017. № 22. С.155–160; Гладощук А.В. Визуальное искусство в жизни и творчестве Октавио Паса // Латинская Америка. М.: Наука, 2017. № 5. С. 79-80.

своего рода общество внутри общества, и когда у художников и поэтов были одинаковые эстетические устремления: поэты были голосом и сознанием искусства (Бодлер, Малларме, Аполлинер, Бретон). Это явление повторилось в Мексике: первые современные мексиканские поэты (Хосе Хуан Таблада, Хавьер Вильяуррутиа, Луис Кардоса-и-Арагон) были одновременно художественными критиками – непрофессиональными критиками бодлеровского типа. О Бодлере как родоначальнике новой критической традиции Пас напишет отдельное эссе: «Явление и явленное: Бодлер как художественный критик»[362] (Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte, декабрь 1967 г.).

По мысли Паса, Бодлер своим творчеством утверждает единство трех родов искусства: поэзии, живописи, музыки. В его понимании они складываются в некий треугольник – «треугольник Бодлера» (el triángulo de Baudelaire): «Треугольник, тайна которого подобна тайне Троицы: поэзия, музыка и живопись суть три различных искусства и единое истинное»[363]. После Второй мировой войны – отмечает Пас – связь между визуальным, музыкальным и словесным искусством ослабла, но находились те, кто пытался повторить бодлеровский треугольник – самому Пасу это сделать не удалось, поскольку он не чувствовал себя достаточно компетентным в музыке, чтобы о ней писать.

Бодлер смотрел на живопись «изнутри поэзии»[364], и тем самым, утверждает Пас, заложил основы непрофессиональной художественной критики, иначе – критики поэтической. Поэтическая критика осуществляется не через буквальное, а через аналогическое толкование – и этим она привлекает мексиканского поэта, в представлении которого аналогия является высшей способностью воображения, объединяющей в себе «анализ и синтез, перевод и творчество»[365]. Оперируя аналогией, Пас «переводит» визуальный язык на язык вербальный: критик, в его представлении, – это «поэт, переводящий в слова линии и цвета»[366].

---

[362] См. перевод данного эссе и комментарий в Приложении С.251-276.
[363] Paz O. Obras completas. T.6. P.21.
[364] Ibid. P.22.
[365] Пас О. Явление и явленное: Бодлер как художественный критик (пер. А.В. Гладощук) // Вопросы иберо-романистики: Сборник статей. Выпуск 14. М.: МАКС Пресс, 2015. С.80.
[366] Ibid. С.74.

В первой главе «Салона 1846 года» («Зачем нужна критика?») Бодлер указывал на то, что лучшим анализом картины будет сонет или элегия[367]. Примером подобного рода анализа и может служить «Естество».

На вопрос Риты Гиберт о сходстве между ним и Тамайо Пас отвечал, что их творческие пути пересеклись, но ненадолго: было время, когда их объединяло стремление обнаружить связь между современным искусством и искусством доколумбовой Мексики. Общение с художником, по признанию поэта, утвердило его в мысли, что современность не тождественна «новому» и что, для того чтобы быть современным, он должен вернуться к «началу начал»[368].

Размышляя о Тамайо, Пас несколько раз касается вопроса об его отношении к сюрреализму: с сюрреалистами художника сближает установка на непосредственность – творимое им искусство экспрессивно, поэтично, мифологично. Вместе с тем Тамайо чужда «литературность», «дискурсивность» работ таких художников, как Макс Эрнст: его картины – не визуальный перевод поэтического текста, а «пластические метафоры»[369] (metáfora plástica), как у Хуана Миро. Примечательно, что сходные «синтетические» (на пересечении поэзии и живописи) обороты в своих статьях о кубизме использовал Пьер Реверди, а вслед за ним – искусствовед Морис Рейналь[370], характеризуя творчество любимого Пасом Хуана Гриса формулой «пластическая метафора» (Juan Gris et la métaphore plastique, 1923).

Воссоздавая художественный мир Тамайо, Пас сохраняет дистанцию по отношению к сюрреализму в плане поэтическом: сопряжение удаленных реальностей в тексте регулируется не случайностью (azar)[371], не психическим автоматизмом, не вербальной логикой синонимических полей, раскрытой М. Риффатером[372], а «органической» логикой индивидуального мифа, творимого

---

[367] Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques. P.: Éditions Garnier Frères, 1962. P.101.
[368] Paz O. Obras completas. T.6. P.35.
[369] Paz O. Obras completas. T.7. P.274.
[370] Hubert É.-A. Circonstances de la poésie: Reverdy, Apollinaire, surréalisme. Clamecy: Klincksieck, 2009. P.30.
[371] Paz O. El arco y la lira. 1956. P.77.
[372] Riffaterre M. La production du texte. P.: Éditions du Seuil, 1979. P.217-234.

Тамайо, и пасовской философией аналогии, уходящей корнями в «психическую подпочву»[373] Мексики.

Идея органичности заложена в самом заглавии стихотворения: «Ser natural» можно буквально перевести как «естественное, природное существо». В эссе также часто встречается слово «natural» и однокоренные ему: Пас последовательно раскрывает многомерность «естественности» художника. Тамайо «натуралистичен» в том смысле, что ему доступно видение единства человека и мира[374]. На пространстве его картин действуют те же силы, что и в природе (naturaleza)[375]. «Естественность» также является свойством рецепции: странное и «естественное» очарование (natural fascinación), которое работы Тамайо сообщают зрителю, сродни повседневному очарованию распускающегося цветка, созревающего плода, женщины, смены дня и ночи[376]. Еще один аспект «естественности» – в отношении Тамайо к архаике: в отличие от большинства современных художников, ему не приходится «отвоёвывать невинность», заниматься раскопками на «кладбищах культуры» (то есть в музеях), он восстанавливает связь с доколумбовым прошлым, не прилагая к тому никаких усилий, непринужденно (con naturalidad)[377]. Дополнительный оттенок смысла прилагательного «natural» выявляется в «Лабиринте одиночества» в следующем контексте: хаос – древнее и «*естественное*» (*natural*; курсив Паса – А.Г.) состояние жизни[378]. Проецируя это определение на творчество Тамайо, можно сказать, что в своем стремлении представить вещи в их «сущностной обнаженности»[379] он соприкасается с хаосом, каждая его картина – напишет Пас по случаю парижской выставки художника 1960 г. – это «взвешенная в своей “материальности” материя»[380].

---

[373] Paz O. Obras completas. T.6. P.36.
[374] Paz O. Obras completas. T.7. P.281.
[375] Ibid. P.276.
[376] Ibid. P.272.
[377] Ibid. P.261.
[378] Paz O. El laberinto de la soledad. 1959. P.24.
[379] Paz O. Obras completas. T.7. P.258.
[380] Ibid. P.271.

Стихотворение разделено на три части, визуальную основу которых составляют конкретные картины художника и его излюбленные образы. Так, во второй части прочитываются отсылки к картинам «Сумасшедший I» (Пас называет ее «Сумасшедший, совершающий прыжок в пустоту» – Loco que salta al vacío) и «Сумасшедший II» (El loco I, II, 1949), «Влюбленные, созерцающие небосвод» (Amantes contemplando el firmamento, 1949); в третьей – к картине «Балерины, танцующие ночью» (Bailarinas en la noche, 1949).

Тамайо прославился как искусный колорист – не случайно поэтому первый абзац посвящен цветам. Своеобразие техники художника, по мнению Паса, заключается в том, что он работал вглубь одного цвета, стремясь исчерпать все его возможности, а не вширь, комбинируя разные пигменты. Пас вербализирует метод Тамайо с помощью длинных рядов однородных членов: предикатов, грамматическими субъектами которых являются «los azules», «los verdes», «los grises», определений, в том числе приложений, дополнений – многообразные действия цветов суть их оттенки: «Разворачивают свои покровы, простирают свои водопады, обнаруживают свои глубины, прокаливаемая на огне прозрачность – синие. Разъяренные перья или дольки радости, ослепление, внезапные решения, всегда меткие и резкие, зеленые накапливают влагу, разжевывают как следуют свой крик прежде чем прокричать его, холодный и искрящийся, в собственной толще. Неисчислимые, постепенные, безжалостные, серые прокладывают себе путь четкими ударами ножа, голосами неустрашимых горнов»[381]. Последняя строка соотносится с тем, что писал Пас о музыкальном и поэтическом звучании серого цвета в первом эссе о художнике: «Никогда еще серый не обнаруживал столько интонаций и модуляций – кажется, будто слушаешь поэму, состоящую из одной фразы, все время повторяющейся и все время меняющей свое значение»[382]. В конце абзаца посредством глагола «colindar» кладется предел лихорадочной деятельности цветов: «На границе

[381] Paz O. Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958). México: Fondo de Cultura Económica, 1960. P.210. Далее цитируется та же страница того же издания без дополнительных сносок.
[382] Paz O. Obras completas. T.7. P.264

(colindan con) с розовым, с пламенным». Глагол «descansar» обозначает переход к контрастному состоянию покоя и вводит упорядочивающий элемент: цвета держат на своих плечах «геометрию пожара»[383]. В последней строке в качестве именной части составного именного сказуемого, относящегося к цветам, возникают образы позвоночника (espinas dorsales), колонн, ртути (ёмкая метафора не выходящей из своих границ подвижности). Так Пас последовательно метафоризирует мысль, развиваемую в эссе: Тамайо – не только колорист, «заросли» (selva) цветовых градуаций упорядочивает «скульптурный» рисунок, образующий «настоящий костяк»[384] (el verdadero esqueleto) картины.

Второй абзац является экфрасисом воображаемого натюрморта – жанра, к которому Тамайо обращается в основном в 20-30-ые гг. Через кольцевую композицию Пас стремится передать ритм диалога солнечного и лунного элементов, мужского и женского начал, к которому, как к метафоре, сводится, в его представлении, все творчество художника: «На одном конце [стола] горит половинка луны. Это уже не драгоценность, а фрукт, спеющий под лучами своего внутреннего солнца. [...] Половинка фрукта – это половинка луны, спеющая под лучами солнца женского взгляда». Последняя строчка вбирает в себя, перекрещивая, образы двух первых, устремляясь изнутри – вовне, к образу женщины, соотносящемуся с луной, но в то же время причастному солнцу. Обращает на себя внимание совмещение двух планов, бытового и космического: фрукты в вазе на домашнем столе оказываются небесными телами, и наоборот. Так Пас находит для мысли Бретона поэтический эквивалент, соединяя ее со своей собственной: Тамайо вводит повседневную жизнь в сферу лирического и ритуального, сообщает ей больше страсти, вкладывает в нее «крупицу крылатого огня»[385]. Арбуз, женщины, гитары, куклы «тихо входят в мир, порядок в котором

---

[383] Представляется, что этот образ мог быть вдохновлен угловатыми языками пламени на картине «Дети, играющие с огнем» (Niños jugando con fuego, 1947), которую Пас упоминает в эссе «Тамайо и мексиканская живопись».
[384] Ibid. P.276.
[385] Breton A. Le Surréalisme et la peinture. P.: Gallimard, 1965. P.233.

устанавливают звезды и птицы. Солнце и луна – силы враждующие и взаимодополнительные – господствуют в этой вселенной, полнящейся знаками бесконечности»[386]. Как писал Пас: «Если бы можно было одним словом назвать то, что отличает Тамайо от других художников нашего времени, я бы сказал, не колеблясь: *солнце.* Оно присутствует на всех его картинах, тайно или явно; даже ночь для Тамайо – не что иное как обуглившееся солнце»[387].

Среди элементов натюрморта есть такие любимые художником или связанные с его биографией образы, как гитара (Тамайо играл на гитаре, знаменательно, что именно с гитарой его силуэт остался в одном парижском воспоминании Паса[388]), арбуз, «раскаленная сапота» (mamey incandescente – в юности художник, помогая семейному делу, продавал фрукты), огонь (см., например, помимо «Дети, играющие с огнем», картину «Огонь» (Fuego, 1946)). Перо колибри и кинжал из горного хрусталя – образы, символизирующие «два лика» Мексики: мрачная и трагичная Мексика варварства и жертвоприношений и Мексика – «земля колибри», накидок, сделанных из перьев, масок из бирюзы[389]. Последние работы Тамайо вызывают у Паса ассоциацию с некоторыми мрачными сонетами Гонгоры – поэта белых, черных, серых тонов, поэта, слышащего ход времени: «las horas que limando están los días, // los días que royendo están los años»[390]. Поэтому один из элементов натюрморта – «часы, неутомимо грызущие себя изнутри» (el reloj que se roe incansablemente las entrañas). О других объектах говорится обобщенно: рядом с новорожденными предметами располагаются те, что лежали на столе с самого «Начала» (desde el Principio): так Пас «объективирует» восхищавшую его в Тамайо способность быть «очень современным» и «очень древним» одновременно.

Примечательно, что многие элементы натюрморта представлены фрагментами: половинка луны, половинка фрукта, кусок арбуза (tajada de sandía),

---

[386] Paz O. Obras completas. T.7. P.260.
[387] Ibid. P.288. К этой формуле, по мнению Паса, сводится все им написанное о художнике.
[388] См. эссе «Destiempos de Blanca Varela»: «Затем приехал Руфино, с другой гитарой и с нефритовой спутницей – Ольгой».
[389] Paz O. Obras completas. T.7. P.261.
[390] Ibid. P.264. Пас цитирует последние строчки сонета «De la brevedad engañosa de la vida».

«ломоть огня» (rebanada de fuego). Объяснение этому можно найти во втором эссе о художнике: взгляд Тамайо – кремень, рассекающий объект-приношение[391]. Однако «жертвоприношение есть превращение» (transfiguración): Тамайо «критикует», анатомирует объект, но высшая его цель – своего рода «поэтическая» трансформация мира, силой своего воображения он обращает сапоту – в солнце, гитару – в полумесяц, фрагмент женского тела – в участок дикого поля[392]. Пас раскрывает поэтический потенциал создаваемых художником образов с помощью метафорических цепочек: «Половинка луны есть излучение, матка всеобщей матери, всеобщей жены, поющая розовая раковина, забытая на пляже, ночной орел».

Третий абзац – своеобразный концептуальный вывод, кульминация движения вовне: теперь зритель – не женщина, а «мы» (nosotros). Замерев между враждующими мирами, на небольшом участке материи мы прозреваем отпущенную нам долю «целостности» (totalidad) – то есть вместе с Тамайо мы участвуем в акте эротического обладания реальностью как «распадающейся цельности»[393] (totalidad que se fragmenta), постигаем жизнь и смерть в их неразрывном единстве[394] (totalidad inseparable). Вслед за обобщающим «мы» появляются три аллегорические фигуры: el Tragaldabas, el Poeta, la Mujer – олицетворяющие две стороны художнического темперамента Тамайо: страстность и склонность к рефлексии. Образ оскалившегося Tragaldabas (буквально – «обжора») отсылает к упоминаемой Пасом картине «Пожиратель арбузов» (Devorador de sandías)[395]. В то же время «Tragaldabas» – собирательный образ плотоядных, чувственных лиц, разъяренных животных, воплощение «разрушительного аппетита»[396], охватившего индустриальное общество. Поэт и Женщина – ипостаси солнца и луны, синхронные фазы женского и мужского

[391] Ibid. P.271.
[392] Ibid. P.274.
[393] Ibid. P.280.
[394] Ibid. P.260.
[395] Возможно, Пас имел в виду картину «Comedor de sandía» (1949*)* – изображенный на ней мужчина обнажает зубы в улыбке.
[396] Paz O. Obras completas. T.7. P.263.

циклов: Поэт открывает глаза, Женщина – закрывает, что знаменует переход из плана живописного (взгляд женщины – источник света в натюрморте) в план метафизический. Именно поэт прозревает конечный смысл творчества художника: «Todo es» – эти слова Пас повторит в эссе 1968 г. – каждая картина Тамайо, будучи сплетением ощущений, является метафорой, и эта метафора говорит: мир существует, жизнь есть жизнь, смерть есть смерть – «*все есть*»[397] (курсив Паса – А.Г.).

2.3.3. «Обсидиановая бабочка»[398]

Почему Пас обращается именно к образу Итцпапалотль? Мы можем назвать по крайней мере две причины. Во-первых, заключенный в имени богини образ бабочки. Бабочка занимает важное место в сюрреалистическом бестиарии, свидетельство чему – наличие посвященной ей статьи в «Кратком словаре сюрреализма» (Dictionnaire abrégé du surréalisme, 1938), составленном Бретоном совместно с Элюаром[399]. У Бретона образ бабочки встречается особенно часто (характерно, что Надя воображала себя среди прочего в виде бабочки): Марк Айгелдингер даже говорит об особой бретоновской «мифологии бабочки», утверждая, что из всех французских поэтов XX в. Бретон был увлечен бабочками больше, чем кто бы то ни было, и что этому интересу способствовало знакомство с флорой и фауной американского континента[400]). Вместе с тем образ бабочки регулярно возникает и в произведениях других сюрреалистов: в качестве примера можно привести известную мексиканской аудитории работу Вольфганга Паалена «Золотое руно» (Toison d'or), представленную как «живая картина» на V Международной выставке сюрреализма, проводившейся в Мехико

---

[397] Ibid. P.287.

[398] При написании раздела использовались материалы статьи автора диссертации Гладощук А. В. Сюрреализм и миф: поэтика «Обсидиановой бабочки» Октавио Паса // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т.10, №2. С. 72–82.

[399] Breton A. Œuvres complètes. T.II. P.: Gallimard, 1992. P.829. «"Le papillon philosophique – se pose sur l'étoile rose – et cela fait une fenêtre de l'enfer" (*A.B.*). "Les papillons de 5 mètres de longueur se cassent comme les miroirs" (*T.T.*)» – первое «определение» является цитатой из стихотворения «Hôtel des étincelles» из сборника «Revolver à cheveux blancs» (1932) Бретона, второе – цитатой из стихотворения «Circuit total par la lune et par la couleur» из сборника «De nos oiseaux» Тристана Тцара.

[400] Eigeldinger M. Poésie et métamorphoses. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1973. P.206.

в 1940 г. По мысли Эми Уинтер, в воображении сюрреалистов бабочка символизировала «магический процесс трансформации природы в миф»[401]. В научно-теоретическом плане и на более широком биологическом материале механизмы этой метаморфозы исследовал Роже Кайуа в статьях «Богомол» (1934) и «Мимикрия и легендарная психастения» (1935), напечатанных в журнале «Минотавр» (№5 и №7 соответственно): впоследствии эти эссе стали главами книги «Миф и человек» (Le Mythe et l'homme, 1938), испанский перевод которой вышел в Буэнос-Айресе уже через год после публикации оригинала. Пас опирается на некоторые идеи Кайуа в лекции «Поэзия и мифология. Миф» (1942), и, хотя он не обращается к упомянутым главам, надо думать, он не обошел их вниманием, так как в одной из частей «Трудов поэта» («Trabajos del poeta» – первый раздел «Орел или солнце?») возникает образ самки богомола, кастрирующей самца. Образ бабочки наделен еще одной сюрреалистической функцией: небольшие листовки с лозунгами и максимами («Сюрреализм – это отрицаемое письмо», «Если вы любите ЛЮБОВЬ, вы полюбите СЮРРЕАЛИЗМ», «РОДИТЕЛИ! Рассказывайте ваши сны своим детям» и др.[402]), которые с 1925 г. распространяло Бюро сюрреалистических исследований, назывались «Papillons surréalistes». В данном случае «papillon» можно понимать как в узком смысле (лист, брошюра), так и в основном значении слова. Таким образом, «Обсидиановая бабочка» самим заглавием встраивается в сюрреалистический контекст.

Во-вторых, историческая динамика образа богини, траекторию развития которого сам Пас определил в авторском примечании: «Обсидиановая бабочка (Итцпапалотль) – богиня, которую иногда путают с Тетеоинан (Teteoinan), Матерью богов, и Тонатцин (Tonatzin)[403], Нашей матерью. В XVI веке культ этих древних мексиканских божеств перешел в культ Девы Марии Гвадалупской»

---

[401] Winter A. L'aventure mexicaine de Wolfgang Paalen // Mélusine: Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1999. №XIX. P.220.

[402] Nadeau M. Histoire du surréalisme. T.II: Documents surréalistes. P.: Éditions du Seuil, 1948. P.23-24.

[403] Также встречается написание «Teteoinnan», во французском переводе имя передано следующим образом: «Teteoninnon». Написание второго имени дано в соответствии с более распространенным вариантом: «Tonantzin». В имени же Итцпапалотль появляется лишнее «а»: «Itzapapalotl».

(203). Будучи покровительницей древнего племени чичимеков, Итцпапалотль занимала периферийное положение в ацтекском пантеоне: не скованный обрядом, ее образ стал тем более ёмким. Не случайно Х.Б. Николсон выделяет Итцпапалотль и Шолотля – легендарного предводителя чичимеков – как божеств, которых трудно отнести к определенной категории[404].

К вышеназванным можно было бы добавить еще одну причину. Если бы Пас во всех своих работах не отождествлял чичимеков однозначно с «варварами», противопоставляя их цивилизованным тольтекам, мы могли бы предположить, что в образе чичимекской богини символически выразилось желание поэта соотнести себя с богатой лироэпической традицией доколумбовой Америки, достигшей своеобразной литературной зрелости в творчестве выдающегося правителя исконно чичимекского «царства» Аколуакан (Acolhuacan), или Тескоко, Несауалькойотля (Nezahualcóyotl, 1402-1472), чье наследие представлено наибольшим числом атрибутированных текстов (тридцать шесть)[405].

Говоря словами Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, «Обсидиановая бабочка» представляет собой опыт «имитации мифа вне мифологического сознания»[406] путем перевода мифа на язык метафорических конструкций и их реализации, что является типично сюрреалистическим приемом. Использование сюрреалистами мифа в качестве «инструмента и модели основанного на аналогии дискурса, который исторгает слово из сферы случайности»[407], коррелирует с выраженной в заглавии книги поэтической задачей. Вместе с тем выстраиваемые Пасом аналогические цепочки, в отличие от метафор сюрреалистических, не воспринимаются как произвольные фигуры языка в силу имманентности своеобразного, по выражению Гарибая, «сюрреализма»[408] исходному

---

[404] Nicholson H.B. Los principales dioses mesoamericanos // Esplendor del México antiguo. T.I. México: Centro de Investigaciones antropológicas de México, 1959. P.175.
[405] Martínez J. L. Nezahualcóyotl: vida y obra. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. P.9, 103.
[406] Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф-имя-культура // Труды по знаковым системам. Тарту: Тартуский государственный университет, 1973. № VI. С.295.
[407] Pensée mythique et surréalisme. P.: Lachenal & Ritter, 1996. P.8.
[408] Épica náhuatl / Sel., introd. y notas de Ángel María Garibay K. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1945. P.XXXVIII.

мифологическому материалу. Во-первых, художественное мышление индейца характеризует, с одной стороны, предметность, что выражается в овеществлении чувственного опыта, и, с другой стороны, склонность к абстрагированию, транспозиции действительности в сферу религиозного и фантастического. Во-вторых, основополагающий, по мнению Паса, для индейского искусства и мирочувствования принцип «превращения»[409] (transfiguración) оказывается изоморфным сюрреалистическому принципу сближения удаленных реальностей. В определенном смысле «Обсидиановая бабочка» отвечает пониманию мифа Л. Арагона, только «укореняет»[410] свой миф Пас не в окружающем мире и не в современности, а в мексиканском коллективном бессознательном.

В поэме реализуются оба модуса восприятия формальной структуры мифа, о которых пишет Е.Д. Гальцова: миф как «сказание» и миф как образ, несущий в себе элемент сакрального[411]. «Сюжетная» основа текста – история завоевания испанцами Нового Света как глубокой духовной (христианизация) и физической (метисация) травмы, нанесенной индейскому миру. Поэма принимает форму монолога и начинается, по верному наблюдению Уго Верани, как те «икнокуикатль» (icnocuícatl) («скорбные», «грустные», «сиротские» песни), темой которых является Конкиста[412]: «Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos. A la orilla del lago de Texcoco me eché a llorar» («Убили моих братьев, моих детей, моих родных. На берегу озера Тескоко стала я плакать») (203). В следующем предложении улавливается эхо одной из строк песни в знаменитой летописи из Тлателолько (1528) – первом индейском свидетельстве о событиях

---

[409] Paz O. Puertas al campo. P.161.

[410] Гальцова Е.Д. Сюрреализм: от эстетики разрыва к «суммированию» культуры // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. Т.1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С.494.

[411] Там же. С.493.

[412] Verani H.J. «Mariposa de obsidiana»: una poética surrealista de Octavio Paz // Literatura mexicana. México: Instituto de investigaciones filológicas, UNAM, 1994. Vol. V, №2. P.434. К древнему многогранному жанру икнокуикатль такого рода поэтические сочинения относит Мигель Леон Портилья. Анхель Мария Гарибай же выделяет их как одну из двух категорий песен, возникших в эпоху после Конкисты, и дает им описательную характеристику: песни-воспоминания о поражении. См. León-Portilla M. Visión de los vencidos. Madrid: Información y revistas, 1992. P.29, 49, 165. Garibay Kintana A. M. Historia de la literatura náhuatl. T.I. Etapa autónoma: de c.1430 a 1521. México: Editorial Porrúa, 1971. P.172, 189.

легендарного и недавнего прошлого, записанном буквами испанского алфавита: «Del Peñón subían remolinos de salitre» («От Пеньона поднимались соляные водовороты») (203) – «Rojas están las aguas, cual si las hubieran teñido, y si las bebíamos, eran agua de salitre» («Красной стала вода, словно от краски сделалась такой, и когда пили ее мы, соленой была»)[413]. Топонимы сообщают тексту историческую конкретность: озеро Тескоко – центр ацтекской империи, именно на его водах был построен Теночтитлан; Пеньон (буквально – «утес», «скала») – компонент названия располагавшегося к востоку от столицы небольшого острова, ставшего с течением времени холмом, известного своими термальными источниками – Пеньон де лос Баньос. Однако видимость документальности нарушается ошибочным[414], модернизированным написанием «Texcoco» вместо «Tezcoco» или «Tetzcoco», открывающим в тексте новый временной план: вследствие этого мы не можем с уверенностью сказать, из какой эпохи доносится до нас голос героини.

Говорящее лицо первых строк можно отождествить с фольклорным образом Йороны (Llorona) – «плакальщицы», потерявшей своих детей, выходившей ночью на перекрестки дорог. Мигель Леон Портилья предполагает, что легенда о Йороне выросла из предания о восьми дурных предзнаменованиях, полученных накануне прихода испанцев: шестым по счету был раздававшийся по ночам таинственный женский голос, возвещавший о грядущей катастрофе, который правитель ацтеков Мотекусома II принял за голос богини Сиуакоатль[415]. Альфонсо Касо также видит в Йороне трансформацию образа Сиуакоатль, а к ней как к богине, воплощающей хтоническое начало, в свою очередь близка Итцпапалотль[416].

Образ богини Итцпапалотль двойственен. В своей основной, первоначальной ипостаси Итцпапалотль – «ночное» воплощение Великой

[413] León-Portilla M. El reverso de la Conquista: Relaciones aztecas, mayas e incas. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1987. P.53.
[414] Martínez J. L. Nezahualcóyotl: vida y obra. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. P.292.
[415] León-Portilla M. El reverso de la Conquista. P.31.
[416] Cartwright Brundage B. El Quinto Sol: dioses y mundo azteca. México: Editorial Diana, 1982. P.221.

Матери, богиня-воительница, божество смерти и жертвоприношений, которую исследователь Б. Картрайт Брендэйдж относит к условной «группе Медузы» и возводит к образной парадигме уродливой и кровожадной богини Коатликуэ[417]. Образ богини соотносится с обсидианом – очень острым вулканическим стеклом черного цвета, игравшем важную роль в религиозной жизни ацтеков[418] – и с обитающей на просторах Мексиканской долины ночной бабочкой с черными блестящими крыльями: «Бабочка (черная, как) обсидиан»[419]. Итцпапалотль была первой принесенной в жертву женщиной, она также воплощает архетипы старой мудрой женщины и могущественной колдуньи[420]. На самых известных изображениях богини в кодексе Борджиа вместо рук и ног у нее – когтистые лапы ягуара, за спиной – крылья, усеянные обсидиановыми лезвиями, лицо выкрашено в белый цвет с тонкими красными полосками.

Объясняющий функциональную символику «Обсидиановой бабочки» первичный миф в двух его вариантах содержится в первой и третьей частях кодекса Чимальпопока (Códice Chimalpopoca), а именно в «Летописи из Куаутитлана» (Anales de Cuauhtitlan, 1570) и рукописи «Легенды о Солнцах» (Leyenda de los Soles, 1558). На испанском языке оба документа были изданы одной книгой в тот самый год, когда Пас уезжает в Париж (1945), и нам неизвестно, имел ли он возможность с ними ознакомиться. Вероятнее всего, на создание текста поэта вдохновил один из двадцати священных гимнов, записанных в XVI в. знаменитым миссионером-францисканцем Бернандино де Саагуном[421], которые в XX в. перевел и частично представил в антологии «Индейская поэзия Мексиканского нагорья» (Poesía indígena de la Altiplanicie,

[417] Ibid. P.210, 221.
[418] Из обсидиана делались зеркала – что отражено в имени и иконографии бога Тескатлипока, главным атрибутом которого было магическое «дымящееся зеркало», искажавшее реальное и обнаруживавшее истинное лицо вещей – и использовавшиеся в ритуальных целях ножи
[419] Sahagún B. de. Veinte himnos sacros de los nahuas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958. P.73.
[420] Rossell C., Ojeda Díaz M. de los A. Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca. México: CIESAS, 2003. P.143, 150.
[421] Sahagún B. de. Veinte himnos sacros de los nahuas. P.65-76.

1940) отец Анхель Мария Гарибай – «Песнь Матери богов» (Canto de la madre de los dioses)[422].

Рассматриваемый миф входит в так называемый «цикл Мимишкоа»[423], центральной фигурой которого является Мишкоатль – главное, наряду с Итцпапалотль, божество чичимеков, покровитель войны и охоты, во многом подобный ацтекскому Уитцилопочтли. В основе цикла – рассказ о наказании, которое понесли дети Солнца и Земли – четыреста Мимишкоа (в буквальном переводе – «змеи облака») – за неисполнение отцовской воли: вместо того, чтобы, используя подаренные стрелы, добывать родителям пропитание (иными словами, совершать жертвоприношения), пристрастившиеся к пульке Мимишкоа охотились в свое удовольствие. Но было у Солнца и Земли еще пятеро детей – дочь и четыре сына (один из них – Мишкоатль) – и дал им отец еще более острые стрелы, чтобы отомстили они нерадивым Мимишкоа. Расправились Женщина Волчица, Змея Орла, Змея Облака (Мишкоатль), Ястреб Горы, Укротитель потоков с братьями и напоили их кровью Солнце и Землю. Оставшиеся в живых Мимишкоа сдались на волю победителям и уступили им Семь Пещер, в которых прежде укрывались. Именно с двумя из выживших Мимишкоа, одного из которых звали Шиунель (Xiuhnel), другого – Мимич (Mimich), связана история Итцпапалотль. Спустились однажды с неба два двуглавых оленя – долго преследовали их Шиунель и Мимич, пока наконец не устали и не решили остановиться на ночлег. Тем временем олени превратились в женщин и вышли к охотникам. Одна из них уговорила Шиунеля выпить крови, легли они вместе, стал сжимать и кусать ее Шиунель и в конце концов съел. Зовет вторая женщина Мимича, предлагает ему кушанье, но не ответил ей Мимич, а развел огонь и бросился в него. Тут же прыгнула за ним в костер женщина – то была Итцпапалотль – всю ночь и полдня преследовала она его. Спустился тогда с неба божественный котелок (таков буквальный перевод названия

[422] Garibay Kintana A.M. Poesía indígena de la Altiplanicie: divulgación literaria. México, 1962. P.8-9.
[423] Cartwright Brundage B. El Quinto Sol. P.168, 217.

распространенного в Мексике шарообразного кактуса – «teucomitl»[424]), и упала в него Итцпапалотль. Увидел это один из обитателей неба и стал бросать в ее сторону дротики, но выбралась в конце концов из котелка Итцпапалотль и пошла прочь – заплетает себе косы, красит свое тело и плачет от того, что съели принадлежавшее ей. Услышали ее плач боги и, как только удалось им ее схватить, бросили в костер на глазах у Мимича. Разбилась Итцпапалотль, разлетелась на голубой, белый, желтый, красный, фиолетовый осколки – только белый кремень подобрал Мишкоатль, завернул его в ткань и стал носить всюду с собой за спиной, почитая его, как бога[425].

Проанализировав и сопоставив названные источники, мы пришли к выводу, что конституирующими можно считать следующие элементы мифа: олень, шарообразный кактус, жертвоприношение через сожжение и нож–кремень. Из них в поэме возникает только один: «la madre del pedernal» («мать кремня») (203) – первое в ряду многочисленных определений, которые дает себе героиня. Однако Пас не ограничивает функциональный спектр кремня ритуалом жертвоприношения и войной. Так, героиня преображается в молнию (заметим, что о возможности такого символического соотнесения говорил Льюис Спенс[426]): «Yo era el pedernal que rasga la cerrazón nocturna y abre las puertas del chubasco» («Я была кремнем, что рассекает темные, как ночь, тучи и открывает створы ливня») (204). Причастность же образа жертвоприношению выражается посредством метафоры «mi vientre, piedra de sacrificios» («мой живот, камень для жертвоприношений») (204).

Таким образом, Пас не стремится реконструировать миф, но, напротив, почти не придерживается мифологической первоосновы. Его Обсидиановая бабочка – образ собирательный, обобщенный, именно поэтому в авторском примечании он делает акцент на связи Итцпапалотль с архетипической фигурой Матери богов, вбирающей в себя черты и функции всех прочих богинь. Слова

[424] Sahagún B. de. Veinte himnos sacros de los nahuas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958. P.72.
[425] Épica náhuatl / Sel., introd. y notas de Ángel María Garibay K. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1945. P.32-35.
[426] Spence L. The Gods of Mexico. L.: Adelphi terrace, 1923. P.227.

«Yo era la montaña» («Я была горой») (203) могла бы произнести Чалчиутликуэ (Chalchiuhtlicue – «Нефритовая юбка»), почитавшаяся как спутница или женская ипостась бога Тлалока, покровительница горизонтальных вод (озер, рек, океанов, подземных источников), чей образ соотносился с горой[427]. С горой также отождествлялась Коатликуэ, породившая Уитцилопочтли (Huitzilopochtli) – бога войны и солнца, Койолшауки (Coyolxauhqui) – божество луны и Уитцнауак – звезды (Huitznáhuac)[428]. Знаменательно, что героиня поэмы называет себя «madre de la estrella» («мать звезды») (203), а также говорит, что в ее чреве «бился орел» («En mi vientre latía el águila») (203), словно имея в виду Уитцилопочтли, поскольку, как уже говорилось выше, орел является метафорическим обозначением солнца. Самоопределение «casa del fuego» («обитель огня») (203) можно интерпретировать как метафору земли, и по этой причине оно должно быть, скорее, отнесено к богине Сиуакоатль, так как ее заполненное сажей святилище с низким потолком, называвшееся Тлийан (Tlillan), или «Место Черноты», уподоблялось земным недрам, где располагался священный костер бога Шиутекутли (Xiuhtecuhtli)[429].

Ближе всех к центральному женскому образу оказывается связанная с подземным миром богиня цветов, любви и красоты Шочикетцаль (Xochiquetzal), с которой Итцпапалотль коррелирует в своей второй ипостаси. Знаменательно, что на сопровождающей текст французского перевода виньетке – репродукции из многотомного собрания «Древности Мексики» лорда Кингсборо – мы не найдем у «Обсидиановой бабочки» устрашающих звероподобных черт. Как отмечает Б. Картрайт Брендэйдж, встречаются рисунки, на которых рядом с богиней изображено расщепленное, истекающее кровью «райское» дерево[430] – то самое дерево, от плодов которого, нарушив, подобно ветхозаветной Еве, запрет, вкусила Шочикетцаль. В наказание за свое прегрешение прекрасная богиня была изгнана из Тамоанчана – блаженной обители нерожденных душ,

[427] Cartwright Brundage B. El Quinto Sol. P.201.
[428] Ibid. P.211.
[429] Ibid. P.214.
[430] Ibid. P.219.

упоминание которой в «Песни Матери богов» упрочивает параллель между ней и Итцпапалотль. С тех пор Шочикетцаль не могла смотреть прямо на небо и солнце, так как взор ее был постоянно подернут пеленой слез, и стали ее называть Ишнештли (Ixnextli), что значит «Пепел в глазах». В свете этого мифа может быть интерпретирован вопрос, который героиня обращает к самой себе: «¿Cuándo acabaré de caer en esos ojos desiertos?» («Когда перестану я падать в эти пустынные глаза?») (204).

Подобно Шочикетцаль, героиня Паса устанавливает любовный порядок во вселенной: «En el cielo del Sur planté jardines de fuego, jardines de sangre. Sus ramas de coral todavía rozan la frente de los enamorados» («На южном небе я развела сады огня, сады крови. Их коралловые ветви по-прежнему скользят по лицам влюбленных») (204). Она также связана с загробным миром, но ее власть над душами умерших – опосредованная, она является не носителем, а инструментом божественной силы: «Yo era [...] el zenzontle de barro que convoca a los muertos» («Я была [...] глиняным пересмешником, созывающим мертвых») (204). «Zenzontle» – мексиканское название пересмешника, что в переводе с языка науатль означает «та, у которой четыреста голосов». Эпитет же «глиняный» надо понимать в прямом значении: речь идет не о самой птице, а об изделии народного промысла – свистке, имитирующем ее форму и голос. Вероятно, создавая этот образ, Пас думал и о так называемых «свистках смерти» в форме черепа, использовавшихся ацтеками во время обрядов захоронения и жертвоприношения.

Метафору маисового зерна можно расшифровать через миф о похищении Шочикетцаль и воспроизводивший его ежегодный обряд принесения в жертву богине двух девушек знатного рода, чьи тела бросали в подземную камеру, которую затем символически запечатывали: «Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo» («Я – одинокое зернышко маиса, выпавшее из початка времени») (204). Но эта метафора вызывает также «буквальную» ассоциацию с богиней молодого маиса Шилонен (Xilonen), которую

представляли в виде танцующей девушки, держащей в каждой руке по два кукурузных початка[431]: «Bailaba, los pechos en alto y girando, girando, girando hasta quedarme quieta; entonces empezaba a echar hojas, flores, frutos» («Я танцевала, выставив грудь, кружилась, кружилась, кружилась и замирала; и тогда распускалась листьями, цветами, фруктами») (203).

Героине поэмы также присущи черты смертной женщины, что отражено как на образном, так и на языковом уровне текста. Облик говорящей изменяется во времени, она стареет, вспоминает себя прошлую, сравнивает с собой настоящей: «Y ahora las manos me tiemblan, las palabras me cuelgan de la boca. [...] En otros tiempos…» («А теперь у меня дрожат руки, слова свисают у меня изо рта […] Было время…») (203). В ее речи появляются характерные для разговорной речи слова с уменьшительным суффиксом: «sillita» («стульчик»), «mi espejito» («мое зеркальце»). Ее желания и занятия обыденны: она просит покоя и тепла («Dame una sillita y un poco de sol» – «Дай мне стульчик и немного солнца») (203), раскладывает пасьянс («Estoy cansada de este solitario trunco» – «Я устала раскладывать пасьянс, в котором не хватает карты») (204) и страдает от бессонницы.

Пограничное положение героини между миром божественным и миром человеческим восходит к одному из аспектов образа упомянутой в авторском примечании Девы Марии Гвадалупской. Христианская перспектива, открываемая в тексте словом «Catedral», углубляется в строке: «Soy ahora la pluma azul que abandona el pájaro en la zarza» («Теперь я – голубое перо, оброненное птицей в кусте ежевики») (203). С одной стороны, здесь реализуется внутренняя форма имени Шочикетцаль – буквально «перо цветка»[432], но в то же время слово «zarza» отсылает к образу неопалимой купины («zarza encendida»): так индейская символика сопрягается с христианской. Знаменательно, что в «Лабиринте одиночества» Пас говорит о том, что Дева Мария явилась

[431] Ibid. P.200.
[432] Ibid. P.203.

крестьянину–индейцу Хуану Диего на холме, который раньше был святилищем богини Тонантцин[433].

В соответствии с концепцией, изложенной в «Лабиринте одиночества», Дева является одним из полюсов двойственного «архетипа» мексиканской женщины. Представляется, что в женском образе поэмы противоречивые составляющие этого архетипа интегрируются.

В героине можно увидеть мексиканскую «мать-страдалицу» («sufrida madre mexicana»)[434] или «изнасилованную Мать» («la Madre violada», «la Chingada») – метафору Конкисты[435]. Не случайно в четвертой строке используется табуированный в латиноамериканском испанском глагол «coger», который можно интерпретировать как синоним глагола «chingar». Обращает на себя внимание дословное совпадение метафор: героиня превратилась в «montoncito de polvo» («горстка земли») (203), в то время как об «изнасилованной Матери» говорится: «es un montón inerte de sangre, huesos y polvo» («она – безжизненная груда костей, крови и праха»)[436]. Именно поэтому героиня сокрушается о том, что не может, подобно скорпиону, избавиться от своего потомства: «Dichoso el alacrán madre, que devora a sus hijos» («Счастлива мать-скорпион, пожирающая своих детей») (204) (во французском переводе этой фразы необъяснимым образом меняются местами субъект и объект: не мать пожирает детей, а дети – мать).

В то же время героиня – мать-утешительница, дарующая смерть и новую жизнь, в лоне которой обретается первоначальная гармония, о чем говорится в последних двух абзацах текста: «Arde, cae en mí: soy la fosa de cal viva que cura los huesos de su pesadumbre. Muere en mis labios. Nace en mis ojos» («Возгорись, упади в меня: я – могила, полная извести, что исцеляет кости от их тяжести. Умри на моих губах. Родись в моих глазах») (204). Возвещаемое «reinado dichoso» («счастливое царство»), «el pacto de los gemelos enemigos» («примирение

[433] Paz O. El laberinto de la soledad. 1959. P.76.
[434] Ibid. P.68.
[435] Ibid. P.77.
[436] Ibid. P.77.

враждующих близнецов») отсылает как к космогоническим представлениям ацтеков о постоянной борьбе Тескатлипоки и Кетцалькоатля, четыре раза попеременно создававшим мир, так и к хрестоматийной формуле в начале «Второго манифеста сюрреализма» (1929), в основе которой лежит «в высшей степени традиционная мифологическая структура»[437]: сюрреалистическую деятельность мотивирует стремление доказать ложность старых антиномий, желание определить ту точку духа, «начиная с которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия»[438]. Пас в полной мере разделял это стремление: знаменательно, что данную фразу он процитирует в своей лекции о сюрреализме в 1954 г.[439]

Созданный Пасом образ во многом отвечает «мифологии» женщины в сюрреализме: утрачивая свой плотский облик, его героиня становится неким «первопринципом»[440] природы и мироздания: «Soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia» («Я – незаживающая рана, маленький солнечный камень: коснись меня – и мир воспламенится») (204).

Еще один возможный уровень интерпретации заглавного образа – метатекстовый: и здесь сюрреалистическое значение («сюрреалистические бабочки» – листовки с поэтическими максимами) вновь накладывается на индейское. Перевод повествования в измерение текста совершается в следующей строке: «En la noche de las palabras degolladas mis hermanas y yo, cogidas de la mano, saltamos y cantamos alrededor de la I, única torre en pie del alfabeto arrasado» («В ночь обезглавленных слов мы с моими сестрами, взявшись за руки, пели и прыгали вокруг И – единственной оставшейся от снесенного алфавита колонны») (203). Надо думать, Пас выбирает букву «I» не только из-за визуального сходства с колонной, но и ввиду того, что именно с нее начинается имя Итцпапалотль, а также имя, данное при крещении любимой дочери

[437] Pensée mythique et surréalisme. P.: Lachenal & Ritter, 1996. P.18.
[438] Breton A. Œuvres complètes. T.I. P.: Gallimard, 1988. P.781.
[439] Paz O. Las peras del olmo. P.179.
[440] Гальцова Е.Д. Женщина // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С.182.

Мотекусомы II Текуичпо – Исабель, «типичность» судьбы которой в контексте истории освоения Старым Светом Нового позволяет отнести ее к числу прообразов героини поэмы.

Говорящее лицо можно принять за своеобразную индейскую «музу», поскольку в одном из текстов знаменитого сборника «Мексиканских песен» (Cantares mexicanos) образ бабочка соотносится с поэтическим творчеством:

«¿Yo quién soy?
Volando me vivo, cantor de flores,
compongo cantares,
mariposas de canto:
¡broten de mi alma,
saboréelos mi corazón!»[441].

(Кто я? Я живу, летая, воспеваю цветы, складываю песни, бабочек песенных: да прорастут из души моей, да насладится ими мое сердце!)

Так, «Обсидиановая бабочка» становится самой поэзией, источником поэтического вдохновения, а «ты», к которому она обращается в предпоследнем абзаце – поэтом: «De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer» («Из моего тела бьют ключом образы: испей из этих вод, вспомни то, что забыл, появившись на свет»). Знаменательно, что в самой последней строке поэмы центральный образ вновь обнаруживает свою текстовую природу: «Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino» («Там ты разломишь мое тело пополам, чтобы прочитать свою судьбу») (205). Это увещание можно соотнести со следующей фразой из написанного Пасом в ноябре 1951 г. в Париже эссе «Куаутемок» (Cuauhtémoc) (1951), играющего роль предисловия к французскому переводу книги мексиканского политика, журналиста и писателя Эктора Переса Мартинеса «Куаутемок: жизнь и смерть одной культуры» (Cuauhtémoc: vida y muerte de una cultura, 1948), в заглавие

[441] León-Portilla M. La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. P.277.

которой вынесено имя последнего ацтекского правителя: «El mito es el jeroglífico de nuestro destino» («Миф есть иероглиф нашей судьбы»)[442]. В этой перспективе поэма может быть прочитана как миф о формировании «мексиканскости».

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы. В поэме «Обсидиановая бабочка» Пас создает собирательный образ женского индейского божества, комбинируя элементы мифов о богинях Итцпапалотль, Сиуакоатль, Коатликуэ, Шочикетцаль, Шилонен и, подобно сюрреалистам, добивается, говоря словами Ж. Шеньо-Жандрон, «эффекта мифа», «мифологического письма»[443]. Заглавному образу также присущи черты «архетипической» мексиканской женщины, «матери-Девы» и «изнасилованной Матери», какой она изображена в «Лабиринте одиночества». В то же время героиню можно рассматривать как мексиканский вариант «сюрреалистической женщины». Индейский материал важен Пасу не сам по себе: историческая динамика образа «Обсидиановой бабочки» дает ему возможность раскрыть синтетическую множественность универсального женского начала через специфическую взаимозаменяемость ипостасей Великой Матери месоамериканских мифологических систем. Таким образом осуществляется интеграция архаической мифологии и «мифологии» современной: как «универсальной» – сюрреалистической, так и национальной – мексиканской.

2.3.4. Завет «новому поэту»

В заключительных текстах книги – «Грядущий гимн» (Himno futuro) и «По направлению к стиху (Начала)» (Hacia el poema (Puntos de partida) – обнаруживается ряд перекличек и совпадений с положениями и предчувствиями теории «ясновидения». На возвещаемом Рембо «всеобщем языке» (langage universel), который, «исходя из души, обратится к душе» и «вберет в себя все: запахи, звуки, цвета»[444], мог бы быть спет «свободный гимн свободного человека», который Пас пытается описать двумя симметричными сериями

[442] Paz O. Las peras del olmo. P.277.
[443] Pensée mythique et surréalisme. P.: Lachenal & Ritter, 1996. P.27.
[444] Rimbaud A. Œuvres. P.347.

синестетических приложений-оксюморонов: «тополь света, колонна музыки, струя безмолвия» – в начале текста; «твердая пирамида слез, пламя, ограненное на пике бессонницы» и «сосна музыка, колонна света, тополь огня» – в конце. Перечисление завершается семантически устойчивым словосочетанием: «струя воды». Желанный язык прост и прозрачен, как вода, и в силу этого – доступен всем: «Вода, наконец-то вода, слово человека для человека!» (214-215). Обращает на себя внимание совпадение используемых Рембо и Пасом конструкций: «de l'âme por l'âme» и «del hombre para el hombre».

В коротких, выделенных курсивом абзацах «По направлению к стиху (Начала)» Пас перенимает пророческую интонацию Рембо, давая «новому поэту» (215) ряд наставлений. «Перерезать пуповину, уверенно убить Мать: преступление, которое современный поэт совершил за всех, во имя всех» (215) – как заявлял Рембо, на своем пути к «ясновидению» поэт станет «великим преступником»[445]. «Новому поэту предстоит открыть Женщину. [...] Я предвижу: мужчина-солнце и женщина-луна, первый – освобожденный от своей власти, вторая – от своего рабства» (215-216) – Рембо говорил о судьбе женщины сходным образом: «Когда будет разбито вечное рабство женщины, когда она будет жить для себя и по себе, мужчина – до сих пор омерзительный – отпустит ее на свободу, и она будет поэтом, она – тоже!»[446]. «Когда История пробуждается, образ становится деянием, стихотворение происходит (acontece): поэзия начинает действовать» (217) – так Пас парафразирует формулу «Поэзия не будет больше переводить действие в ритм». Финальное «Заслужи то, о чем грезишь» (217) напоминает о том, что «ясновидцем» можно стать, только прилагая к тому целенаправленные усилия.

Таким образом, Пас проходит путь Рембо в обратном направлении[447]: от «Поры в аду» через «Озарения» к письмам «ясновидца». Конечную точку этого

---

[445] Rimbaud A. Œuvres. P.346.

[446] Цит. по: Балашов Н.И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. М., 1982. С.241.

[447] Обратном не в хронологическом, а в символическом смысле. Спустя 13 лет в эссе «Вращение знаков» (Los signos en rotación, 1964) Пас объяснит: если воспринимать творчество Рембо как единое целое, «Пора в аду» следует за «Озарениями», даже если это не соответствует порядку их написания. (Paz O. Los signos en rotación. México, 1965. P.13.)

пути можно соотнести с этикой и эстетикой сюрреализма: преодолевая одиночество поэта, возлагающего на себя Прометеевы задачи, Пас, как и Бретон, утверждавший общедоступность своего метода, стремится к «сопричастности», к тому, чтобы поэтический опыт мог быть пережит каждым.

ГЛАВА III. МЕКСИКА (1953-1958)

В сентябре 1953 г., после не полных 10 лет[448] странствий по США, Европе и Востоку, Пас возвращается на родину другим поэтом: «Если каждый год считать за месяц, то девять лет, что меня не было в Мексике, – это девять месяцев, проведенных в утробе времени. Годы в Сан-Франциско, Нью-Йорке и Париже выносили меня, как плод. Я родился во второй раз»[449]. В Париже он больше «наблюдал» – в Мексике же начинает «действовать», становясь из «получателя» «транслятором» французской культуры. Знаменательно, что новый виток своей поэтической жизни Пас открывает книгой, в заглавие которой вынесен образ семени – метафора созревания: «Семена для гимна» (Semillas para un himno) (1954).

Большинство текстов книги было написано в Париже: своеобразие ее поэтики, как убедительно показал Энтони Стэнтон, коренится в сопряжении сюрреализма с элементами поэзии науатль[450], которую Пас в то время увлеченно осваивал. В письме от 24 декабря 1953 г. Пас сообщал Ламберу: «Читаю замечательные переводы поэзии науатль, думаю, мы могли бы подготовить небольшую антологию древнемексиканской поэзии (науатль и отоми) для серии Пьера Лейриса»[451]. В письме от 10 февраля 1955 г. поэт изъявляет готовность приступить к работе и делится с переводчиком возникшими у него в связи с заглавием и содержанием антологии сомнениями, а также ставит вопрос о приемлемости публикации «переведенных переводов», в том случае если индейские оригиналы дойдут до читателя во французских переводах испанских переложений с языка науа[452].

---

[448] Пас уезжает в США в конце ноября 1943 г. и возвращается в Мексику в сентябре 1953 г. Таким образом, его не было на родине 9 лет и 10 месяцев. Однако в большинстве случаев Пас пренебрегал неполным годом, чтобы не упускать подсказанной символическим совпадением метафоры. Так, например, в автобиографическом очерке «Сочтенные шаги» говорится: «Меня не было 9 лет. С удовольствием повторяю эту цифру, те годы были для меня настоящим вынашиванием (gestación). Но вынашиванием наоборот: не внутри, а снаружи моей родной земли». (Paz O. De una palabra a la otra: Los pasos contados. Madrid: Vaso roto Ediciones, 2016. P. 50-51).

[449] Paz O. Obras completas. T.15. P.341.

[450] Stanton A. El río reflexivo. P.412-438.

[451] Paz O. Jardines errantes: Cartas a J.C. Lambert (1952-1992). P.59.

[452] Ibid. P.72-73.

Пас отмечал, что мексиканские художники довольно поздно открыли для себя искусство доколумбовой Америки, и этим открытием они обязаны европейским авангардистам: поэты его поколения были первыми, кто испытал на себе влияние поэзии науатль[453]. Конечно, индейский компонент не играет в творчестве Паса той роли, какую он играет в творчестве М.А. Астуриаса, однако свой парижский опыт писатели осмысляют сходным образом. В автобиографическом очерке «Сочтенные шаги» Пас вспоминал: «Мое увлечение поэзией науатль неотделимо от исследования территорий современной поэзии. Хотя я с жадностью прочитал первые переводы Гарибая, поэтически я не был готов к тому, чтобы их понять. Только через опыт современного искусства и мышления – я имею в виду не только сюрреалистическую поэзию, но и антропологию – я смог вступить в этот лабиринт форм-концептов и идей-образов, коими являются доколумбовы поэзия и скульптура. [...] В те парижские годы поэма науа и выставка Матта или Макса Эрнста вызывали во мне одинаковое воодушевление»[454].

Имитируя стилистику индейских текстов, Пас прибегает к параллелизмам, повторам, синонимическим и бинарным конструкциям (так называемым «дифразизмам»[455]): само заглавие книги явно соотносится с дифразизмом «цветок и песня» (flor y canto), метафорически обозначающим поэзию[456]. Из актуальных для Паса французских контекстов можно вспомнить стихотворение «Холмы» (Les collines) Аполлинера, лирический герой которого говорил: «Mes chants tombent comme des graines»[457]. Ключ к заглавию также дает более позднее эссе «Семя» (La semilla) из книги «Переменный ток» (Corriente alterna, 1967): семя, в трактовке Паса, – метафора первобытного искусства и заключенного в

[453] Paz O. Obras completas. T.5. Sur Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2001. P.73.
[454] Paz O. De una palabra a la otra: Los pasos contados. Madrid: Vaso roto Ediciones, 2016. P.61-62.
[455] Garibay A. M. K. Historia de la literatura náhuatl. T.I. Etapa autónoma: de c.1430 a 1521. México: Editorial Porrua, 1971. P.19.
[456] Garibay A.M.K. Llave del náhuatl: Colección de trozos clásicos, con gramática y vocabulario, para utilidad de los principiantes. México: Editorial Porrúa, 1961. P.116.
[457] Apollinaire G. Œuvres poétiques. P.175.

нем первовремени, «семя – первометафора» (metáfora original)[458], в то время как искусство классическое соотносится с образом растения, развитие которого подчинено линейному ходу времени.

По мнению Паса, сюрреализм сообщил его образам большую свободу (например, «Palabras locas peces vivaces frutos rápidos», «Pájaros imprevistos entre tus pechos»[459]), а синтаксису – легкость[460]. Интересно, что в предисловии к сборнику французских переводов Паса Клод Руа говорил, что в «Семенах для гимна» чувствуется «почти чрезмерное» влияние Поля Элюара[461]. Хотя Пас редко упоминает Элюара в своих эссе, а личная встреча с ним в Париже в 1946 г. не оставила у него приятного впечатления[462], между их поэтическими мирами действительно есть много точек соприкосновения. Стиль обоих поэтов отличает простота языка, тяготение к абстрактно-философскому плану, в котором действуют повторяющиеся слова-категории[463].

Во многих текстах книги сюрреалистические принципы получают выражение не на практике, а на уровне метатекста. Так, в стихотворении «Хвала» (Elogio) обращают на себя внимание строки, заключенные в скобки: «(Porque lo inesperado se repite y los milagros son cotidianos y // están a nuestro alcance // Como el sol y la espiga y la ola y el fruto: basta abrir bien // los ojos)»[464]. В некоторых случаях Пас рисует ситуацию «ожидания» слова, инсценирует его появление: «Не aquí que llega la palabra almendra»[465] (образ минадя также возникает в стихотворении «Звезда внутри» (Estrella interior) – «Luz recogida Estrella como una almendra»[466]).

---

[458] Paz O. Corriente alterna. México: Siglo XXI Editores, 1967. P.26.
[459] Paz O. Libertad bajo palabra. 1960. P.102, 103.
[460] Paz O. Obras completas. T.15. P.114.
[461] Roy C. Préface // Paz O. Liberté sur parole; Condition de nuage; Aigle ou Soleil; À la limite du monde; Pierre de Soleil / Trad. par Jean-Clarence Lambert, Benjamin Péret. P: Gallimard, 1971. P.11-12.
[462] Bradu F. Los puentes de la traducción: Octavio Paz y la poesía francesa. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Universidad Veracruzana, 2004. P.119.
[463] Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. С.175, 177.
[464] Paz O. Libertad bajo palabra. 1960. P.100.
[465] Ibid. P.94.
[466] Ibid. P.101.

Стихотворение «Источник» (Manantial) Пас посвятил Боне и Андре Пьейру де Мандьярг, но вследствие типографической ошибки ни это, ни другие посвящения в книге не были напечатаны. В мае 1958 г., когда супруги, после настойчивых уговоров поэта, приезжают в Мексику, Пас организует выставку работ художницы в галерее Антонио де Соусы.

При первой публикации стихотворение «Семена для гимна» сопровождалось посвящением Бретону[467], которое в последующих изданиях было снято. Имя главы сюрреалистического движения подсказывает возможную интерпретацию стихотворения как описания процесса автоматического письма:

Infrecuentes
Instantáneas
No llegan siempre en forma de palabras
Brota una espiga de unos labios
Una forma veloz abre las alas
Imprevistas
Instantáneas
Como en la infancia cuando decíamos «ahí viene un barco
cargado de…»
Y brotaba instantánea imprevista la palabra convocada
Pez
Álamo
Colibrí[468]

Представляется, что Пас выбирает слова «Pez», «Álamo», «Colibrí» не случайно. «Pez» может вызвать ассоциацию с «Poisson soluble». Образ тополя, как отмечает Х.А. Сирлот, вследствие окраски своей листвы – «зеленой со стороны воды (луна), чернеющей со стороны огня (солнце) – относится к группе

[467] Наряду с двумя другими стихотворениями оно было опубликовано, без заглавия, в Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura. 1954. №8 (septiembre-octubre). P.28-30. Между журнальной публикацией и текстом, вошедшим в книгу, есть несовпадения.
[468] Paz O. Libertad bajo palabra. 1960. P.106.

символов двойственности[469]. В ацтекской мифологии колибри является одной из метафор солнца и соотносится с богом Уитцилопочтли[470], чье имя переводится как «Колибри левой стороны», или «Колибри юга»[471].

В книгу вошли не только стихотворения Паса, но и его переводы. Словно иллюстрируя элиотовскую концепцию «распада восприимчивости», Пас сближает Нерваля и английского поэта XVII в. Эндрю Марвелла: вслед за сонетами «El Desdichado» (в двух вариантах), «Мирто», «Дельфика» (в двух вариантах) и «Артемида» идет стихотворение «Стыдливой возлюбленной» (To his Coy Mistress), которое Элиот дважды упоминает в эссе «Поэты–метафизики» (The Metaphysical Poets, 1921).

«Семена для гимна» были встречены негативными рецензиями. Автор одной из них – Сильва Вильялобос – писал: «Его поэзия не принадлежит нашей земле. Она заражена (contaminada) опытом других литератур. Пересаженные стили, которые мы не сможем растить как свои собственные»[472]. По свидетельству Пачеко, назвавшего книгу «вычурной» («las retorcidas Semillas»[473]), слово «сюрреализм» стало запретным. Возник миф «двух Пасов»: один Пас – талантливый молодой поэт 30-ых и начала 40-х гг., автор посвященной республиканской Испании поэмы «Они не пройдут!» (¡No pasarán!, 1936), стихотворения «Элегия товарищу, погибшему на арагонском фронте» (Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón, 1937)[474], поэмы «Между камнем и цветком» (Entre la piedra y la flor, 1941), затрагивающей вопрос о бедственном положении крестьян на полуострове Юкатан; второй – поэт, которого испортила старая упадочная Европа, поэт, зараженный сюрреализмом,

[469] Cirlot J. E. Diccionario de símbolos tradicionales. Barcelona, 1958. P.77.
[470] Martínez J. L. Nezahualcóyotl: vida y obra. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. P.125.
[471] Garibay Kintana A.M. Llave del náhuatl: Colección de trozos clásicos, con gramática y vocabulario, para utilidad de los principiantes. México: Editorial Porrúa, 1961. P.304.
[472] Metáfora. №2 (mayo-junio 1955). P.37. Цит. по: Mendiola V.M. El surrealismo de «Piedra de Sol», entre peras y manzanas. P.38.
[473] Pacheco J.E. Octavio Paz. «Las peras del olmo» // Estaciones. México, 1957. Año 2, №7 (otoño). P.360.
[474] Элегия была напечатана в легендарном журнале «Hora de España» (№9. P.95-97) в сентябре 1937 г.

оскверняющий Аркадию мексиканской словесности, повторяющий революционные жесты тридцатилетней давности[475].

На этом фоне важным событием стала лекция о сюрреализме, прочитанная Пасом в 1954 г. во Дворце Изящных искусств в рамках цикла «Главные вопросы современности» (Los grandes temas de nuestro tiempo), на которую пришло свыше 500 человек – очень значительная для Мексики цифра, отмечал поэт в письме от 10 февраля 1955 г. к Ламберу[476]. Интересно, что в том же письме Пас с радостью сообщал, что он «добился» (характерен сам выбранный глагол) того, чтобы один из первых номеров литературного приложения газеты «Новедадес» – «Мехико ен ла культура» – 1955 г. был посвящен Нервалю по случаю столетия со дня его смерти. Все это свидетельствует о том, что Пас стремился приобщить мексиканскую культуру к романтизму в его истоках и изводах: знаменательно, что в том же 1954 г. на испанский язык была переведена книга Альбера Бегена «Романтическая душа и греза: эссе о немецком романтизме и французской поэзии» (1937)[477], которую Бретон упоминал в своем интервью газете «Сегодня» (Ноу). Показательно, что Пас ссылается на Бегена в конце «Лука и лиры» (1956)[478].

По свидетельству поэта и критика Хосе Эмилио Пачеко, журнал «Эстасьонес» (Estaciones) (1956-1960, выходил 4 раза, «в такт смене времен года»), возглавляемый поэтом Элиасом Нандино, начинает своеобразную кампанию против сюрреализма – заметим, что Нандино был одним из тех, кто подписал листовку в защиту Бретона 18 июня 1938 г. В первом номере (весна 1956 г.) в память о недавно ушедшем из жизни Сесаре Моро воспроизводится составленная им в том же 1938 г. и изданная как приложение майского номера журнала «Поэсия» антология стихов французских сюрреалистов[479]: отдавая дань уважения искренней приверженности Моро к сюрреализму, Нандино

[475] Pacheco J.E. Descripción de «Piedra de Sol» // Lecturas de «Piedra de Sol» / Ed. de Hugo J. Verani. México: Fondo de Cultura Économica, 2007. P.51.
[476] Paz O. Jardines errantes: Cartas a J.C. Lambert (1952-1992). Barcelona: Seix Barral, 2008. P.73.
[477] Автор перевода – Марио Монтефорте Толедо.
[478] Paz O. El arco y la lira. 1956. P.237.
[479] Schneider L.M. México y el surrealismo (1925-1950). P.232.

подчеркивает анахронизм публикации. Однако перспективу восприятия текстов задает напечатанное на первых страницах журнала эссе Сальвадора Эчаварриа «Пути современной поэзии» (Derroteros de la poesía contemporánea), в котором сюрреализму дается нелестная оценка: «чудовище», «выродок», «черная смерть», «апофеоз бессмыслицы», «крушение в водах ничто», которое «появилось во имя священной новизны и во имя новизны же должно исчезнуть»[480]. Сюрреализм становится сквозной темой третьего номера (осень 1956): ему посвящены четыре статьи – «Заметки о сюрреализме» (Notas sobre el surrealismo) Сальвадора Рейеса Невареса, «Сюрреализм и вавилонизм» (Surrealismo y babelismo) Эчаварриа, «После сюрреализма... что?» (Después del surrealismo...¿qué?) Нандино и «Диагноз одного предательства» (Diagnóstico de una traición) Саласара Мальена – а также объемное приложение, включающее в себя разделы «Интерпретации», «Проза», «Поэзия» и «Живопись», с репродукциями картин Шагала, де Кирико, Кандинского, Макса Эрнста, Хуана Миро, Ива Танги и Сальвадора Дали. Нандино предпослал собранному материалу следующие слова: «Прошло уже много больше 20 лет с тех пор, как сюрреализм скончался, но... душа его покоится с миром или же нашла другие пути?... Как бы там ни было, в данном приложении представлена небольшая подборка сюрреалистических “ПРОИЗВЕДЕНИЙ”, для того чтобы не знакомые с сюрреализмом знали, чем он был, а те, кто, будучи с сюрреализмом знакомы, все равно его копируют, осознали, чему они подражают; потому что, хотим мы того или нет, всякий, кто в наши дни практикует сюрреализм, является ретроградом»[481]. Поскольку проблема синхронизации с европейской современностью в Мексике стояла очень остро, характерно, что от десятилетия к десятилетию сюрреализм критикуют прежде всего за устарелость. Эта полемика отразилась и в напечатанной в том же номере рецензии на книгу «Лук и лира».

[480] Echavarría S. Derroteros de la poesía contemporánea // Estaciones. México, 1956. Año 1, №1 (primavera). P.20-26.
[481] Suplemento con estudio y antología del surrealismo // Estaciones. México, 1956. Año 1, №3 (otoño). P.406.

Лекция о сюрреализме стала одним из эссе сборника «Груши с вяза» (1957), на публикацию которого Пачеко отвечает положительной рецензией[482]: к числу достоинств книги он относит укорененность Паса в мексиканской культуре, ясность изложения, делающую его одним из лучших мексиканских прозаиков, однако обращает внимание на то, что, когда речь заходит о сюрреализме, текст наводняют философские термины, избыточные обороты и аллюзии, вследствие чего читатель не получает желаемого объяснения явления. Пачеко противопоставляет таких поэтов, как Бретон и Арагон, которые вне сюрреализма не состоялись бы, поэтам вроде Поля Элюара и Паса, на которых сюрреализм оказал негативное воздействие.

Отношение к Пасу меняется после выхода в свет в сентябре 1957 г. поэмы «Камень солнца» (Piedra de Sol), в которой культура сюрреализма, можно сказать, «нейтрализуется» классической формой, обнаруживая свою изоморфность культуре автохтонной. Показательно, что в 1958 г. журнал «Эстасьонес» (№9) публикует стихотворение «Маски зари» (Máscaras del alba, 1948), несущее на себе явную печать сюрреализма.

3.1. «Лук и лира» (1956)

История создания «Лука и лиры» во многом напоминает историю «Лабиринта одиночества». Зародившись в эссе «Поэзия одиночества и поэзия сопричастности» (1943), концепция книги вызревала в течение нескольких лет, дав первые ростки в конце «парижского периода». С нашей точки зрения, именно Париж сделал возможным рождение обеих книг: подведя итог в плане историко-философском, Пас, очевидно, почувствовал также необходимость придать форму новому эстетическому опыту.

В мае 1951 г. Пас сообщает Рейесу, что планирует издать книгу эссе об искусстве, литературе и мексиканских мифах, одно из которых, объемом в 60

[482] Pacheco J.E. Octavio Paz. «Las peras del olmo» // Estaciones. México, 1957. Año 2, №7 (otoño). P.358-360.

страниц, посвящено «поэзии в современном мире»[483]. Летом, находясь на Корсике, поэт усиленно работает над текстом, испытывая, по его словам, «тоску по греческому»[484], которую надо думать, Пас унаследовал от культуры испаноамериканского модернизма[485]. Действительно, начиная с заглавия, на многих страницах книги улавливается «эллинический акцент»[486].

На следующий год объем эссе увеличился вдвое: «У меня готова небольшая книга о поэзии. Я не решусь назвать ее ни Поэтикой (в действительности она ей и не является), ни Риторикой. В рукописи 120 страниц – четыре главы и приложение – в которых на конкретных примерах показана борьба между прозой и поэзией, рассудком (razón) и ритмом, высказыванием (oración) и образом, разворачивающаяся внутри любого языка. У книги еще нет заглавия»[487]. Необходимость назвать текст назрела к июлю 1953 г., когда рукопись насчитывала уже 300 страниц: хотя свои рассуждения Пас иллюстрирует примерами из европейской и североамериканской поэзии (отсылки к латиноамериканским авторам единичны), в качестве первого варианта заглавия он рассматривал почерпнутое в буддийской философии понятие «другого берега» (la otra orilla). Однако работа была еще далека от завершения: вернувшись на родину, Пас представляет проект будущей книги на стипендию от Колехио де Мехико, которую в свое время получал Луис Сернуда. Определив свою тему как «Исследование поэтического опыта» (созвучно Андре Роллану де Реневилю), поэт намечает следующий план:

Часть I. Поэтическое произведение. (El poema)

1). Поэтическое произведение и поэзия. (Поэтическое и поэматическое) (Lo poético y lo poemático)

2). Поэтическое произведение и язык. (Различия между разговорным, письменным и собственно поэтическим языком).

---

[483] Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959). P.148.
[484] Ibid. P.182.
[485] Земсков В.Б. Творчество Хосе Энрике Родо // История литератур Латинской Америки. Т.3. М.: Наследие, 1994. С.168.
[486] Там же. С.168.
[487] Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959). P.174.

3). Ритм.

4). Ритмы и метры. (Особый акцент будет сделан на двойственности испанского языка, позволяющей сочетать тоническое стихосложение с силлабическим).

5). Образ.

Часть II. Поэтический опыт.

1). Другой берег. (Общий исток поэтического и религиозного опыта).

2). Поэтические тексты и Священное Писание

3). Идея вдохновения.

4). Поэзия и общество. (Эпос и театр)

5). Поэзия и общество (Перипетии современной поэзии)[488]

В окончательном варианте Пас расширил вторую часть, разделив «надысторический» – глава «Поэтическое откровение» (La revelación poética) – и «исторический» – глава «Поэзия и история» (Poesía e historia) (именно этими словами Пас определил главную тему поэтов своего поколения[489]) – аспекты «поэтического опыта». Так, уже на уровне композиции выявляется дополнительность подходов Паса к определению сущности поэзии: в «Луке и лире» есть элементы как теоретической, так и исторической поэтики, но первые все же преобладают. Трем частям книги соответствуют три магистральных вопроса: 1. Существует ли особый тип высказывания – поэтическое произведение – не сводимый к другим высказываниям? 2. Что говорят стихи? 3. Каковы способы передачи поэтического высказывания?, – отвечая на которые, Пас стремится обнаружить общие законы поэзии, не ограничивая себя конкретным «национальным» и языковым материалом.

Книга тиражом три тысячи экземпляров вышла из печати 24 марта 1956 г. В том же месяце в университетском журнале появилась первая рецензия: ее автор – гватемальский критик Рауль Лейва – видел главную заслугу Паса в том, что он

[488]Ibid. P.213-214.
[489] Paz O. Obras completas. T.4. P.98.

сумел осуществить «синтез»[490] между западными и восточными философскими концепциями. Слово «синтез» возникает также в рецензии Мануэля Дурана: по мнению критика, сопрягая всевозможные направления «современной экзистенциальной мысли», Пас представляет «глубокую и цельную идею человека», эстетику, раскрывающуюся как этика[491]. Э. Стэнтон обращал внимание на то, что именно проблема «эклектичного синтеза»[492] философской, эстетической и религиозной рефлексии в эссе до сих пор не становилась предметом детального анализа. Сам исследователь выделяет три ведущих «голоса» в тексте: Мартин Хайдеггер (онтология поэзии), Рудольф Отто (понятие сакрального) и Антонио Мачадо (проблема инаковости). Такой выбор представляется обоснованным, однако сюрреалистическая составляющая, которую Стэнтон рассматривает отдельно, отходит при этом на второй план. С нашей же точки зрения, именно сюрреализм, находясь на пересечении названных проблемных полей, является одним из организующих принципов создаваемой Пасом философии поэзии. Эстетическое мышление Паса изоморфно сюрреалистическому «суммированию культуры»[493].

Пройдя инициацию Парижем, Пас засвидетельствовал в «Луке и лире» свою причастность к современной литературной эпохе, поскольку, по его мысли, «современность» художника выражается в склонности к саморефлексии: поэт не может не «вопрошать» свое произведение, осознавая себя одновременно творцом и критиком[494] (166). Пас любил повторять, что «творчество и рефлексия»[495], «поэзия и мышление»[496] соединены для него «невидимой, но очень реальной системой сообщающихся сосудов»[497]. В самой книге метафора сообщающихся сосудов возникает в главе «Образ»: «Мыслить значит дышать,

---

[490] Leiva R. El arco y la lira // Revista de la Universidad de México. 1956. Vol. X. №7 (marzo). P.4.
[491] Durán M. La estética de Octavio Paz // Revista Mexicana de Literatura. 1956. №8 (noviembre-diciembre). P.132.
[492] Stanton A. El río reflexivo. P.386.
[493] Гальцова Е.Д. Сюрреализм: от эстетики разрыва к «суммированию» культуры // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. Т.1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С.518.
[494] Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Paz O. El arco y la lira. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956. – с указанием номера страницы в скобках.
[495] Paz O. Obras completas. T.1. P.16.
[496] Paz O. La llama doble: Amor y erotismo. Barcelona: Seix Barral, 1993. P.6.
[497] Paz O. Obras completas. T.11. P.537.

поскольку мышление и жизнь существуют не сами по себе, но как сообщающиеся сосуды» (97). «Сообщающиеся сосуды» нельзя однозначно соотнести с поэзией и эссеистикой: Пас говорит об имманентности творчества и рефлексии о творчестве. Сам образ, вероятнее всего, поэт позаимствовал у Бретона. Впервые метафора сообщающихся сосудов была использована в эссе «Сюрреализм и живопись» (1928), напечатанном в качестве предисловия к каталогу Международной выставки сюрреализма в Тенерифе: посредством нее Бретон определяет отношение сюрреальности к реальности, формулируя своеобразную философию имманентности. Спустя четыре года образ сообщающихся сосудов будет закреплен и актуализирован в заглавии книги 1932 г. («Сообщающиеся сосуды»), в которой Бретон, отталкиваясь от «Толкования сновидений» Фрейда, размышляет о взаимообусловленности мира грез и реальной жизни. Фрагменты обоих текстов были опубликованы в 1938 г. в специальном номере журнала «Летрас де Мехико» (№27), посвященном сюрреализму, который мог попасть в руки Паса. Гипотеза о заимствовании позволяет выявить существенное для понимания отношения Паса к сюрреализму смещение акцентов. Ключевые в художественной системе сюрреализма проблемы бессознательного, сновидений, структуры реальности не вызывали у Паса особого интереса: показательно, что одно из определений, которые он дает сюрреализму, противоречит бретоновской философии имманентности: «Сюрреализм является решительной и свирепой попыткой упразднить реальность» (167). Главным для Паса всегда оставался вопрос Поэзии, характерно поэтому, что концепт «сообщающихся сосудов» он преобразует в метафору творчества.

Пас неоднократно подчеркивал, что писал «Лук и лиру» как «защиту поэзии», а не систематизированный научный трактат, осознавая себя продолжателем европейской традиции, восходящей к эпохе Возрождения и достигшей расцвета в творчестве поэтов–романтиков, таких как У. Вордсворт и П.Б. Шелли. Примечательно, что из всех текстов Шелли именно «Защита

поэзии» вызывала наибольший интерес испанских авторов, и в особенности, Хуана Рамона Хименеса[498], влияние которого испытал на себе в юности Пас. Так, можно сказать, поэт «усваивает» эстетику Шелли как часть испанской традиции.

Для Паса защита поэзии равнозначна защите свободы[499], а значит – защите человека, поскольку именно в «сущностной свободе» (libertad esencial) ему виделся «человеческий удел» (188). В этой связи можно было бы вспомнить строчку из стихотворения «Il n'y a pas à sortir de là», которое Бретон посвятил Элюару: «Liberté couleur d'homme»[500]. Излагаемая в «Луке и лире» теория поэзии антропоцентрична: все без исключения категории поэтики Пас определяет через их отношение к человеку. Так, например, ритм – это «первичное, непосредственное отношение человека к реальности» (60), это «человек, изливающийся из самого себя» (89). Сопричастность человека поэзии задается самим заглавием: «Подобно самому человеку, поэзия есть лира и лук. Лира освящает и воспевает человека и тем самым определяет его место в мироздании; стрела побуждает его выходить за свои пределы, осуществляться в действии» (264).

Образы лука и лиры, возникающие также в стихотворении «Мутра», поэт позаимствовал у Гераклита: «Они не понимают, как расходящееся само с собой согласуется: возвращающаяся [к себе] гармония, как у лука и лиры»[501]. Так, на новом этапе творчества Пас находит более «универсальные» знаки для выражения того закона поэтической диалектики, гармонического колебания, который он сформулировал десятилетием ранее. Отсылка к Гераклиту – это апелляция как к «традиции», так и к «современности»: в лекции «Что такое

---

[498] The Reception of P.B. Shelley in Europe / Ed. Susanne Schmid, Michael Rossington. Norfolk: Continuum, 2008. P.110.

[499] Об этом Пас говорил на церемонии вручения премии Алексиса де Токвиля в 1989 г.: Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia / Ed. y pról. de Fabienne Bradu, Philippe Ollé-Laprune. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. P.143.

[500] Breton A. Œuvres complètes. T.I. P.: Gallimard, 1988. P.169; Breton A. Œuvres complètes. T.II. 1992. P.820.

[501] Материалисты Древней Греции: Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура. М.: Гос. изд-во полит. литературы, 1955. С.45.

сюрреализм?» (1934) Бретона философ возглавил перечень предтеч сюрреализма как «сюрреалист в диалектике»[502].

Определяя человека как «незавершенность», Пас обнаруживает общую антропологическую основу философии Хайдеггера и Мачадо: «Что есть “временность” Хайдеггера или “инаковость” Мачадо, что есть эта постоянная устремленность человека к тому, чем он не является, как не Желание?» (131). Категория «Желания» позволяет Пасу расширить аналогию, добавив третий элемент – сюрреализм. Примечательно, что Бретон в «Сообщающихся сосудах» также говорил о человеке как о вечно становящейся «незавершенности»: «…devenir le plus général de l’être humain <…> éternellement se faisant et éternellement inachevé»[503]. Так, определение человека в самом конце книги имеет отчетливо сюрреалистическое звучание: «Человек есть воображение и желание» (235). Характерно, что эту мысль Пас иллюстрирует цитатой из Блейка, приводя ее в оригинале (во второй строке были допущены две опечатки):

Abstinence sows sand all over
The ruddy limbs and flaming hair, [у Паса – suddy lambs]
But desire gratified
Plants fruits of life and beauty there.

Как и в текстах Хайдеггера, с которыми Пас был хорошо знаком, на многих страницах «Лука и лиры» размышления о поэзии строятся на онтологических основаниях. Не случайно Хосе Гаос признал в «Луке и лире» настоящую «философию поэзии». В то же время «Лук и лира», подобно «Лабиринту одиночества», является своеобразной исповедью, одним из самых выразительных и напряженных «поэтических дневников» XX века, на взгляд Хелен Вендлер[504] – «свидетельством встречи с некоторыми поэтическими

[502] Breton A. Œuvres complètes. T.II. 1992. P.239.
[503] Ibid. P.200.
[504] Cit.: Stanton A. El río reflexivo. P.383.

текстами» (26), как о том заявлено во введении. Какова «французская» доля этих встреч?

По суммарному количеству отсылок французские поэты преобладают. Между тем наибольшее число раз в книге упоминается Новалис, за ним следует св. Хуан де ла Крус. Французское Пас воспринимает как одну из версий «европейского» и «современного», не случайно в контексте историко-литературного анализа драмы возникает следующая мысль: «Европейская литература представляет собой единое целое, и различные национальные литературы, из которых она состоит, можно понять только изнутри этого целого» (212). Себя Пас осознает писателем испаноязычной литературной традиции, на что указывают используемые им притяжательные местоимения: «наш театр», «наша драматическая традиция» (205, 209). Показательно, что в главе «Поэзия и поэма» используется испанизированная форма слова «superrealista» (20).

В главе «Стих и проза» Пас категорически заявляет: «Нет ничего менее французского, чем современная французская поэзия» (79). Размышляя о поэтическом потенциале языков, Пас приходит к тем же выводам, что и С.Т. Колридж на заре романтизма. Так, если для Паса французский – «наименее поэтичный из современных языков» (74), по мысли Колриджа, французский, будучи языком «без синонимов» (desynonymized), «совершенно не пригоден для Поэзии»[505]. К числу конституирующих свойств «того, что традиционно называют “французским духом”» Пас относит анализ, «дискурс» в противоположность «стиху», рефлексирующий морализм, иронию, психологизм. В главе «Двойственность романа» (Ambigüedad de la novela) дается следующая характеристика Франции: Пас утверждает, что нет ничего удивительного в том, что «архетипические» образцы жанра были созданы именно французскими писателями, поскольку французский является «самым аналитическим из современных языков», и именно во Франции «дух

[505] Cit.: Bruns G.L. Modern poetry and the idea of language: A critical and historical study. New Haven; London: Yale University Press, 1975. P.57.

современности» (espíritu moderno) принял самые четкие формы. В культурно-историческом плане Франция является своего рода нулевым меридианом: все в ней совершалось «вовремя», ни в одной другой европейской стране ход истории не был настолько непрерывным и закономерным.

В результате совершившейся под знаком аналогии и свободного ритма поэтической революции, противоречившей самой природе французского стиха, французская поэзия оказалась на тех самых рубежах, на которых веком ранее сражался немецкий романтизм: «В самом сердце владений народа, находящегося на службе разума, вырос лес образов, возник новый рыцарский орден, при полной амуниции, и все их оружие было отравленным» (79). В авангарде этого отряда, осененные тенью «черного беркута мировой поэзии» (el águila real, el águila negra de la poesía universal) – Лотреамона – шли сюрреалисты.

3.1.1. Апология сюрреализма

Все без исключения первые рецензенты книги говорили о том, что Пас стоит на позициях сюрреализма. Эту точку зрения разделяют и современные исследователи: так, мексиканский поэт Виктор Мануэль Мендьола видит в «Луке и лире» апологию сюрреализма, его теоретическое обоснование. Не случайно публикация в 1965 г. французского перевода книги была отмечена вниманием самого Бретона: в предисловии к каталогу XI Международной выставки сюрреализма («Générique» в книге «Молодецкая перспектива» (Perspective cavalière), прошедшей под знаком Шарля Фурье, Бретон с помощью цитат, иллюстрирующих принцип «écart absolu», «выводит на сцену» Пикассо, Гераклита, Паса, Шарля Фурье, Альфонса Туссенеля, Георгия Гурджиева, Адольфа Вёльфли. Пас, преисполненный молодости, томимый духовной жаждой, представлен беседующим с Гераклитом, его реплика – расшифровка образов лука и лиры и афористичное «Dans le poème, l’être et le désir d’être pour un instant font trêve, comme le fruit et les lèvres»[506].

[506] Breton A. Perspective cavalière. P.: Gallimard. 1970. P.238-242.

Влияние сюрреализма выявляется как на уровне теоретических основ, так и в частностях. К числу последних можно отнести появление в ряду рассматриваемых Пасом в главе «Сфера героического» драматургов одного из младших современников Шекспира – Джона Форда, автора трагедии «Как жаль ее развратницей назвать» ('Tis Pity She's a Whore, 1633): переведенная в конце XIX в. на французский язык М. Метерлинком, несколько десятилетий спустя эта пьеса привлекла внимание А. Арто, который нашел ее близкой концепции «театра жестокости»[507]. Бретон упоминает Форда в конце первой главы книги «Безумная любовь»[508] и в «Аркануме 17»[509].

В эссе-некрологе «Андре Бретон, или поиски истоков» (André Breton, o la búsqueda del comienzo, 1966) Пас признается, что во многих случаях он пишет так, словно ведет с Бретоном «молчаливый диалог»[510].

Формальный признак этого диалога – присваивание «чужого слова». Если первый манифест сюрреализма завершался заимствованной у Рембо фразой: «L’existence est ailleurs», в главе «Вдохновение» Пас вкладывает в уста Бретона «уточненную» формулу, добавляя от себя эпитет: «Бретон сказал: “la véritable existence est ailleurs”» (168). Знаменитый лозунг, объединяющий призыв Рембо «изменить жизнь» и призыв Маркса «изменить мир» Пас относит ко «Второму манифесту», в то время как Бретон сформулировал его в тексте речи, которую готовил для Международного конгресса писателей в защиту культуры в июне 1935 г.[511] При этом вместо слова «жизнь» он по ошибке пишет «человек», смещая таким образом акцент на важную для себя антропологическую проблематику.

Знаменательно также, что Пас высказывает независимое суждение о книге «Бунтующий человек» (1951) Камю, негативно встреченной Бретоном с момента предпубликации главы о Лотреамоне. Вслед за Камю Пас утверждает необходимость обретения «средиземноморской меры» в одном из самых

---

[507] Арто анализирует трагедию в первой главе книги «Театр и его двойник» – «Театр и чума».
[508] Breton A. L’Amour fou. P.: Gallimard, 2014. P.26-27.
[509] Breton A. Arcane 17. P.31.
[510] Paz O. Corriente alterna. México: Siglo XXI editores, 1967. P.58.
[511] Эта фраза стала заключительной репликой Бретона в интервью Рафаэлю Элиодоро Валье.

поэтичных абзацев книги в главе «Сфера героического» (205). Именно идея противоречивого сочетания бунтарства и размеренности стала главным объектом критики и других членов сюрреалистической группы, что отразилось в заглавии серии полемических статей, напечатанных в июне 1952 г. при поддержке марсельского периодического издания «Ла Рю» – «Размеренный бунт» (Révolte sur mesure). Интересно, что во второй редакции «Лука и лиры», обязанной своим появлением французскому переводу, упомянутый абзац отсутствует.

Сюрреализм конца 40-х – начала 50-х гг., с его усилившимся интересом к мифу и проблеме сакрального, попал в резонанс со сложившимися к тому времени эстетическими принципами и самим мировоззрением Паса. Надо думать, сюрреалистическая теория не стала бы ему настолько близка, если бы Бретон не обогатил ее философской диалектикой и эзотерическими элементами. Пас в полной мере разделял стремление «доказать ложность старых антиномий»: не случайно хрестоматийная формула из «Второго манифеста» (1929) цитируется как в лекции о сюрреализме, так и в главе «Поэтическое откровение» (150). В сходных выражениях он описывает состояние, которое обретет человек, достигнув «другого берега».

Важно, что именно на это время приходится начало широкого критического осмысления сюрреализма. В 1945 г. Жюль Моннеро публикует книгу «Современная поэзия и сакральное» (La poésie moderne et le sacré); в 1948 г. Морис Надо пишет «Историю сюрреализма» (Histoire du surréalisme); в 1950 г. выходит книга Мишеля Карружа «Андре Бретон и основы сюрреализма» (André Breton et les données fondamentales du surréalisme); в 1955 г. увидела свет «Философия сюрреализма» (Philosophie du surréalisme) Фердинана Алкье. Хотя нам не встречалось отсылок к этим книгам в текстах Паса, большое значение имеет то, что он соприкоснулся с сюрреализмом именно на этапе подведения итогов, выявления инвариантов и констант.

Выступая с апологией сюрреалистического движения, Пас проводит различие между сюрреализмом как исторической формой искусства и сюрреализмом как мировоззрением (visión del mundo) (168), «доктриной», обнаруживающей сходство с религией и философией (168, 170), «направлением человеческого духа» (247), что в полной мере согласуется с тем, как настойчиво сюрреалисты отрицали свою причастность «литературе»: «Сюрреализм не является поэтической формой. Сюрреализм есть крик духа, обратившегося к самому себе и решившего во что бы то ни стало разбить свои оковы»[512]. В своем выступлении 24 июня 1936 г. в Лондоне на первой Международной выставке сюрреализма (текст лекции лег в основу эссе «Очевидность поэзии» (L'évidence poétique) Элюар заявлял: «Сюрреализм – это состояние духа»[513]. В приглашениях на вернисаж Международной выставки сюрреализма в Амстердаме (весна 1938 г.) эта фраза повторяется дословно: «Сюрреализм не является литературной или художественной школой. Сюрреализм есть состояние духа»[514].

Открыто констатируя революционный и исторический «провал» (246, 247) (fracaso) сюрреализма (чаемое Бретоном отождествление коммунистического и поэтического движений, революции в политике и революции в искусстве не претворилось в жизнь) и «безусловный упадок сюрреалистического стиля в поэзии», Пас подчеркивает, что сюрреализм может «создать новые стили, обогатить старые, или вообще отказаться от любых форм, став методом внутреннего поиска, подобно буддизму дзен» (247). Именно сюрреализм в значительной степени определил «чувствительность» (sensibilidad) современной эпохи, очертив ее образный горизонт «раскаленным треугольником, вершинами которого являются свобода, любовь и поэзия» (247). Триединство свободы, любви и поэзии провозглашал сам Бретон в конце «Арканума 17», размышляя об особом свете, порождаемом мятежным духом, и трех путях, на которых он может себя обнаружить. Впоследствии, при подготовке Собрания сочинений, Пас

[512] Nadeau M. Histoire du surréalisme. T.II. P.43.
[513] Éluard P. Œuvres complètes. T.I. P.: Gallimard, 1968. P.515.
[514] Nadeau M. Histoire du surréalisme. T.II. P.369.

вынесет метафору «трехконечной звезды» (estrella de tres puntas) в заглавие своей лекции о сюрреализме.

Утверждая непреходящее значение сюрреализма, Пас обнаруживает романтические истоки сюрреалистической философии. Сюрреализм приравнивается им к романтизму на том основании, что «оба движения противостоят бесплодию геометрического духа... представляют собой попытку преодолеть границы разума и религии и заложить основы нового сакрального» (243). Сюрреалистическая программа ни в чем не отличается от той, что сформулировал Фридрих Шлегель в знаменитом 116 фрагменте: «...делать поэзию жизненной и общественной, а жизнь и общество – поэтическими». Романтизм и сюрреализм, по мысли Паса, отличает от прочих современных литературных движений «способность преображаться, скрываться в подземельях истории и вновь появляться на свет» (247). Позднее поэт скажет, что сюрреалисты представлялись ему «сообществом посвященных», продолживших вслед за романтиками многовековые поиски «пути, который бы соединил микрокосм и макрокосм»[515]. При первом же контакте с сюрреализмом Паса поразила его «традиционность»: именно сюрреализм помог ему увидеть единство «европейской поэтической традиции», наследником которой он себя осознавал. Сюрреализм, по мысли Паса – точка, в которой сходятся французский символизм, немецкий и английский романтизм. Показательно, что свою речь в защиту сюрреализма он завершает следующим утверждением: «Поэтическое произведение будущего, для того чтобы быть истинно поэтическим произведением, должно исходить из великого романтического опыта» (248).

Вместе с тем эстетика Паса вобрала в себя не только «мировоззренческие» элементы сюрреализма. В следующих разделах мы проанализируем, какое преломление нашли сюрреалистические концепции в представлениях Паса о поэзии, языке, воображении и вдохновении. Проводя сопоставительный анализ, мы будем использовать весь корпус сюрреалистических текстов и документов,

[515] Paz O. Obras completas. T.2. P.20, 19.

поскольку, во-первых, сам поэт воспринимал их синхронически, так, словно первый «Манифест» был написан одновременно с «Аркануом 17», и, во-вторых, эволюция некоторых понятий не отменяет наличия констант художественной системы сюрреализма.

3.1.2. Определение поэзии

«Поэзия – знание, спасение, сила, отказ. <...> Хлеб избранных; проклятое яство. <...> Приглашение к путешествию; возвращение на родную землю. Вдохновение, дыхание, мускульное упражение. Молебен пустоте, диалог с отсутствием <...> Молитва, летания, эпифания, явление. Экзорцизм, заговор, магия. Сублимация, компенсация, конденсация бессознательного. Историческое выражение рас, наций, классов. <...> Опыт, чувство, эмоция, интуиция, ненаправленная мысль. Дитя случайности; плод рассчета. <...> Безумие, экстаз, логос. Возвращение в детство, совокупление, тоска по раю, аду, чистилищу» (13) – так Пас на одной из первых страниц книги стремится представить как можно более широко весь спектр значений, заключенных в слове «поэзия», и вызываемые им ассоциации («приглашение к путешествию» – Бодлер, бессознательное – сюрреализм, поэзия как «надстройка», форма общественного сознания и т.д.)

Из всего многообразия подходов к определению поэзии ближе всего Пасу концепции Валери, Бретона и Хайдеггера.

Если Валери призывал различать «поэзию» и «поэтические состояния», Пас разграничивает понятия «поэзия», «поэтическое» и «поэтическое произведение». «Поэтическое» – это поэзия в «аморфном» состоянии. Поэтическое есть «сгущение случайности» (condensación del azar), «кристаллизация сил и обстоятельств, внешних по отношению к творческой воле поэта» (14). Категория поэтического – одно из наименований «сакрального» (163).

Поэтическое произведение же – поэзия «в вертикальном положении» (poesía erguida). Поэзия существует вне литературных форм, но только в поэтическом

произведении она в полной мере себя обнаруживает. Поэтическое окружает слово своего рода «аурой» (halo – понятие, которое использует также Бретон), с корнем вырывает его из обыденной речи и «сталкивает с самим собой, со своей собственной сущностью». В поэзии слово начинает само себя осознавать: отделенное от языка, оно, подобно пловцу, который ощущает абсолютную цельность своего тела в слитности воды, обращается на само себя, напряженно обнаруживая полноту своих значений.

Отправной точкой в рассуждении Паса о прозе и поэзии служит заимствованная у Валери метафора из эссе «Поэзия и абстрактная мысль» (1939): проза подобна ходьбе, поэзия – танцу[516]. Говоря о том, что поэтическое слово располагается между восклицанием и чистой мыслью, Пас неточно цитирует высказывание Валери: «Лиризм есть продолжение восклицания»[517], – заменив слово «лиризм» словом «поэма». Скорее всего, Пас познакомился с текстом косвенно, через эссе Х. Вильяуррутиа о переводах «Морского кладбища»[518].

Голоса Хайдеггера и Бретона звучат слитно в следующих определениях: поэтический произведение – это «место встречи поэзии и человека» (14); поэтическое творчество есть реализация человеческой свободы (ejercicio de la libertad) (38, 175, 188), «нашей решимости быть» (175) (nuestra decisión de ser). Поскольку поэтическая деятельность «способна изменить мир», она по самой своей природе «революционна» (13). Примечательно, что в одном интервью 1953 г. Пас проводил параллель между сюрреализмом как попыткой «довести поэтическое творчество до предела» (radicalizar la creación poética) и тем, что он называет хайдеггеровской «метафизикой свободы»[519]. Интересно, что на вопрос о том, можно ли соотнести экзистенциализм и сюрреализм на основании общего стремления к свободе, Бретон не дал отрицательного ответа («Наверное»), добавив, что он уже указывал на возможность сближения сюрреализма с

[516] Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С.328.
[517] Valéry P. Œuvres. T.II. P.: Gallimard, 1960. P.549.
[518] Villaurrutia X. Obras. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. P.707.
[519] Paz O. Obras completas. T.15. P.169.

философией Хайдеггера «в плане мифа»: «Есть одно связующее звено: творчество Гёльдерлина, которое он превосходно интерпретировал»[520].

Вслед за Хайдеггером Пас утверждает поэзию как онтологическую основу жизни. Определению «поэзия есть установление бытия посредством слова»[521] созвучны «поэзия – царство, где именовать значит быть» (101), поэзия – «вхождение в бытие» (entrar en el ser) (108). В поэзии вещь обнаруживает себя как «явление», «присутствие» (presencia) – понятие, соотносимое со «здесь-бытием»; время – как мгновение первоначала. Поэтический опыт Пас также осмысляет в экзистенциалистском ключе, с помощью заимствованного у С.Кьеркегора понятия «прыжок», трансформируя его на «испанский манер» в «сальто мортале»: поэт в «смертельном прыжке» достигает «другого берега» (116).

Отличительной чертой современной поэзии, на взгляд Паса, является мощный жизнетворческий импульс: впервые в истории поэзия стремится утвердить свою независимость и заявляет о желании переделать мир по своему образу и подобию, соответственно меняется отношение поэта к обществу. Поэт чувствует свою инаковость, он – писатель и теоретик, творец и пророк, художник и революционер, проповедник новой веры. Современные поэты интересны Пасу именно в этой новой роли, а не исключительно как поэты, так как стихотворения Бодлера в сущности не отличаются от стихотворений Данте или Сапфо.

Определения, которые Пас дает «современной поэзии», несут на себе явную печать сюрреализма: являясь выражением «бунта» – утверждает Пас – поэзия колеблется между полюсами магии и революции (36). Говоря об оккультизме как об одном из идейных и образных источников современной поэзии, Пас повторяет рассуждения Бретона об эзотерической традиции в «Аркануме 17»[522].

Ллойд Кинг справедливо видел главное расхождение между Пасом и сюрреалистами в том, что он называет «эстетическим кредо» поэта. Для

---

[520] Breton A. Entretiens (1913-1952). P.258.
[521] Хайдеггер М. Гёльдерлин и сущность поэзии // Логос: Философско-литературный журнал. М., 1991. С.42.
[522] Breton A. Arcane 17. P.: Jean-Jacques Pauvert, 1971. P.113-114.

сюрреалистов была важна сама деятельность воображения, а не ее результат, они никогда не ставили перед собой эстетических целей. Так, в заметке «Спор о сюрреализме» (La querelle du surréalisme), напечатанной 24 августа 1924 г. в газете «Комедия» (Comœdia), незадолго до публикации первого манифеста, Бретон заявлял: «Речь не идет больше о поэтике: мы даем продукт мысли таким, каков он есть»[523]. Через тридцать лет он повторит эту мысль, определяя разницу между техникой «автоматического письма» и приемом «потока сознания»: языковой бунт Джойса совершается в границах искусства, сюрреалисты же не хотят ставить свободную ассоциацию идей на службу «литературному произведению»[524]. Поэзия для них – лишь одна из техник обнаружения Абсолюта, для Паса же само поэтическое произведение является Абсолютом [525]. Этим, надо думать, можно объяснить равнодушие Паса к теме «чудесного» и магии, проблеме «объективного случая».

В представлении Паса, поэтическую деятельность отличает от всех прочих видов деятельности неразрывная связь со «словом» (palabra): «Поэтизировать (poetizar) значит творить с помощью слов: создавать поэтические произведения» (163). Сюрреалисты же предельно расширяют границы поэтического, доводя мечту Рембо о «действенности» поэзии до крайности: так, например, самым большим поэтическим открытием конца XIX в. объявлялась истерия[526]. Сам Пас это расхождение осознавал: ошибка Бретона – заметит поэт в письме к Роже Кайуа от 2 сентября 1975 г. – состояла в том, что он не различал «поэтический опыт» и поэзию как таковую[527].

---

[523] Comœdia. Année 17. № 4263. 24 août 1924. P.2.
[524] Breton A. Œuvres complètes. T.IV. P.: Gallimard, 2008. P.20.
[525] King L. Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz // Hispanic Review. University of Pennsylvania Press, 1969. Vol. 37, №3 (Jul.). P.386.
[526] Breton A. Œuvres complètes. T.I. P.948.
[527] Paz O. Obras completas. T.2. Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero. México, 2003. P.468.

3.1.3. Образ и воображение

Для того чтобы определить, как теория образа Паса соотносится с сюрреалистическими, необходимо ответить на вопрос, «где ищется... источник связи»[528], существуют ли эта связь «объективно», независимо от воли поэта.

Свою концепцию образа Пас формулирует против классического определения метафоры в «Поэтике» Аристотеля, в интерпретации которой он руководствуется комментарием философа Хуана Давида Гарсиа Бакка – автора перевода трактата на испанский язык. Основа аристотелевской метафоры – слово «как»: «это подобно тому». Но есть метафора иного рода, она упраздняет «как», говоря: «это есть то». Движущим принципом такой метафоры является «желание»: метафора не сравнивает и не обнаруживает сходство между предметами, а сводит их друг к другу, выявляет их «конечную тождественность» (67). Поэтический образ сокращает дистанцию между объектом и именем, отменяет «значение» как связку. Значение образа – в нем самом. Об этом же говорил Бретон во «Введении в рассуждение о малой степени реальности» (Introduction au discours sur le peu de la réalité, 1924), критикуя Реми де Гурмона, составившего своеобразный словарь образов Сен-Поля-Ру[529].

На первый взгляд, Пас полностью повторяет ход рассуждений Бретона в заметке «Выставка X…, Y…» (Exposition X…, Y…, апрель 1929 г.), используя глагол «suprimir» там, где у Бретона стоит «supprimer»: «Помидор есть также детский мячик, поскольку, повторюсь, сюрреализм упразднил слово *как*»[530]. Однако, в отличие от Бретона, Пас никогда не терял веры в возможность обретения средствами поэзии «вселенской аналогии». Мысль о том, что время романтических «соответствий» прошло и что отныне вся власть переходит к образам онирическим, была ему не близка: «Аналогия: поэтическое произведение – раковина, внутри которой раздается музыка мира, а метры и ритмы суть соответствия, эхо вселенской гармонии...» (13). Не случайно в

---

[528] Подгаецкая И.Ю. Поэтика сюрреализма // Подгаецкая И.Ю. Избранные статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С.444.
[529] Breton A. Œuvres complètes. T.II. 1992. P.276-277.
[530] Ibid. P.301.

лекции о сюрреализме возникает скрытая цитата из знаменитого сонета Бодлера: «Но труп был жив. Настолько жив, что он выпрыгнул из могилы и вновь предстал перед нами, показав свое ужасное и невинное лицо, лицо – внезапная гроза, лицо – пожар, лицо и тело феи в глубине зачарованного леса. Пойти вслед за этой девушкой, которая улыбается и бредит, углубиться вместе с ней в зеленую и золотую чащу, где *каждое дерево – живая поющая колонна* (курсив мой – А.Г.), значит вернуться в детство»[531].

Данное теоретическое расхождение приводит к разным результатам на практике. Поэтические образы Паса нельзя назвать «произвольными» (arbitraire), они не отвечают аполлинеровской эстетике «сюрприза» или бретоновскому принципу «jamais vu»[532]: сближая удаленные реальности, Пас открывает между ними, как о том писал Реверди, «верные» (juste) связи. Каков критерий «верности»? Сам Реверди его не формулирует, но его мысль подхватывает и развивает Элюар, также говоривший о «верности» и «очевидности» как о признаках красоты образа на примере строк «Ta langue le poisson rouge dans le bocal de ta voix» Аполлинера и «Ruisseau, argenterie des tiroirs du vallon» Сен-Поля-Ру. Такие образы производят эффект «déjà vu»[533].

В основе большинства образов у Паса лежат чувственные ощущения. Сюрреалистический же образ – мысленный конструкт. Как отмечал Марсель Раймон[534], сюрреалисты руководиствовались следующей идеей Реверди: «Si les sens approuvent totalement l’image, ils la tuent dans l’esprit»[535].

Пас мало внимания уделяет техническому аспекту образотворчества, переводя проблему в онтологическое измерение: поэтический образ, в его представлении, есть средство преображения человека, посредством которого он

---

[531] Paz O. Las peras del olmo. P.164.
[532] Breton A. Œuvres complètes. T.I. 1988. P.325.
[533] Впервые Элюар писал об этом в статье «Poetry’s Evidence», опубликованной в английском сюрреалистическом журнале «This Quarter» в 1932 г. Более полная версия текста на французском языке содержится в так называемой «рукописи Тцара». Впоследствии Элюар воспроизводил свои рассуждения об образе, с небольшими изменениями, в «Premières vues anciennes» (опубл. в 1937 г. в №10 журнала «Минотавр») и в книге «Donner à voir» (1939). (Éluard P. Œuvres complètes. T.I. P.: Gallimard, 1968. P.538, 969, 1490-1491).
[534] Raymond M. De Baudelaire au surréalisme: Essai sur le mouvement poétique contemporain. P.: Éditions R.-A. Corrêa, 1933. P.332.
[535] Reverdy P. Le Gant de crin. P.: Flammarion, 1968. P.32.

сам становится «образом», то есть «другим» собой. Подтверждение своей мысли Пас находил в одном из фрагментов Новалиса: «Человек: метафора»[536]. Все образы вбирает в себя архиобраз – трансформация «я» в «ты»: образ есть выражение инаковости (otredad), обнаружение человека перед самим собой. Образ – мост, которым желание (el deseo) соединяет человека и реальность, которой он жаждет.

В эссе «Поэтическая функция» (La Fonction poétique, 1948), которое мог читать Пас, поскольку опубликовано оно было 1 апреля 1950 г. в «Меркюр де Франс», Реверди подчеркивал, что образы не встречаются в природе, «образ есть то, что свойственно человеку»[537] («L'image est le propre de l'homme»). Пас также делает акцент на антропологическом аспекте образа, но между его концепцией и концепцией Реверди есть одно принципиальное различие. В представлении Реверди, связи, открытые «духом» (esprit), существуют постольку, поскольку их создал поэт. Пас же исходит из представления о пронизывающих космос аналогических связях: «Наш поиск направлен на то, чтобы вновь открыть или засвидетельствовать вселенское соответствие противоположностей – отражение их изначальной тождественности» (97).

Из первого манифеста сюрреализма, как замечает Маргерит Бонне, остается неясным, в каком отношении образ находится к реальности: является ли он порождением человеческого желания или выражением единства вселенной?[538] Со временем бретоновская концепция образа сместилась от психического автоматизма к аналогии. Так, в эссе «Восходящий знак» (Signe ascendante, 1947) Бретон призывал современных художников возродить «аналогический метод», сделать его своим главным поэтическим средством, для того чтобы выйти из тупика метода логического. При этом он формулирует своего рода «этику» аналогии, положив в ее основу притчу о поэте Басё. Прочитав «жестокое» хокку своего ученика: «Красная стрекоза – Оторвешь крылья – Стручок перца», –

[536] Paz O. Las peras del olmo. P.165.
[537] Reverdy P. Cette émotion appelée poésie: Écrits sur la poésie (1932–1960). P.: Flammarion, 1974. P.65.
[538] Breton A. Œuvres complètes. T.I. 1988. P.1340.

учитель призвал исправить его: «Стручок перца – Приставишь крылья – Красная стрекоза». Образ необратим, он движется в строго определенном направлении между двумя реальностями, стремясь к положительному полюсу «здоровья, удовольствия, спокойствия, благодати, обыкновений» – тексты же ненастоящих поэтов отмечены сближениями низкими, неблагородными. Эта идея была близка Пасу: четверть века спустя, во время одной из бесед с Хулианом Риосом, ссылаясь на Бретона, он назовет первую разновидность метафор восходящими, вторую – нисходящими[539].

В отличие от мистической аналогии, аналогия поэтическая эмпирична: пребывая в сфере чувственной реальности, она не отсылает к невидимому, запредельному миру, а дает увидеть «отсутствующую» настоящую жизнь, о которой говорил Рембо. В качестве инструментов аналогической мысли метафора и сравнение равноценны, формальное их различие перестает быть релевантным: «Самое волнующее слово, что у нас есть – это слово “КАК”, неважно, произнесено ли оно или *подразумевается*»[540]. «Как» – утверждает Бретон – является мерой человеческого воображения.

В предисловии к переизданию манифестов сюрреализма, получившем многозначное заглавие «Du surréalisme en ses œuvres vives»[541] (1955) Бретон наделяет поэтический образ познавательной функцией, противопоставляя сюрреалистическую метафору системе устойчивых аналогий, разработанной Шарлем Фурье: образ «проясняет» наше видение мира и самих себя[542]. Эта мысль в полной мере созвучна идеям Паса.

Формулируя свою концепцию воображения, Пас опирается на романтическую традицию. Еще в 1942 г., в лекции «Поэзия и мифология. Роман и миф» Пас, подобно С.Т. Колриджу, проводил различие между фантазией и воображением: «С помощью фантазии мы бежим из этого мира; с помощью

---

[539] Paz O., Ríos J. Solo a dos voces. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.
[540] Breton A. Signe ascendant. P.: Gallimard, 1979. P.10.
[541] Буквально его можно перевести как «О сюрреализме в его живых произведениях». Однако словосочетание «œuvres vives» является устойчивым, обозначая подводную часть корпуса судна. Таким образом, в заглавии сборника подхватывается мотив «оккультации» сюрреализма из второго манифеста.
[542] Breton A. Œuvres complètes. T.IV. P.: Gallimard, 2008. P.23.

воображения – создаем другой мир»[543]. При этом – подчеркивает поэт – человек обретает не «иллюзорный образ», а открывает значение мира, в котором живет: воображение «призывает нас к жизни»[544]. В эссе Пас подробно говорит о теории Колриджа, перенимая его представление о воображении как способности претворять «высшее знание» в мифы и символы. В то же время Пас парафразирует Ш. Бодлера: «Когда Бодлер говорит, что “воображение есть высшая и самая философская из наших способностей”», он утверждает истину, которую можно было бы сформулировать иначе: с помощью воображения – то есть способности переводить в образы ту неутолимую жажду воплощаться, что свойственна человеку как временности (temporalidad) – мы можем выходить за свои пределы, *преодолевать себя навстречу себе*» (курсив Паса – А.Г.) (176). Приведенный фрагмент хорошо иллюстрирует работу мысли поэта. Во-первых, Пас неточно цитирует Бодлера: в «Салоне 1859 года» поэт называет воображение «царицей», а в письме Альфонсу Туссенелю от 21 января 1856 г. говорит о нем как о «самой *научной* (scientifique) из наших способностей, поскольку только ему дано постичь *вселенскую аналогию*, или то, что в религиозном мистицизме называется *соответствием*» [545] (курсив Бодлера – А.Г.). Это суждение приводит в своеобразном эпилоге («Ajours» – «Оконца» в пер. Т.Балашовой) «Арканума 17» Бретон[546], откуда, вероятно, его и мог почерпнуть Пас. Во-вторых, хотя Пас называет свой «источник», трудно восстановить логику осуществленного им «перевода». Определение, которое Пас дает воображению в эпилоге – воображение есть полное «развертывание» (despliegue total) всех человеческих возможностей – в полной мере отвечает сюрреалистической концепции: «Только благодаря воображению я осознаю то, что *может быть*» (курсив Бретона – А.Г.).

[543] Paz O. Obras completas. T.13. P.228.
[544] Ibid. P.227.
[545] Baudelaire Ch. Correspondance. P.: Gallimard, 1973. P.336.
[546] Breton A. Arcane 17. P.: Jean-Jacques Pauvert, 1971. P.169.

3.1.4. Язык, автоматическое письмо, вдохновение

Стремление Паса обнаружить «первоначальную природу» (naturaleza original) (23, 48, 105) языка во всей его пластической, фонетической, эмоциональной и семантической полноте совпадает с желанием сюрреалистов «вернуть язык к его истинной жизни»[547] (restituer le langage à sa vraie vie). В обоих случаях этот процесс мыслится как органический («слово должно пускать ростки»[548] Бретона – «слова суть цветы суть плоды»[549] Паса), энергийный («каждый день слова сталкиваются друг с другом, высекая металлические искры и образуя фосфоресцирующие пары» (34) – «искра» (étincelle) сюрреалистического образа) и эротический.

Еще до официального возникновения сюрреализма, в эссе «Слова без морщин» (1922), Бретон утверждает эротическое желание в качестве одного из «механизмов»[550] сюрреалистической риторики: «Слова занимаются любовью»[551]. Эта мысль повторяется в эссе «Чудесное против мистериального» (Le merveilleux contre le mystère, 1936), которое также вошло в подборку сюрреалистического номера «Летрас де Мехико». Примечательно, что в предисловии к «Антологии мифов, легенд и народных преданий Америки» – тексту, теоретическая значимость которого была признана Бретоном, на чьи средства он и был напечатан под заглавием «Слово предоставляется Пере» (La parole est à Péret, 1943) как своего рода манифест, подписанный 24 сюрреалистами, живущими в разных уголках мира[552] – Пере клеймил противников поэзии как «оскопителей» языка[553].

Самую выразительную формулировку эротической концепции языка Паса мы находим в эссе «Двойное пламя»: «Эротизм есть поэтика тела, поэзия – эротика слова. [...] Поэтический образ – объятие противоположных реальностей,

---

[547] Breton A. Œuvres complètes. T.IV. P.: Gallimard, 2008. P.21.
[548] Ibid.
[549] Paz O. La estación violenta. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. P.12.
[550] Гальцова Е.Д. Сюрреализм: от эстетики разрыва к «суммированию» культуры // Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С.506.
[551] Breton A. Œuvres complètes. T.I. 1988. P.286. Перевод на испанский был выполнен Хосе Феррелем.
[552] Roche G. Le Mexique visible et invisible de Benjamin Péret // Mélusine. №XIX. P.67.
[553] Péret B. Le déshonneur des poètes précédé de La parole est à Péret. Utrecht: Jean-Jacques Pauvert, 1965. P.27.

рифма – совокупление звуков; поэзия эротизирует язык и мир, поскольку по своему образу действия она сама есть эротика»[554]. Не случайно Пас перевел стихотворение Бретона «Sur la Route de San Romano» (1948), завершающееся следующими строками: «L'étreinte poétique comme l'étreinte de chair // Tant qu'elle dure // Défend toute échappé sur la misère du monde»[555]. Как замечает Ф. Брадю, Пас углубляет разрыв между миром поэзии и миром обыденности, когда переводит «échappé» как «caída» (в другом варианте – глаголом «caer»), привнося отсутствующую в оригинале этическую коннотацию.

Характеризуя отношение Паса к сюрреализму, исследователи всегда делают акцент на том, как развернуто представлена в эссе критика автоматического письма. В одной из первых глав («Язык»), Пас заявляет, что поэзия не может осуществляться без участия «творческой воли» и зависеть исключительно от «динамики языка» (само слово «динамика» явно отсылает к важнейшему параметру автоматического письма – скорости) и присущей словам метафоричности: «Нет поэмы без творца» (37). Этот фрагмент может служить подтверждением мысли Ю.Н. Гирина о том, что «культура, для которой была и остается чрезвычайно значимой реализация творческого акта, органически не могла принять принципы онирического "автоматизма", элиминирования автора и творческой воли художника»[556]. Вместе с тем необходимо обратить внимание на то, что Пас настойчиво повторял: поэт не пользуется словами – он сам им служит (23, 46, 48).

Представляется, что Бретон, с сожалением говоривший в интервью 1948 г. Эме Патри, насколько автоматическое письмо ему дорого и как мало оно было понято, нашел в Пасе единомышленника в той мере, в какой тот воспринял глубинную, а не поверхностную составляющую концепции[557]. В рецензии на

---

[554] Paz O. La llama doble: Amor y erotismo. Barcelona: Seix Barral, 1993. P.10.
[555] Breton A. Œuvres complètes. T.III. 1999. P.421.
[556] Гирин Ю.Н. Авангард в Испанской Америке // Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т.2. С.510.
[557] Breton A. Entretiens (1913-1952). P.263. В эссе «Андре Бретон, или поиски истоков» (1966) Пас повторит многие мысли Бретона из упомянутого интервью: о том, что поэтический автоматизм граничит с аскетизмом и что, когда мы хотим себя выразить, есть только одна подходящая нам языковая структура, и никакая другая, имеющая, на первый взгляд, то же самое значение, ее не заменит.

книгу испанский поэт Томас Сеговиа обращал внимание на то, что в трактовке Паса автоматическое письмо становится средством обнаружения существования, а не функционирования мысли, как о том заявлено в первом «Манифесте». Между тем в более позднем тексте (эссе «Автоматическое сообщение») об онтологической ценности главной сюрреалистической техники говорил и сам Бретон: только автоматизм может открыть человеку его «истинный удел» (la véritable condition humaine), вернуть то «состояние благодати» (état de grâce), когда «восприятие» (perception) и мысленное «воспроизведение» (représentation) в нем совпадали[558]. Пас парафразирует эту мысль: «Автоматическое письмо – первый шаг на пути к обретению Золотого века, когда мысль и слово, плод и губы, желание и действие суть синонимы» (244). Автоматическое письмо – «высшая логика», которую искал Новалис, состояние, при котором человека ничто не будет отделять от слова.

Говоря об объективной невозможности реализации принципов автоматизма в творчестве, о том, что автоматическое письмо есть средство, являющееся в то же время целью, и достижима она будет только при условии коренной перестройки человеческого существа, Пас формулирует ту же мысль, что и Бретон в 1933 г., констатируя «непрерывную неудачу» (infortune continue), выпавшую на долю метода: «Автоматическое письмо... всегда казалось мне пределом, к которому должен стремиться поэт-сюрреалист»[559]. Однако утверждение о том, что автоматическое письмо и все, что из него вытекает или с ним ассоциативно связано, – «золотой век, вечный праздник ночи, мир Шелли и Новалиса, Блейка и Гёльдерлина» – «недоступно людям»[560], написано словно против бретоновского «à la portée de tous».

Больше всего о сюрреализме говорится в главе «Вдохновение» (Inspiración), так как именно особая концепция вдохновения, в представлении Паса, делает сюрреализм оригинальным явлением. В отличие от поэтов прошлого,

---

[558] Breton A. Œuvres complètes. T.II. 1992. P.391.
[559] Ibid. P.386.
[560] «La escritura automática… no está al alcance de los hombres». Paz O. El arco y la lira. 1956. P.248.

сюрреалисты не просто «претерпевают» вдохновение, они прибегают к нему как к оружию: так, из непостижимой тайны и аномалии вдохновение становится «мировоззрением» (idea del mundo).

Пас подчеркивает, что до него никто, даже сами участники движения, не осмыслял сюрреализм таким образом (168)[561]. Опровержение этому утверждению мы находим в эссе «Автоматическое сообщение», в котором Бретон высказывает следующую мысль: «...усилия сюрреалистов были направлены прежде всего на то, чтобы реабилитировать вдохновение»[562]. Вместе с тем в упомянутой заметке в «Комедии» поэт заявлял: «Вдохновения уже недостаточно; помощи можно ждать только от воображения, в особенности там, где ему удается уйти от систематических, условных построений памяти». Однако в первом манифесте неоднократно говорится о «сюрреалистическом голосе» (la voix surréaliste) – том самом пророческом голосе, который звучал в свое время в Кумах, Додоне и Дельфах.

Отправной точкой первого манифеста, по мысли Паса, является следующее положение: вдохновение тождественно самой человеческой сущности, и объяснить его можно только через человека. Однако в самом тексте слово «вдохновение» не используется ни разу – проблему вдохновения Бретон затрагивает во втором манифесте[563], мысль же о «человеческой», а не трансцендентной (сакральной) его природе он по-своему формулирует, проводя различие между сюрреалистическим автоматизмом и спиритическими практиками: в первом случае действует «эндогенный» «голос», во втором – «экзогенный».

Можно согласиться со Стэнтоном в том, что Пас «хайдеггеризирует» сюрреалистическую концепцию вдохновения. Однако исследователь ошибается, утверждая, что эта концепция не удовлетворяет поэта в силу своей

---

[561] «…conviene subrayar algo que hasta ahora no ha sido señalado por nadie, ni siquiera por los propios fundadores del movimiento».
[562] «…l'effort du surréalisme, avant tout, a tendu à remettre en faveur l'inspiration» (Breton A. Œuvres complètes. T.II. 1992. P.378.)
[563] Breton A. Œuvres complètes. T.I. 1988. P.809.

психологичности. Напротив, Пас неоднократно подчеркивает, что Бретон не склонен сводить вдохновение к голосу бессознательного, остерегается давать ему исключительно психологическое объяснение.

3.2. «Груши с вяза» (1957)

В заглавии сборника – «Las peras del olmo» – обыгрывается значение фразеологического оборота «pedir peras al olmo» – «ждать от человека невозможного» (буквально: «просить груш у вяза»). Номинативная конструкция, формально приближающаяся к сюрреалистической метафоре, напоминает заглавия некоторых поэтических и эссеистических книг Бретона: «Point du jour», «L'Air de l'eau», «La Clé des champs». Сюрреалистической верой в способность человека преодолевать границы обыденного и противостоять внешней необходимости с помощью поэтического воображения и сил, вытесненных в бессознательное, проникнуто определение человека, которое Пас дает в предисловии: «Человек – вяз, всегда порождающий невероятные груши»[564].

Композиция книга воспроизводит характерное для Паса движение от «национального» к «универсальному», от «поэзии» к «искусству» вообще: первая часть посвящена «Мексиканской поэзии» (Poesía mexicana), вторая – «Другим темам» (Otros temas), в диапазоне от США (интервью с Робертом Фростом, опубликованное в журнале «Сур») до Японии (экскурс в историю японской поэзии, также опубликованный в журнале «Сур»), от кинематографа до живописи (эссе, посвященные мексиканским художникам Хосе Марии Веласко, Хуану Сориано, Руфино Тамайо).

Из восьми входящих в первый раздел текстов половина создавалась в Париже. Открывает раздел адресованное франко- и англоязычным читателям «Введение в историю мексиканской поэзии», на первых же страницах которого Пас провозглашает: «Корни нашей поэзии универсальны, как и ее идеалы»[565], –

[564] Paz O. Las peras del olmo. P.V.
[565] Ibid. P.4-5.

акцентируя при этом кровную связь Мексики с Испанией. Так, эссе открывается фразой: «Испания, слово красное и желтое, черное и багровое – слово романтическое»[566]. В хронологически самом раннем эссе, написанном в Мексике в 1942 г. – «Соперница пламени» (Émula de la llama) – говорится о «яростной любви» (amor encarnizado) Мексики к Испании, проистекающем из нее чувстве вины и парадоксальном самоотрицании: «отвергнув ее, мы отвергли самих себя». Пас ставит под сомнение устоявшееся среди латиноамериканских поэтов и литературоведов со времен Педро Энрикеса Уреньи представление о сдержанности, меланхоличности и умеренности как о родовых чертах мексиканской поэзии – «поэзии сумерек» и полутонов – и составляет свое поэтическое «расписание»: так, например, Пельисер – поэт утра, Альфонсо Рейес – поэт третьего–четвертого часа пополудни, Вильяуррутиа – поэт ночи. Характерно, что в заключительном абзаце эссе суждение о национальной поэзии переходит в суждение о поэзии как таковой: «Нет, сумерки характеризуют не всех мексиканских поэтов. У каждого – свой час, свое пространство и свой свет. Но внутри у всех живет одна и та же поэзия, поскольку поэзия – как того хотел Бодлер в отношении Бога – это единственное, что есть у поэтов общего»[567]. Хотя Пас, вероятно, имел в виду не относящуюся к литературе заметку в книге «Мое обнаженное сердце»: «К сведению не-коммунистов: Все – общее, даже Бог»[568] (XXXIII), – само имя Бодлера апробирует обобщающий смысл фразы, подводя к финальному определению поэзии и объяснению заглавного образа: поэзия – изменчивое и всеохватное пламя, птица Феникс, возрождающаяся из человеческого праха.

В основу эссе «Современная мексиканская поэзия» (1954) положена написанная в полемическом тоне рецензия Паса на вышедшую в 1953 г. одноименную антологию, составителем которой был авторитетный мексиканский интеллектуал Антонио Кастро Леаль. Пас обвиняет автора в том,

---

[566] Ibid. P.3.
[567] Ibid. P.59.
[568] Baudelaire Ch. Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet. P.: Librairie José Corti, 1949. P.88.

что тот «предает»[569] (traiciona) саму идею поэзии, обнаруживая полное непонимание современного литературного процесса в Мексике: «Из книги Кастро Леяля складывается впечатление, что наша поэзия – искусство строгое, придерживающееся правил, тяготеющее, скорее, к ремеслу, чем к истинному вдохновению»[570]. Иными словами, Пас обвиняет Леаля в невнимании к тем выражениям мексиканской поэзии, которые делают ее близкой сюрреализму. По мнению Паса, Леаль не отдает должного Х.Х. Табладе, умаляя значение его творчества определением «космополитизм» («Космополит – человек, усвоивший и пересадивший на нашу почву такое количество иностранных голосов, ни разу не изменив своему мексиканскому испанскому?»[571]), обходит молчанием деятельность поэтов группы «Контемпоранеос» и в ложном свете представляет эстетические принципы поэтов группы «Тальер» – то есть его собственные. Именно изложению этих принципов посвящены заключительные страницы эссе: ретроспективно Пас обнаруживает духовное родство поэтов своего поколения с сюрреалистами (неприязнь к «литературе», переживание поэзии как жизненного, духовного опыта, категорическое утверждение в качестве высших ценностей воображения, любви и свободы, вера в триединство любви, поэзии и революции). Завершается текст утверждением актуальности «опыта современной поэзии, начиная с немецких и английских романтиков и заканчивая сюрреализмом»[572].

Второй раздел открывает написанное в 1942 г. эссе «Поэзия одиночества и сопричастности»: сохраняя датировку, Пас вносит в текст ряд правок сообразно полученному в Париже эстетическому опыту. Менее критично говорится об участии бессознательного в поэзии: при словосочетании «balbuceo del inconsciente» исчезает определение «pobre», опускается выражение «мутные черные воды бессознательного» (las revueltas aguas negras del inconsciente). Оценки становятся более осторожными: Пас отказывается от слова «мученичество» (martirio), служившее определением творчества Шелли, Рембо,

[569] Paz O. Las peras del olmo. P.65.
[570] Ibid. P.68.
[571] Ibid. P.70.
[572] Ibid. P.75.

Бодлера и Беккера. Он уже не утверждает, что Кеведо предвосхищает Бодлера и что рассматриваемый псалом является единственным «современным» произведением испанской поэзии вплоть до Рубена Дарио: вместо этого он говорит о «бодлеровской» ясности сознания лирического героя, познавшего свое разорванное «я». Пас сокращает размышления о совершенстве и современности св. Хуана де ла Крус и убирает сопровождавшую их пространную цитату из «Духовной песни» (Cántico espiritual), так же как и цитату из стихотворения «Темная ночь» (Noche oscura) сестры Хуаны Инес де ла Крус.

Из ряда поэтов-ориентиров исчезает имя Э.А.По: возможно, Пас таким образом солидаризуется с Бретоном, призывавшим во втором манифесте плюнуть на поэта, который без зазрения совести представил полицейских в интеллектуально привлекательном свете, хотя в первом манифесте По назван среди «предтеч» движения как «сюрреалист в приключении».

Пас дополняет рассуждение о назначении современного поэта, наделяя его мифотворческой функцией, в полном соответствии с исканиями сюрреалистов: «Поэт нашего времени будет творцом мифов нашего времени; точнее, он будет их выразителем, тем, кто откроет нам глаза на мифы, обнаружит их перед нами и призовет претворить их в жизнь: быть не сновидцами, а самим сновидением»[573].

В своей лекции о сюрреализме (1954) Пас излагает, говоря словами Мишеля Карружа, «основы» (donnés fondamentales) сюрреалистической философии, представляя лишь в самых общих чертах историю движения. Больше всего внимания поэт уделяет фундаментальным для романтической поэзии проблемам субъектно-объектных отношений и любви. Ни в чем не искажая мысль Бретона, Пас все время старается расширить ее горизонт, вывести из нее суждение о поэзии вообще. Так, например, если Бретон говорит об автоматическом письме как о единственном способе добиться того, чтобы «различение субъективного и объективного утратило свою необходимость и значение»[574], Пас определяет его

[573] Ibid. P.130.
[574] Breton A. Œuvres complètes. T.II. 1992. P.391.

как метод «объективации субъекта», незаметно «вплетая» в свои рассуждения цитату из сонета «El Desdichado» Нерваля («Suis-je Amour ou Phébus ? Lusignan ou Biron ?») и известное высказывание Хайдеггера, являющееся интерпретацией одного из фрагментов Гераклита: «Бытие любит скрываться». Ближе к концу лекции Пас цитирует последние строки стихотворения Элюара «Ты поднимаешься...» (Tu te lèves l'eau se déplie...) из книги «Легкая» (Facile, 1935), перевод которого будет включен в книгу «Переводы и перерывы» (Versiones y diversiones). Интересно, что в тексте перевода отсутствуют две из цитируемых строк, и Пас сам дает стихотворению заглавие, подхватывая последнее слово оригинала: «La Semejanza» – «ressemblance».

Примыкает к лекции ответ Паса на анкету об искусстве и магии, которую Бретон адресовал целому ряду деятелей искусства (помимо Паса одним из латиноамериканских респондентов был Сесар Моро), философии (список участвовавших в опросе открывает Мартин Хайдеггер) и науки (например, Леви-Стросс) – «Магическое искусство» (Arte mágico, 1955). В переводе на испанский все вопросы сокращаются, ответы же во многих местах текстуально совпадают с «Луком и лирой». Отвечая на второй вопрос, Пас использует выражение «abrir las compuertas»[575] – буквально «открыть затворы шлюзов» – в котором можно увидеть реминисценцию из эссе «Автоматическое сообщение»: «Желание широко раскрыть все шлюзы несомненно останется генерирующей идеей сюрреализма»[576].

Темой эссе «Право на защиту» (Legítima defensa) становится новое поколение испаноамериканских поэтов, среди которых Пас выделяет никарагуанца Карлоса Мартинеса Риваса. Заглавие не может не навести на мысль об одноименном трактате Бретона. Хотя на уровне содержания между текстами нет точек пересечения, «сюрреалистическую» ассоциацию подтверждает сам образ поэта, каким его представляет Пас, начиная с утверждения в сюрреалистическом духе: «Бунт одиночки есть право на защиту»,

[575] Paz O. Las peras del olmo. P.186.
[576] Breton A. Œuvres complètes. T.II. 1992. P.380.

– и заканчивая цитатой из одного из «писем ясновидца»: «Жестокое, вновь и вновь повторяющееся пророчество Рембо: “Придут новые ужасающие труженики и начнут с тех горизонтов, где пал предыдущий”. Карлос Мартинес Ривас – один из них»[577].

3.3. «Неистовая пора» (1958)

3.3.1. «Уход–и–Возврат»[578]

Книгу «Неистовая пора» (Estación violenta, 1958) отличает от прочих поэтических сборников Паса две особенности. Во-первых, географический размах – 8 стихотворений и одна поэма, ее составляющие, писались в 8 городах на протяжении 9 лет (1948-1957) в следующем порядке: Неаполь, Венеция, Авиньон, Париж, Дели, Токио, Женева и Мехико. Во-вторых, строгое соблюдение хронологической последовательности в расположении текстов, что, как отмечает Стэнтон, для поэта нехарактерно[579]. Так, композицию стихотворений и разделов антологии «Свобода под слово» определяет, при сохранении пунктирного хронологического вектора, сходство «мотивов, цветов, ритмов, интонаций и температур»[580]. Знаменательно, что как во второй (1960), так и в третьей (1968) редакции циклу «Неистовая пора» отводится место своеобразного эпилога, а издание 1949 г. завершается стихотворением, которое ляжет в его основание – «Гимн среди руин» (Himno entre ruinas): тем самым Пас дает понять читателю, что в «Неистовой поре» он подводит определенный творческий итог. Исходя из этого, цикл можно проанализировать как единый текст, лирический герой которого, повторяя реальный маршрут поэта, преодолевает границы разных культурных пространства и пределы своего «я».

Представление о процессе работы над циклом дает переписка Паса с Жаном-Кларансом Ламбером, его первым французским переводчиком.

---

[577] Paz O. Las peras del olmo. P.219, 221.
[578] При написании раздела использовались материалы статьи автора диссертации Гладощук А. В. Поэтика «Неистовой поры» О. Паса // Studia Litterarum. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Т. 3, № 2. С. 66–79.
[579] Stanton A. El río reflexivo. P.439.
[580] Paz O. Libertad bajo palabra. 1960. P.7.

Изначально поэт называл новые стихотворения «вигилиями» и предполагал объединить их в книгу «Пределы» (Confines) – это, по его словам, «немного бодлеровское»[581] заглавие пришло ему в голову, когда он перечитывал «Эстетические курьезы»: «Когда-нибудь я закончу X Вигилий (*я знаю*, что их будет десять, и сейчас я на середине» (курсив Паса – А.Г.)[582]. В определенный момент, по инициативе Ламбера, «вигилии» были переименованы в «Промежуточные остановки» (Lugares de Paso)[583]. Еще один вариант заглавия – «На краю мира» (A la orilla del mundo): так Пас хотел назвать раздел, объединяющий некоторые стихотворения цикла в первом сборнике своих французских переводов[584]. Наконец, в июле 1958 г., когда книга уже приняла окончательный вид и готовилась к публикации, Пас просил Ламбера помочь ему выбрать между двумя заглавиями: «Чудеса и беды» (Calamidades y milagros), позаимствованное у Григория Турского – «мне кажется, оно довольно хорошо характеризует ситуацию нашего времени (глубинное содержание книги)»; и «Неистовая пора», которому он отдавал предпочтение, поскольку «оно говорит не только о внешнем, но также о моей личной жизни и жизни моей поэзии»[585]: «Если не найду ничего лучше, остановлюсь на “Неистовой поре”. Здесь, впрочем, решается личный вопрос: мне кажется, наша эпоха – время неистовое. И мой нынешний возраст, как то совершенно верно подметил Аполлинер, тоже – неистовый»[586].

Выражение «Неистовая пора» является цитатой из стихотворения «Рыжеволосая красавица» (La Jolie Rousse) Гийома Аполлинера – будучи последним в опубликованном за полгода до смерти поэта сборнике «Каллиграммы. Стихотворения войны и мира (1913-1916)» (1918), оно стало его «поэтическим завещанием»[587]. «Saison violente» у Аполлинера – объяснял Пас в

[581] Paz O. Jardines errantes: Cartas a J.C. Lambert (1952-1992). P.14.
[582] Ibid. P.22.
[583] Ibid. P.42, 113.
[584] Ibid. P.82.
[585] Ibid. P.122.
[586] Ibid. P.123.
[587] Apollinaire G. Œuvres poétiques. P.: Éditions Gallimard, 1990. P.1109.

интервью Стэнтону – это лето, момент наступления зрелости[588]: «Voici que vient l'été la saison violente // Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps»[589]. Пас считал, что в текстах «Неистовой поры» он отходит от этого мотива: «Тема книги – не аполлинеровская, не вступление в зрелость (лето), а сублимация (asunción) истории поэтическим сознанием»[590]. Данное суждение представляется не совсем справедливым. Во-первых, мотив созревания – природного, экзистенциального, поэтического – является сквозным в цикле: метасюжет «Неистовой поры» сводится к преодолению одиночества и страха потерять собственное «я» в ощущении сопричастности миру, переживании чувственной полноты и «зрелости» бытия, когда все противоположности обращаются в тождества. Выход из пограничных и кризисных ситуаций – бессонница, творческое бессилие, мучительная саморефлексия, прогрессирующее омертвение современной цивилизации, парализующее воздействие индийской культуры – видится в приобщении к Солнцу (этот образ присутствует во многих текстах цикла как торжествующее солнце полудня, заря, а также на уровне эпитетов), в возможности взрастить новое «семя» (semilla, grano) поэзии и преодолеть разрыв между словом и вещью («palabras que son flores que son frutos que son actos»[591]), «я» и «другими». Не случайно в качестве эпиграфа Пас выбирает следующую строчку из названного стихотворения: «О Солнце настало время пылающего Разума» (O Soleil c'est le temps de la Raison ardente)[592], – «девиз» лирического героя Аполлинера на новом этапе жизни, когда он, оставив в прошлом тревоги войны, заявляет о намерении рассудить «традицию и изобретательность, Порядок и Дерзание»[593] – этими же словами мексиканский поэт мог бы описать свою миссию в контексте национального литературного процесса. Важно подчеркнуть, что Аполлинер обретает не умозрительную и «холодную» способность суждения – Разум является ему в обличье очаровательной

[588] Paz O. Obras completas. T.15. P.119.
[589] Apollinaire G. Œuvres poétiques. P.314.
[590] Paz O. Obras completas. T.15. P.119.
[591] Paz O. La estación violenta. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. P.12.
[592] Apollinaire G. Œuvres poétiques. P.314.
[593] Ibid. P.313.

рыжеволосой девушки, чей образ явно соотносится с Солнцем. Достижение духовной зрелости, таким образом, сопряжено с достижением зрелости эротической – именно этот мотив является структурообразующим в поэме «Камень солнца» – конечной точке пути лирического героя Паса.

Во-вторых, к стихам Аполлинера в той же мере, что и к пасовским, применима формула «сублимация истории поэтическим сознанием», но только преодолевают историю поэты по-разному. В большинстве текстов «Неистовой поры» царит безвременье: историческое измерение открывается только в начале и конце цикла, а также в ракурсе философского обобщения в середине: «¡actos, altas piras quemadas por la historia!»[594]. В отличие от Паса, Аполлинер не стремится избавиться от временных пут, аннулировать историю в поэтическом мгновении, напротив, он с горьким удовольствием отдается необратимому потоку дней, обнаруживая необыкновенную «чуткость к ходу вещей во времени»[595], по-детски изумленно подмечая мельчайшие перемены вовне и внутри себя. «Каллиграммы» представляют собой синтез личных впечатлений и воспоминаний и общего для всего поколения опыта войны, в которой Аполлинер принимал непосредственное участие, получив серьезное ранение в голову: поэт проникается историей настолько, что она становится одним из регистров широкого диапазона его лирического голоса.

Интертекстуальное присутствие Аполлинера, заданное рамочными элементами, ощущается как на образном, так и на формальном уровне. В первом же стихотворении цикла – «Гимн среди руин» – возникает реминисценция на книгу «Алкоголи»: «Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida…?»[596] – задается вопросом лирический герой Паса словно в продолжение следующих строк «Зоны»: «Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie // Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie»[597] (вне христианского контекста словосочетание «agua de vida»

[594] Paz O. La estación violenta. P.36.
[595] Великовский С.И. В скрещенье лучей: Очерки французской поэзии XIX-XX веков. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. С.168.
[596] Paz O. La estación violenta. P.10.
[597] Apollinaire G. Œuvres poétiques. P.44.

можно трактовать как кальку с французского «eau de vie»). Парафраз последнего стиха: «Soleil cou coupé»[598], – угадывается в заключительной строке «Масок зари»: «El alba lanza su primer cuchillo»[599]. Хотя английский литературовед Гордон Браверстон сближает именно эти два стихотворения[600], с нашей точки зрения, гораздо большую структурную общность с «Зоной» обнаруживает «Гимн среди руин», написанный в любимой Аполлинером симультанной технике.

Эпиграф, который Пас предпосылает «Гимну» (Неаполь, 1948) – первая строчка четвертой октавы «Сказания о Полифеме и Галатее» (1613) Л. де Гонгоры: «Donde espumoso el mar siciliano» – определяет исходную точку пути лирического героя цикла: Сицилия, Средиземноморье, колыбель европейской культуры. В поэтическом плане эта точка лежит на пересечении двух традиций: поэзии испанского Золотого века и французского авангарда в лице Аполлинера и, пока что неявно, Сен-Жон Перса: строфическая организация большей части стихотворений «Неистовой поры» аналогична персовсим «версе» – сверхдлинным стихам-абзацам. Характеристика, которую Пас дает творчеству поэта в эссе «Современный гимн: Сен-Жон Перс» (Un himno moderno: Saint-John Perse, 1961), применима к его собственному «Гимну»: «Воспевание природного мира, первого возраста человека. Море, небо и земля, увиденные серьезными и удивленными глазами ребенка. Хвала и прощание с детством, с его щедрой сказкой и богатым яствами столом»[601]. Гимн для Паса – «исток поэзии»: символично поэтому, что свой цикл он начинает именно с этой поэтической формы.

«Гимн» построен как коллаж из семи по-разному графически оформленных строф, чередование которых подчиняется контрапункту света и тьмы, вечности и современности, жизни и смерти. В нечетных, набранных прямым шрифтом строфах, лирическому герою открывается полнокровный, одухотворенный

[598] Apollinaire G. Œuvres poétiques. P.44.
[599] Paz O. La estación violenta. P.16.
[600] Brotherston G. Latin American Poetry: Origins and Presence. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. P.147.
[601] Paz O. Obras completas. T.2. P.146.

божественным присутствием мир – вместе они складываются в пантеистический гимн полуденному солнцу, плодам земли, морю и жизни, хранимой останками античной культуры. В выделенных же курсивом четных строфах мир рисуется безжизненным, выхолощенным, осквернённым: во 2-ой строфе мы переносимся со средиземноморского побережья в мексиканскую ночь, к великим пирамидам Теотиуакана: когда-то – сакральному месту, где ценой человеческой крови поддерживалась жизнь Солнца, ныне – пристанищу замкнувшейся в своем одиночестве мексиканской молодежи, пытающейся, говоря словами Бодлера, средствами «искусственного рая» обрести гармонический жизненный принцип; в 4-ой строфе представлена фантасмагорическая картина будущего современной цивилизации: людское стадо ползает в ногах гонгоровского циклопа Полифема, олицетворяющего класс «людоедов» – богатых и власть имущих, вчерашние города («Нью-Йорк, Лондон, Москва»[602]), в небе над которыми дрожит «малокровное солнце», лежат в руинах, погребены под землей; наконец, в 6-ой строфе лирический герой вязнет в стоячих водах своего сознания под лучами никогда не заходящего солнца рефлексирующего «я». Но все же в заключительной строфе средиземноморское солнце берет верх: в утопическом настоящем человек вновь становится «источником», «древом образов», его речь обретает действенность, а «разум» (inteligencia), точно так же, как у Аполлинера в «Рыжеволосой красавице», «воплощается» (encarna)[603].

Второе стихотворение цикла – венецианские «Маски зари» (Máscaras del alba, 1948) – иллюстрирует стремление Паса примирить «Порядок» и «Дерзание». Стихотворение написано одиннадцатисложником – традиционным итальянским размером, который испанские поэты осваивают в эпоху Возрождения. Эту классическую форму заполняют цепочки образов, некоторые из которых в своей произвольности приближаются к сюрреалистическим:

La joven domadora de relámpagos
y la que se desliza sobre el filo

[602] Paz O. La estación violenta. P.11.
[603] Paz O. La estación violenta. P.12.

resplandeciente de la guillotina;

el señor que desciende de la luna

con un fragante ramo de epitafios[604]

(Юная укротительница молний и та, что скользит по блестящему лезвию гильотины; господин, что спускается с луны, держа в руках душистый букет эпитафий)

Действительно, погруженная в сон Венеция – город-призрак, город, заселенный живыми мертвецами и мертвыми живыми (vivos muertos) – могла бы стать идеальной площадкой для упражнения сюрреалистического воображения, однако Пас всегда знает рациональную меру («пылающий Разум» эпиграфа): в большинстве случаев создаваемые им метафоры обусловлены не произвольной логикой вербальных ассоциаций или психическим автоматизмом, а, как справедливо замечает А.Ф. Кофман, логикой концептуальной (философской, мифологической и др.) или же чувственным восприятием[605], и в силу этого они не кажутся неожиданными (аполлинеровская эстетика «сюрприза», взятая на вооружение сюрреалистами). Таковы, например, «el árbol de ocho brazos anudados» как метафора любовников; сон – «стеклянная арфа водопада» с зелеными струнами и поток: пробуждаясь, голубоглазая Оливия «плывет против течения»; площадь Св. Марка – шахматная доска (представление об истории как об игре с непредсказуемым исходом); «гнилое яблоко желания» (запретный плод Древа познания добра и зла в Эдеме); «скомканная минута ожидания»; «обглоданное месяцем лицо» (un rostro recomido por la luna – пер. Б. Дубина) – карнавальная маска на мутной поверхности канала.

Мотивы последней строфы «Гимна среди руин» развиваются в третьем по счету стихотворении – «Источник» (Fuente, 1950, Авиньон). Под лучами полуденного солнца «старый мир камней» сбрасывает цепи времени, отрывается от земли и взлетает, сделавшись в свою очередь солнцем. Город захлестывают волны Настоящего (Presente), и лирический герой Паса, подобно

[604] Paz O. La estación violenta. P.15.
[605] Кофман А.Ф. Октавио Пас // История литератур Латинской Америки. Т.5. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С.388.

аполлинеровскому, переживает одновременность всех веков и пространств: «Estoy presente en todas partes»[606] – почти дословно совпадает с «Je suis partout à cette heure»[607] в стихотворении «Чудо войны» (Merveille de la guerre). В определенный момент пасовский герой перестает узнавать себя в собственных воспоминаниях и приходит к следующей мысли: «Yo no daría la vida por mi vida: es otra mi verdadera historia»[608]. В этой строчке содержится ответ на поставленный нами в начале вопрос о специфике автобиографизма цикла. Пас не раз говорил, что настоящая биография поэта – его творчество, поэтому тексты «Неистовой поры» следует рассматривать как попытку претворения реальной жизни в жизнь поэтическую. В соответствии с этим, лирический герой «Источника», потеряв себя как человека, обретает себя как поэта: после процитированной строки из стихотворения исчезает местоимение «я», герой говорит о себе в третьем лице, как о своем собственном «двойнике». Последние стихи: «En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta es una fuente. // La fuente canta para todos»[609] – отсылают к мифу об Орфее и образу бессмертного поэта-пророка, поэта-чародея, с которым Аполлинер соотносил себя на всем протяжении своего творчества.

Как на формальном, так и на смысловом уровне центральным «событием» цикла становится встреча Востока и Запада, совершающаяся в пятом по счету стихотворении – «Мутра» (Дели, 1952). Мутра, или Матхура – древний священный город на севере Индии, расположенный на берегу реки Джамна, по преданию, именно там родился Кришна. Тема стихотворения, как о том писал сам Пас – наступление липкого, ядовитого, плотоядного индийского лета и порождаемое им на земле и в умах безумие, «метафизическое измерение»[610] жары, подавляющая сила которой соотносится с одним из принципов индуизма – сведение множественности принимаемых жизнью форм к единому, тождественному. Отсюда – длинные цепочки однородных членов,

[606] Paz O. La estación violenta. P.19.
[607] Apollinaire G. Œuvres poétiques. P.272.
[608] Paz O. La estación violenta. P.21.
[609] Ibid. P.22.
[610] Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959). México: Fundación Octavio Paz; Fondo de Cultura Económica, 1999. P.180.

распространенные субстантивные конструкции, перечисления и повторы, создающие эффект «застывшего времени» (el tiempo parado)[611], всеобщего размывания границ, словно все явления действительности дают увлечь себя потоку, затягивающему их в воронку огромного «материнского рта» (la boca madre). Пас нашел защиту и, по его выражению, «противоядие»[612] от статического абсолюта индийской культуры в «Илиаде»: в те дни поэт параллельно читает первые девять песен гомеровской поэмы в переводе Альфонсо Рейеса и древнеиндийский эпос «Рамаяну». В письмах к Рейесу Пас признается: «Не хочу быть несправедливым или пристрастным, но мне уютнее среди греков. Не потому что они более человечны: греческие герои и их сверхчеловеческие подвиги задают сверхчеловеческую меру. Индийские же герои, напротив, задают меру божественную. Тем самым они принижают людей»[613]. В связи с этим Стэнтон формулирует интересную мысль: взыскуя античной меры, Пас незаметно для самого себя дистанцируется от сюрреалистической поэтики, а именно – от пассивности автоматического письма, определенное стилистическое сходство с которым улавливается в «Мутре»[614]. Основную же символическую функцию стихотворения в границах цикла можно определить следующим образом: переживая «не–встречу» с Индией, Пас утверждает себя как поэт западной культурной традиции. Неслучайно последним действием лирического героя становится поэтический жест – обретение раскаленного слова–семени.

Стихотворение «Разбитый кувшин» (El cántaro roto, 1955) знаменует возращение лирического героя на родную мексиканскую землю. Именно в этот момент, после долгой паузы, в цикле вновь открывается историческое измерение. Видя вокруг себя только засуху – природную, духовную, социальную – лирический герой вспоминает легендарное мифологическое прошлое Мексики: «El dios-maíz, el dios-flor, el dios-agua, el dios-sangre, la Virgen, // ¿todos se han

[611] Paz O. La estación violenta. P.30.
[612] Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959). P.168.
[613] Ibid. P.181.
[614] Stanton A. El río reflexivo. P.456.

muerto, se han ido, cántaros rotos al borde de la // fuente cegada?»[615] – и призывает вернуться в утопическое первовремя, чтобы «вновь соединить то, что было разъято»[616]. Переживание «расколотости» времен подводит к заключительному тексту цикла – поэме «Камень солнца» (Мехико, 1957), разбору которой будет посвящен следующий раздел работы.

Хотя Пас старательно воспроизводит свой маршрут, пространство и время в ряде стихотворений цикла имеет условный характер и никак не соотносится с указанными местом и годом написания. Так, в стихотворении «Выхода нет?» (¿No hay salida?, 1952, Токио) – болезненной рефлексии о невозможности перестать быть во времени и, как следствие, невозможности перестать быть собой – ничто не напоминает о Японии, в «Реке» (El Río, 1953, Женева), темой которого является процесс поэтического творчества, нет ничего специфически «швейцарского», а в «Ночной поверке» (Repaso nocturno, 1950, Париж), воссоздающей движения и борения бессонного сознания на фоне жизни спящего города, нет ни одной топографической детали Парижа – его образ лишь навевается реминисценциями из «Вечерних сумерек» Бодлера в особой, выделенной курсивом и заключенной в скобки строфе. В целом конкретные события из жизни поэта отражены в цикле слабо: автобиографические элементы наделяются не столько содержательной, сколько структурной функцией, с помощью них Пас воспроизводит архетипическую схему движения «Ухода–и–Возврата» творца. «Неистовая пора» – прежде всего духовная автобиография, динамику которой сообщает переживание «вечного» – экзистенциальных проблем, культуры – в границах преходящего. На языковом уровне переход из одного культурного пространства в другое совершается незаметно, определенная стилистическая однородность цикла свидетельствует о зрелости и оформленности поэтического сознания (идея, заложенная в заглавии и эпиграфе из «Рыжеволосой красавицы»), воспринимающего «разнородные проявления

[615] Paz O. La estación violenta. P.50.
[616] Ibid. P.54.

духовного опыта человечества»[617] сквозь призму универсальных категорий и структур (одиночество и сопричастность, жизнь и смерть, время истории и мгновение поэзии): формальная разведённость пространственно-временных координат оттеняет общность поэтических констант. В свете вышеназванных особенностей поэтики «Неистовой поры» обращение Паса к Аполлинеру представляется совершенно закономерным: выработанная Аполлинером эстетика во многом определила пути современного искусства, что делает ее по-своему «универсальной». Находя близким себе принцип синтеза «традиции» и «изобретательности», Пас продолжает аполлинеровскую линию в поэзии, утверждая свою причастность «современности».

3.3.2. «Камень солнца»[618]

Поэма «Камень солнца» (Piedra de Sol, 1957) – одно из самых известных произведений Паса, признанная вершина его творчества – символически отмечает середину его жизненного пути и конец первого поэтического этапа. В поэме проступает богатый литературный опыт, накопленный Пасом за эти годы: увлечение сюрреализмом, интерес к доколумбовой Америке, уроки испанской поэзии Золотого века, знакомство с поэзией англоамериканского модернизма – разнокультурный материал, в глубине которого он различает общие архетипические структуры и категории – элементы, из которых складывается его собственная поэтика.

Разнообразие поэтических ориентиров Паса явственно обнаруживается уже на формальном уровне текста: поэма написана классическим в испанской ренессансной поэзии одиннадцатисложником, заглавие отсылает к так называемому «ацтекскому календарю», хранящемуся в Музее антропологии в Мехико, эпиграф взят из сонета «Артемида» (Artémis)[619], входящего в цикл

---

[617] Кофман А.Ф. Октавио Пас // История литератур Латинской Америки. Т.5. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С.353.

[618] При написании раздела использовались материалы статьи автора диссертации Гладощук А.В. Интертекстуальный и мифологический код поэмы «Камень солнца» О.Паса // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, №2. С. 195–199.

[619] Сонет входит в цикл «Химеры» (Les Chimères), опубликованный в составе книги «Дочери огня» (Les Filles du Feu, 1854).

«Химеры» (Les Chimères) из книги «Дочери огня» (Les Filles du Feu, 1854) Ж. де Нерваля. Интересно, что, отвечая на анкету «Незаменимая поэзия» (Poésie indispensable), опубликованную в восьмом номере журнала «Кайе Г.Л.М.» (Cahiers G.L.M.) в конце 1938 г., Бретон называет именно это стихотворение Нерваля в числе тех, что необъяснимо связаны с его жизнью[620]:

La Treizième revient... C'est encor la première ;
Et c'est toujours la Seule, – ou c'est le seul moment :
Car es-tu Reine, ô Toi! la première ou dernière ?
Es-tu Roi, toi le seul ou le dernier amant ?[621]

Тринадцатый опять… Иль только первый длится,
Всегда единственный, – иль миг один застыл?
Последней, первой ли была ты, о царица?
Последним, первым ли возлюбленным ты был?
(пер. Э. Шапиро)

Пас дважды брался за перевод стихотворения – в одном из изданий он указывает в сноске, что изначально сонет был озаглавлен «Ballet des heures» – круговорот часов[622]. Загадочное порядковое числительное «trezième» предполагает два определяемых слова: «час» (heure – сам Нерваль пояснял на полях рукописи, которая несколько десятилетий спустя окажется в руках Поля Элюара: «тринадцатый час (осевой)»[623]) – существительное женского рода во французском языке – и «она» – возлюбленная, единственная и многоликая. Так задается параллель женщина–время, являющаяся тематическим стержнем поэмы. Эта аналогия усиливается за счет того, что одну из многочисленных

[620] Breton A. Œuvres complètes. T.II. 1992. P.1232.
[621] Paz O. Obras completas. T.11. P.217.
[622] Paz O. Versiones y diversiones. México: Joaquín Mortiz, 1978. P.13.
[623] Nerval G. de. Œuvres complètes. T.III. P.: Gallimard, 1993. P.1282.

метафор центрального женского образа – словосочетание «roca solar»[624] (солнечная скала) – можно воспринимать как контекстуальную реализацию заглавного «piedra de sol», в тексте поэмы прямо не возникающего. Не случайно через строчку Пас прибегает к эпифоре, посредством которой утверждается онтологическая, субстанциальная тождественность времени и женского тела: «la hora centellea y tiene cuerpo, // el mundo ya es visible por tu cuerpo» (час мерцает у него есть плоть / вот уже и мир видно через твое тело). В то же время образ «roca solar» отсылает к монологу героини «Обсидиановой бабочки»: «Soy la herida que no cicatriza, la pequeña *piedra solar* (курсив мой – А.Г.): si me rozas, el mundo se incendia»[625] (Я – незаживающая рана, маленький солнечный камень: коснись меня – и мир воспламенится). Будучи причастна солнцу, женщина является воплощенной памятью мира.

Мотив памяти, несомненно, актуализировал в творческом сознании Паса воспринятый еще в юности опыт Пруста: не случайно много лет спустя поэт скажет, что во время работы над текстом он ощущал себя инструментом «непроизвольной памяти»[626]. Память является структурообразующим принципом как на сюжетном, так и на текстовом уровне поэмы: в своем поиске «утраченного мгновения» лирическое «я» Паса выходит в пространство памяти культуры. Поэма построена на контрапункте вечного и преходящего – «поэзии» и «истории»: индивидуальное художническое переживание оказывается неразрывно связанным с вековым человеческим опытом, поэт стремится сублимировать хаос и абсурд истории в мгновении творчества. Перечисляемые Пасом способы преодоления гнета линейного времени:

mejor el crimen,
los amantes suicidas, el incesto
de los hermanos como dos espejos

[624] Paz O. Obras completas. T.11. P.218.
[625] Paz O. Libertad bajo palabra. 1960. P.204.
[626] Paz O. Itinerario poético: Seis conferencias inéditas. Girona: Atalanta, 2014. P.98.

enamorados de su semejanza,
mejor comer el pan envenenado,
el adulterio en lechos de ceniza,
los amores feroces, el delirio,
su yedra ponzoñosa[627]

(лучше преступление, / любовь-самоубийство, кровосмешение / брат и сестра как два зеркала, / влюбленные в свое подобие, / лучше вкусить отравленный хлеб / прелюбодеяние на пепельной постели / жестокие нежности бред / как ядовитый плющ)

– перекликаются с описанными Рембо приемами достижения поэтического «ясновидения»: «Он идет на любые формы любви, страдания, безумия. Он ищет сам себя. Он изнуряет себя всеми ядами, усваивая лишь их экстракт»[628]. Это совпадение не случайно: как замечает Гильермо Шеридан[629], один из самых авторитетных мексиканских исследователей творчества Паса, лирический герой поэмы воплощает миф о поэте в трех ипостасях, каким его формулирует Пас, говоря о Новалисе: поэт – одновременно странствующий рыцарь, влюбленный и ясновидец[630]. Однако в отличие от Рембо, Пас намечает и другой путь к «расстройству всех чувств», одним из которых является чувство времени, подчеркивая с помощью параллелизма их равноценность:

mejor la castidad, flor invisible
que se mece en los tallos del silencio,
el difícil diamante de los santos
que filtra los deseos, sacia al tiempo[631]

---

[627] Paz O. Obras completas. T.11. P.227.
[628] Rimbaud A. Œuvres. P.346.
[629] Sheridan G. Los idilios salvajes: ensayos sobre la vida de Octavio Paz. T.3. México: Ediciones Era, 2016. [Электронный ресурс]
URL: https://books.google.ru/books?id=a0eBDQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false
[630] Paz O. El arco y la lira. P.236.
[631] Paz O. Obras completas. T.11. P.228.

(лучше непорочность, невидимый цветок, / колеблющийся на стеблях тишины / трудный алмаз святости, / процеживающий желания, насыщающий время)

– «безвременье» достигается как на отрицательном, так и на положительном полюсе этического абсолюта.

В поэме нет ни одной строчки, которая бы начиналась с прописной буквы, и ни одной точки, конечный знак препинания – двоеточие: так, текст закольцовывается, начинаясь вновь и вновь. По воспоминаниям Паса, когда он осознал, что поэма представляет собой единую фразу, его поразила ассоциация с циклической моделью времени доколумбовых цивилизаций, материальным воплощением которой является Камень солнца – так называемый «ацтекский календарь». Знаменательно, что фигурирующее в эпиграфе число 13 являлось базовой темпоральной единицей у ацтеков. Мгновение человеческой жизни соразмерно «жизни сотни солнц» (la vida de cien soles) – эта пропорция задается повтором: вопрос – «¿no pasa nada, sólo un parpadeo?»[632] (ничего не происходит, только мгновение ока?), и через ряд строк – ответ, выделенный анжанбеманом: «no pasa nada, sólo un parpadeo // del sol»[633] (ничего не происходит, только моргнуло / солнце). Интересно, что Бенжамен Пере, автор перевода поэмы на французский язык, намеревался дать тексту заглавие «Солнце без возраста» (Soleil sans âge): именно под этим названием фрагмент поэмы был опубликован в журнале «Сюрреализм, все-таки» (№5, весна 1959 г.)[634]. Примечательно также, что, рассуждая об идеале единственной возлюбленной в первой главе «Безумной любви», Бретон обозначает Золотой век перифразой «времена древних солнц»: «La fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils»[635].

[632] Ibid. P.229.
[633] Ibid. P.230.
[634] Paz O. Soleil sans âge // Le Surréalisme, même. 1959. №5 (printemps). P.33-34.
[635] Breton A. L'Amour fou. P.: Gallimard, 2014. P.12.

В первом издании текст сопровождает комментарий, в котором Пас раскрывает числовую и графическую символику поэмы – в составе же антологии «Свобода под слово» комментарий был снят и впоследствии воспроизведен с одной существенной поправкой в Собрании сочинений. Согласно первой редакции комментария, на обложке книги фигурирует число 585[636], записанное по правилам арифметической системы майя (три горизонтальных черты, расстояние между первой и второй несколько больше расстояния между второй и третьей, над ними, вертикально – две точки): оно соотносится, но не совпадает, во-первых, с числом строк в поэме – 584, за исключением 6 последних, повторяющих 6 первых, – и во-вторых, с числом дней цикла планеты Венера (также 584), начало которого отсчитывалось со дня 4 Движение (4 Olín), а конец приходился на день 4 Ветер (4 Ehécatl) – момент соединения Венеры и Солнца (соответствующими идеограммами открывается и завершается текст). Нам не встречалось текстов, в которых бы Пас говорил об этом расхождении: могла ли иметь место опечатка или арифметический «зазор» был допущен сознательно? Обратимся к работе Рауля Нориеги, из которой Пас почерпнул нужные ему астрономические сведения и к которой он сам отсылает читателя: в приводимых исследователем схемах и таблицах фигурируют оба числа, что, как говорится в примечании, подразумевает не ошибку в расчетах, а среднюю величину [637]. Заметим, однако, что в соответствии с одной из таблиц, знак на обложке поэмы расшифровывается как 584, а не 585. Так, вновь возникает вопрос: чем объяснить несоответствие – невнимательностью или намерением автора? В пользу первой версии говорит то, что во второй редакции комментария 585 заменено на 584, однако у второй версии также есть основание. Представляется вероятным, что Пас таким образом обозначил разрыв между мифом и историей, несовпадение времени с самим собой: современность трансформирует архаическую модель циклического времени, круг разрывается, вытягиваясь в спираль[638], и человек,

[636] Paz O. Piedra de Sol. México: Tezontle, 1957. P.43.
[637] Noriega R. Sabiduría matemática, astronómica y cronológica // Esplendor del México antiguo. T.I. México: Centro de Investigaciones antropológicas de México, 1959. P.263-264.
[638] Paz O. Obras completas. T.15. P.39.

находящийся в непрерывно умирающем настоящем что-то необратимо утрачивает – этим обусловлено усилие лирического героя вспомнить, воскресить мгновение вне времени и его воплощение – архетипический женский образ, амбивалентность которого регулируется все той же планетой Венера.

В своем комментарии Пас подчеркивает универсальность выбранного им астрономического кода: появляясь на небе дважды, Венера – утренняя (Phosporus) и вечерняя звезда (Vesperus) – поражала воображение людей разных культур, видевших в ее движении проявление онтологической двойственности вселенной. У древних средиземноморцев планета ассоциировалась с луной, водой, влажностью, молодой растительностью, умиранием и возрождением природы; Венера – «узел» амбивалентных сил и образов: Иштар, Дама Солнца, конусообразный камень и т.д. К этому следует добавить, что в ацтекской космогонической системе Венера располагалась на четвертом из 13 небес (надо думать, Пас имел это в виду, выбирая эпиграф, в котором фигурирует число 13) и соотносилась с богом Кетцалькоатлем и его братом-близнецом Шолотлем (Xólotl).

Миф об архетипической женщине реализуется в широком интертекстуальном поле:

adolescente rostro innumerable,
he olvidado tu nombre, Melusina,
Laura, Isabel, Perséfona, María,
tienes todos los rostros y ninguno,
eres todas las horas y ninguna[639]

(юное бесчисленное лицо / я забыл твое имя, Мелюзина / Лаура, Исабель, Персефона, Мария / у тебя – все лица и нет лица / ты – все часы и вне часов)

[639] Paz O. Obras completas. T.11. P.220.

Среди записей Нерваля, относящихся к его поездке на Восток, большую ценность имеет следующая: «Преследовать одни и те же черты в разных женщинах. – Быть влюбленным в вечный образ»[640]. Тот же мотив встречается в переведенных Пасом стихотворениях Элюара «В начале начал, XXIX» (Premièrement, XXIX) из сборника «Любовь Поэзия» (L'amour la poésie, 1929) и «Прекрасная и похожая» (La Belle et ressemblante) из сборника «Сама жизнь» (Vie immédiate, 1932): «Il fallait bien qu'un visage // Réponde à tous les noms du monde» [641]; «Un visage à la fin du jour <…> Un visage dans les balances du silence <…> Un visage semblable à tous les visages oubliés»[642].

За каждым из перечисленных в процитированных строках женских имен стоит определенный культурный контекст и литературный образ: Лаура – героиня сонетов Петрарки, Исабель – вдохновительница Гарсиласо де ла Вега, вместе они олицетворяют ренессансную неоплатоническую традицию; имя Марии отсылает, с одной стороны, к христианской традиции и укорененному в ней куртуазному идеалу Дамы сердца, с другой стороны, к тому эпизоду повести «Аврелия» (1855) Нерваля, в котором приснившаяся главному герою богиня (Исида-Богоматерь) произносит: «Я – та же, кто Мария, та же, кто твоя мать, та же, кого под разными обличьями ты всегда любил. При каждом твоем испытании, я сбрасывала одну из масок, за которыми скрываю свои черты, и скоро ты увидишь меня такой, какая я есть»[643] (перевод наш – А.Г.). Интерес к легенде о Мелюзине – полуженщине-полузмее – Пас наследует от Нерваля (сонет «El Desdichado») и Бретона («Надя», «Арканум 17»):

yo vi tu atroz escama,
Melusina, brillar verdosa al alba,
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro

[640] Cit.: Constans F. Artémis ou les fleurs du désespoir // Revue de littérature comparée. 1934, №14. P.348.
[641] Éluard P. Œuvres complètes. T.I. P.: Gallimard, 1968. P.242.
[642] Ibid. P.363.
[643] Nerval G. de. Œuvres complètes. T.III. P.736.

y caíste sin fin, quebrada y blanca,

nada quedó de ti sino tu grito[644]

(я видел, Мелюзина, как твоя ужасная чешуя / зеленовато блестит на рассвете / ты спала, свернувшись клубком в простынях, / проснувшись, закричала, как птица, / и падала бесконечно, сломленная и белая, / ничего от тебя не осталось, только твой крик)

Пас словно парафразирует Бретона: «Мелюзина вскрикнувшая, Мелюзина ниже талии, я вижу, как блестят твои чешуйки в осеннем небе»[645]. По своим внешним атрибутам образ Мелюзины коррелирует с образом Венеры-Кетцалькоатля: «Когда Венера опускалась в волнистые воды Тихого океана, ее отражение уподоблялось змее с блестящей чешуей и перьями: отсюда и ее название Кетцалкоатль»[646] – знаменательно, что, хотя в облике Мелюзины нет перьев, она кричит, как птица. В интерпретации Бретона фигура Мелюзины универсализируется: «это всегда утраченная женщина, та, что поет в воображении мужчины»[647] – именно к такой широте в трактовке женского образа и стремился Пас. Так, перифраза «reina de serpientes»[648] может относиться не только к Мелюзине, но и к богине Коатликуэ (Coatlicue), чье имя переводится как «та, что в юбке из змей», другое ее наименование – Сиуакоатль (Cihuacóatl), что значит «женщина-змея»[649].

Еще один аспект женского образа – ее связь с поэзией. Подобно тому, как «она» «вселика и безлика», поэзия – пишет Пас в «Луке и лире» – «обладает всеми лицами, но есть те, кто утверждает, что у нее нет лица: поэзия – маска, скрывающая пустоту»[650]. В этой перспективе поэма может быть прочитана как

---

[644] Paz O. Obras completas. T.11. P. 223.
[645] Breton A. Arcane 17. P.: Jean-Jacques Pauvert, 1971. P.63.
[646] León-Portilla M. La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. P.114. Перевод цит. по: Леон-Портилья М. Философия нагуа. М.: Издательство иностранной литературы, 1961. С.136.
[647] Breton A. Arcane 17. P.: Jean-Jacques Pauvert, 1971. P.64.
[648] Paz O. Obras completas. T.11. P.220.
[649] Caso A. El pueblo del Sol. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. P.72.
[650] Paz O. El arco y la lira. P.13.

геральдическая конструкция: мгновение, которое пытается воскресить лирический герой есть мгновение поэтическое, оно состоит из букв:

no hay nada frente a mí, sólo un instante
rescatado esta noche, contra un sueño
de ayuntadas imágenes soñado,
duramente esculpido contra el sueño,
arrancado a la nada de esta noche,
a pulso levantado letra a letra[651]

(передо мной нет ничего, только мгновение, / спасенное этой ночью, против / сплетенных образов сна приснившееся, / с трудом вылепленное против сна, / вырванное у ничто этой ночи, / без опоры воздвигнутое буква за буквой)

Параллель женщина-поэзия также проводится Пасом в лекции о сюрреализме 1954 г. – приобщение к поэзии, встреча с поэзией (encuentro poético) есть возвращение «прошлой жизни» («vida anterior» – заключено в кавычки самим Пасом, что, скорее всего, отсылает читателя к одноименному сонету Бодлера): «Это женщина, земная обитель человека, солнечная богиня с обнаженной грудью, улыбающаяся на берегу Средиземного моря, в то время как “море сливается с солнцем”; это Шочикетцаль в юбке из маисовых листьев и огня, в юбке из тумана, чье тело – проблеск молнии во время грозы; это Персефона, поднимающаяся из преисподней, где она сорвала нарцисс – цветок желания»[652]. Отметим, что выделенный кавычками фрагмент является цитатой из того варианта стихотворения «Вечность» (L'Éternité), который Рембо использует в «Поре в аду»: «C’est la mer mêlée // Au soleil»[653] («Это море, примешенное к солнцу»). Описанную архетипическую женщину-воплощение прошлой жизни можно отождествить с женским образом поэмы: так, особый

[651] Paz O. Obras completas. T.11. P.221.
[652] Paz O. Las peras del olmo. P.178.
[653] Rimbaud A. Œuvres. P.233.

акцент делается на витальной силе улыбки: «el mundo reverdece si sonríes // comiendo una naranja»[654]; Персефона упоминается в тексте дважды; один из многочисленных компонентов образа – «tu falda de maíz ondula y canta, // tu falda de cristal, tu falda de agua»[655] (твоя юбка из листьев маиса волнуется и поет / твоя юбка из стекла твоя юбка из воды) – является атрибутом богини Шочикетцаль.

Переходя от «поэзии» к «истории», необходимо сказать, что именно женщина делает возможным их сосуществование и взаимопроникновение. Символической осью поэмы является графически самая короткая строка: «Madrid, 1937» – единственная, в которой присутствует невербальный элемент. Точное указание времени и места – Испания времен Гражданской войны – открывает в тексте историческое измерение и вводит тему смерти. Около двадцати строк занимает перечень легендарных жертв: Авель, Агамемнон, Сократ, Монтесума, Робеспьер, Линкольн. При этом связующим элементом истории оказываются человеческие крики: крик распятого Христа (остающегося неназванным – «el grito en la tarde del viernes»[656]), крик Кассандры, предсмертный хрип Троцкого, крики матерей, крик пророка, крик палача и крик приговоренного: «¿no son nada los gritos de los hombres?»[657] (крики людей – ничто?) – этот вопрос возвращает нас к первому раздавшемуся в поэме крику – крику Мелюзины в момент разоблачения-преображения. В «Аркануме 17» Бретон уповал на то, что когда-нибудь раздастся «второй крик», и он возвестит об обретении утраченной гармонии между мужчиной и женщиной. Следуя той же логике, Пас завершает поэму новым гимном женщине – матери воды, плоти вселенной, лунной деве, властительнице ночи, обители смерти, «повелительнице семян» (señora de semillas), «вратам бытия» (puerta del ser[658]). Бессмысленность истории, насилия, человеческой бренности преодолевается в акте любви, являющемся в то же время актом поэзии, с помощью которого человек

[654] Paz O. Obras completas. T.11. P.228.
[655] Ibid. P.218.
[656] Ibid. P.230.
[657] Ibid. P.230.
[658] Ibid. P.232.

приобщается к циклической гармонии космоса. В заключительном фрагменте поэмы, пробуждаясь от «bruto dormir siglos de piedra» – каменного сна человеческой истории – лирический герой дает проникнуть в себя солнцу («el sol entraba a saco por mi frente, // despegaba mis párpados cerrados» – «солнце врывалось в мой лоб / разжимало сомкнутые веки»), и, открывая «другого» себя, начинает различать пульсирующий голос своей крови – «oí cantar mi sangre encarcelada» (я услышал, как поет моя скованная кровь) – не отличимый от голоса поэзии, повторяющей первые шесть строк:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva, avanza,
retrocede, da un rodeo
y llega siempre:[659]

(стеклянная ива, жидкий тополь / высокая струя, выгибаемая ветром / дерево корневистое, но танцующее / поступь реки, которая извивается, идет вперед, / идет назад, кружится / и всегда прибывает)

Проведенный анализ позволил выявить лежащую в основе поэмы аналогическую структуру, в рамках которой элементы ацтекской культуры сопрягаются с общими для французских поэтов от Ж. де Нерваля до сюрреалистов образами и мотивами. Различая в глубине разнокультурного материала общие архетипические структуры и категории, Пас утверждает единство Поэзии и изоморфность кажущихся далекими традиций.

[659] Ibid. P.217, 233.

Заключение

В данной работе были изучены механизмы и воссоздана динамика рецепции французской культуры в творчестве Октавио Паса вплоть до 1960 г. Анализ эссеистики и поэтических текстов, создававшихся Пасом в этот период, показал, что взаимодействие с французской культурой было определяющим и постоянным фактором формирования его поэтики. В исследованном процессе мы выделили три этапа, детально реконструировав «исходный контекст» и «контекст восприятия», в зоне взаимодействия которых складывались представления Паса о французской культуре в целом и о сюрреализме в частности, имели место контакты поэта с французскими текстами и авторами, формировались основы его художественной системы.

На первом этапе, до знакомства с Бенжаменом Пере, Пас осваивает французскую культуру в основном опосредованно, в том виде, в каком она уже составляла часть мексиканской традиции и воспринималась его современниками – мексиканскими и испанскими поэтами и философами. Исключением был 1937 г., когда поэт, совершая своей первое путешествие по Старому Свету, два месяца прожил в Париже, однако эта поездка стала для него, скорее, инициацией в «современное» и «европейское» в целом. Изучив литературную деятельность Паса этих лет и формировавший его культурный контекст, мы пришли к следующим выводам. Пас не отдавал особого предпочтения «французскому», воспринимая его совокупно с явлениями других европейских и североамериканской культур, всегда – в переводах на испанский, имея очень ограниченный доступ к текстам. Начинающий поэт преследовал две цели: приобщить родную культуру к современности и задать ей тот импульс, который поможет мексиканским писателям одновременно выйти за рамки национального и найти свой особый голос. Жестом поэтического самоопределения пасовского поколения стала, с одной стороны, публикация перевода «Поры в аду» А. Рембо и «Стихотворений» Лотреамона, с другой стороны – публикация антологии переводов Т.С. Элиота. В то же время Пас прилагал усилия к тому, чтобы

укрепить связь Америки с ее главной источниковой традицией – испанской культурой. Формулируемые Пасом в эти годы эстетические принципы, его читательские предпочтения свидетельствуют о близости его мировоззрения к романтизму и сюрреализму, то есть к тем явлениям, которые существовали на периферии мексиканской словесности, были освоены ею фрагментарно или поверхностно, воспринимались сдержанно или, в случае сюрреализма, отвергались, как из эстетических, так и из идеологических соображений. Творческой кульминацией этого этапа мы считаем эссе «Поэзия одиночества и поэзия сопричастности» (1943), в котором Пас провозглашает ориентирами нового поколения мексиканских литераторов творцов романтической культуры, принадлежащих к разным эпохам и поэтическим традициям: Новалиса, Ж. де Нерваля, Ш. Бодлера, Лотреамона и Э.А.По. Моделируя свою «транскультурную» генеалогию, Пас одновременно выводит из «родной» испанской поэзии универсальный поэтический закон диалектики одиночества и сопричастности: полюса, между которыми, по его мысли, колеблется поэзия как таковая, олицетворяют св. Хуан де ла Крус и Ф. де Кеведо.

Второй этап взаимодействия Паса с французской культурой мы относим к 1945–1951 гг. – годы, когда поэт живет и работает в Париже. Непосредственный контакт с французской интеллектуальной и артистической средой имел решающее значение для становления его художественной системы по двум причинам.

Во-первых, заново открыв для себя сюрреализм, Пас утверждается на избранном еще в Мексике эстетическом пути. Сюрреализм усилил и дополнил воспринятые им ранее творческие импульсы, среди которых мы выделили влияние А.Рембо. Этот «резонанс» был выявлен нами при анализе текстов книги «Орел или солнце?» (1951), которую Пас считал своим самым сюрреалистическим произведением. Мы показали, как, начиная со своеобразной «Поры в аду» (раздел «Труды поэта»), достигая искомого Рембо «расстройства всех чувств», Пас приходит к «Озарениям» (стихотворения в прозе

эпонимического раздела «Орел или солнце?»), формулируя в конце ряд обращенных к поэту наставлений-пророчеств в духе знаменитых писем «ясновидца». Таким образом, Пас проходит путь Рембо в обратном направлении, обнаруживая готовность принять этику и эстетику сюрреализма. Преодолевая одиночество поэта, возлагающего на себя Прометеевы задачи, Пас, как и Андре Бретон, утверждавший общедоступность сюрреалистического метода, стремится к «сопричастности», к тому, чтобы поэтический опыт мог быть пережит каждым.

Анализируя снискавшее одобрение самого Бретона стихотворение в прозе «Обсидиановая бабочка», мы определили специфику индивидуального варианта сюрреализма Паса. С помощью реализованных метафор Пас, подобно сюрреалистам, имитирует миф, создавая собирательный образ женского индейского божества и вместе с тем – своего рода мексиканский вариант «сюрреалистической женщины». Однако выстраиваемые им аналогические цепочки, будучи мотивированы самой логикой индейского художественного мышления, изоморфной сюрреалистическим принципам трансформации и сближения удаленных реальностей, не воспринимаются как произвольные фигуры языка. Своеобразие сюрреализма Паса, таким образом, заключается в наложении архаической мифологии на мифологию современную, выработанную самой культурой сюрреализма. Формируя «новый миф», Пас наделяет его как универсальным, так и специфически-мексиканским значением.

В этом же ракурсе мы проанализировали стихотворение в прозе «Естество», посвященное мексиканскому художнику Руфино Тамайо, чье творчество также привлекло внимание Бретона. Мы проследили, как Пас переводит в поэтическую форму идеи, сформулированные в написанном в то же время эссе-комментарии к первой выставке Тамайо в Париже, и обнаружили переклички с двумя позднейшими его работами о художнике. Выявляя соответствия между поэтическим и визуальным образными рядами, общую для них художественную логику, мы показали, как вслед за Тамайо Пас сохраняет дистанцию по отношению к сюрреалистической «риторике».

Во-вторых, парижская интеллектуальная среда способствовала усилению интереса Паса, как до него многих других латиноамериканских писателей, к автохтонному прошлому Америки. Вырвавшись из удушающей, в эстетическом и политическом отношении, атмосферы родины, поэт начинает распутывать собственные культурные корни, и ему удается лучше понять себя как мексиканца. Исходя из этого, мы обосновали, почему именно Париж сделал возможным написание «Лабиринта одиночества» – книги, в которой Пас выразил свое видение мексиканской истории как постоянной смены масок. Освещая историю создания эссе, выявляя его идейные и текстуальные источники, мы уделили особое внимание тому, что свидетельствует о его французском происхождении: поэтическим цитатам, отсылкам к исследованиям Коллежа социологии, техникам «этнографического сюрреализма», а также критике концепции «мексиканской французскости» Хорхе Куэсты. С нашей точки зрения, призыв, который Пас обращает к мексиканцу в конце эссе – найти «универсальное» не вовне, а внутри себя – дает ключ к пониманию его отношения к французской культуре.

Третий этап взаимодействия Паса с французской культурой связан с возвращением поэта на родину в 1953 г. и принятием им на себя роли «транслятора». В написанных в эти годы эссе Пас стремится преодолеть устойчивое неприятие сюрреализма, обосновав его непреходящее духовное значение. Преобразуя накопленный эстетический опыт, он завершает начатое еще в Европе объемное эссе о поэзии – «Лук и лира». Реконструируя траекторию мысли Паса, выявляя точки притяжения и отталкивания от сюрреалистических концепций, мы доказали, что сюрреализм становится не только одной из основ его философии поэзии, но и – в качестве «референциальной парадигмы» – формирующим принципом его эстетики. В сюрреализме Пасу открылась целостность романтической культуры. Апелляциями к «французскому» отмечен также поэтический итог творчества Паса 50-х гг. Проанализировав книгу «Неистовая пора» (1958) как единый поэтический текст, мы обосновали

закономерность обращения Паса к Аполлинеру как поэту, стоящему у истоков современного искусства и в силу этого – универсального. Расшифровывая интертекстуальный и мифологический код заключительного текста цикла – поэмы «Камень солнца», мы выявили соответствия между «французскими» и автохтонными элементами, обнаружив тем самым функционирование аналогии.

Таким образом, в процессе формировании поэтики Паса французская культура сыграла двойную роль, став **катализатором** его творческой активности и **интегрирующим принципом** его художественной системы. Отводя французским поэтам место в своей поэтической генеалогии, Пас утверждает свою причастность европейской романтической культуре. Через тексты французских авторов поэт открывает единство «современной традиции», находя во «французском» универсальное.

Мы установили, что из всех явлений французской культуры наибольший интерес у Паса вызывают те, что попадают в орбиту сюрреализма. Сюрреализм делает близким Пасу то стремление сопрягать «инновацию» и «традицию», «древнее» и «новое», которое определяет его собственную эстетическую стратегию. Сюрреализм помог Пасу увидеть единство «современной традиции»[660] (la tradición moderna), найти лежащий в ее основании поэтический «треугольник»: Блейк, Новалис, Бодлер.

Диалог с французской культурой принимает у Паса иную по сравнению с модернизмом форму, из него уходит «театральная» составляющая: освоение чужого культурного опыта у него – не примеривание маски, не вживание в инобытийную форму, не парафраз, не ученическая ассимиляция, а интериоризированный диалог, узнавание в другом себя и наоборот. Говоря словами Малларме, Пасом владел «демон аналогии» – демон в сократовском смысле слова: аналогия – центральная категория его эстетического мышления и основной познавательный метод. За видимым разнообразием поэтических

[660] Paz O. Obras completas. T.15. P.33. См. также Нобелевскую речь Паса: Paz O. La búsqueda del presente // Paz O. Convergencias. Barcelona: Seix Barral, 1991. P.15.

систем современности Пас различал общий фон, общую «религию»[661]: веру в связующие все элементы вселенной соответствия. Аналогия, по мысли Паса, является организующим принципом не только индивидуальных мировоззрений и текстов – она определяет отношение «национальных» литератур и произведений друг к другу: современную поэзию – поэзию романтической культуры – он воспринимал как огромную аналогическую систему, внутри которой испаноамериканский модернизм является таким же полноценным элементом, как немецкий романтизм и французский сюрреализм.

Аналогия, открывая новые ракурсы, вместе с тем ведет к некоторой схематизации, обнаруживая склонность Паса вписывать все в определенную систему координат, соотносить со своими философско-эстетическими построениями. Одни и те же метафоры, категории могут использоваться им в отношении разных поэтов, так что все они начинают чем-то друг друга напоминать и походить на него самого. Но отождествление все же не ведет к искажению: хотя в интерпретации Паса несколько скрадывается стилистическое своеобразие тех или иных рассматриваемых им поэтических явлений, ему удается выявить их глубинную структуру, их генетический код[662]. Не случайно свои двадцать пять лет странствий – а вместе с тем ученичества – по Европе, Америке и Азии Пас метафорически определил как исследование «туннеля соответствий»[663].

Поскольку творчество Паса в российском литературоведении остается малоизученным, оно открывает широкое поле для новых исследований, в особенности в ракурсе взаимодействия культур. Можно выделить следующие пути разработки тем и проблем, затронутых в настоящей работе:

– проанализировать, какие формы принимает диалог с французской культурой на втором этапе творчества Паса, когда он в течение шести лет живет

---

[661] Paz O. Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974. P.83.
[662] См. Гладощук А.В. Демон аналогии: Октавио Пас, Рубен Дарио и испаноамериканский модернизм между Америкой и Францией // Литература двух Америк. М.: ИМЛИ РАН, 2017. №2. С.186–195.
[663] Paz O. Obras completas. T.6. P.37.

в Индии (1962-1968): в этот период он увлекается конкретной поэзией, открывает для себя С.Малларме, внимательно читает К.Леви-Стросса и пишет книгу о М.Дюшане

– взглянуть сквозь призму сюрреализма на все творчество Паса в целом, проанализировав коллективные поэмы, в создании которых он участвовал в 70-е гг., а также поэмы-объекты

– выработать типологию рецепции латиноамериканскими писателями явлений французской культуры, в частности, сюрреализма.

Библиография

I. Тексты

1. Поэзия О. Паса

1. Paz O. Raíz del hombre. México: Simbad, 1937. 62 p.

2. Paz O. A la orilla del mundo y Primer día, Bajo tu clara sombra, Raíz del hombre, Noche de resurrecciones. México: Compañía Editora y Librera ARS, 1942. 152 p.

3. Paz O. Libertad bajo palabra. México: Tezontle, 1949. 134 p.

4. Paz O. ¿Águila o sol? México: Tezontle, 1951. 122 p.

5. Paz O. Semillas para un himno. México: Tezontle, 1954. 59 p.

6. Paz O. Piedra de Sol. México: Tezontle, 1957. 44 p.

7. Paz O. La estación violenta. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. 85 p.

8. Paz O. Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958). México: Fondo de Cultura Económica, 1960. 317 p.

9. Paz O. Salamandra (1958-1961). México: Joaquín Mortiz, 1962. 118 p.

10. Paz O. Versiones y diversiones. México: Joaquín Mortiz, 1974. 255 p.

11. Paz O. Libertad bajo palabra (1935-1957) / Ed. de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 1998. 376 p.

12. Paz O. Obras completas. T.11. Obra poética I (1935-1970) / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2010. 588 p.

13. Paz O. Obras completas. T.13. Miscelánea I: Primeros escritos / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 1999. 430 p.

2. Эссе и лекции О.Паса

14. Paz O. Poesía de soledad y poesía de comunión // El Hijo Pródigo. México, 1943. №5 (agosto). P.271-278.

15. Paz O. El laberinto de la soledad. México: Cuadernos Americanos, 1950. 195 p.

16. Paz O. El arco y la lira. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956. 287 p.

17. Paz O. Las peras del olmo. México: Imprenta universitaria, 1957. 292 p.

18. Paz O. El laberinto de la soledad / 2.ª edición, revisada y aumentada. México: Fondo de Cultura Económica, 1959. 191 p.

19. Paz O. Cuadrivio. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1965. 205 p.

20. Paz O. Los signos en rotación. Buenos Aires: Sur, 1965. 70 p.

21. Paz O. Puertas al campo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1966. 284 p.

22. Paz O. El arco y la lira / 2.ª ed., corr. y aum. México: Fondo de Cultura Económica, 1967. 301 p.

23. Paz O. Corriente alterna. México: Siglo XXI editores, 1967. 223 p.

24. Paz O. Claude Lévi-Strauss o El nuevo festín de Esopo. México: Joaquín Mortiz, 1967. 134 p.

25. Paz O. El signo y el garabato. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1973. 213 p.

26. Paz O. Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974. 227 p.

27. Paz O. Xavier Villaurrutia en persona y en obra. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. 85 p., ill.

28. Paz O. In/Mediaciones. Barcelona: Seix Barral, 1979. 265 p.

29. Paz O. De una palabra a la otra: Los pasos contados. Madrid: Vaso roto Ediciones, 2016. 76 p.

30. Paz O. Convergencias. Barcelona: Seix Barral, 1991. 160 p.

31. Paz O. Al paso. Barcelona: Seix Barral, 1992. 213 p.

32. Paz O. La llama doble: Amor y erotismo. Barcelona: Seix Barral, 1993. 223 p.

33. Paz O. Una Francia íntima // Paz O. Obras completas. T.14. Miscelánea II. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2001. P.28–31.

34. Paz O. Itinerario poético: Seis conferencias inéditas. Girona: Atalanta, 2014. 216 p.

35. Paz O. Obras completas. T.3. Fundación y disidencia: Dominio hispánico. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 1997. 418 p.

36. Paz O. Obras completas. T.4. Generaciones y semblanzas: Dominio mexicano / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2006. 429 p.

37. Paz O. Obras completas. T.6. Los privilegios de la vista I: Arte moderno universal / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2010. 389 p.

38. Paz O. Obras completas. T.7. Los privilegios de la vista II: Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2006. 445 p.

39. Paz O. Obras completas. T.8: El peregrino en su patria: Historia y política de México. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2006. 599 p.

3. Антологии

40. Anthologie de la poésie mexicaine. P.: Nagel, 1952. 173 p.

41. An Anthology of Mexican Poetry / Comp. by Octavio Paz, transl. by Samuel Beckett, preface by C.M. Bowra. Bloomington: Indiana University Press, 1958. 213 p.

42. Antología de la revista «Contemporáneos» / Introd, sel. y notas de Manuel Durán. México: Fondo de Cultura Económica, 1973. 430 p.

43. Baciu S. Antología de la poesía surrealista latinoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1974. 243 p.

44. La poesía mexicana moderna / Antología, estudio preliminar y notas de Antonio Castro Leal. México: Fondo de Cultura Económica, 1953. 537 p.

45. La poesía mexicana del siglo XX: Antología / Notas, selección y resumen cronológico de Carlos Monsiváis. México: Empresas Editoriales, 1966.

46. Poesía en movimiento: México, 1915–1966 / Sel. y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis; Pról. de Octavio Paz. México: Siglo XXI Editores, 1966. 476 p.

47. Péret B. Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique. P.: Éditions Albin Michel, 1960. 413 p.

4. Переводы О.Паса на французский язык

48. Paz O. Songe d’Ève ; Chambre d’hotel / Trad. par Alice Ahrweiler // Fontaine: Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises. P., 1947. T.X. №57. (déc. 1946 – janv. 1947). P.726-737.

49. Paz O. Papillon d'obsidienne // La Nef. P.: Éditions du Sagittaire, 1950. №63/64 (mars-avril): Almanach surréaliste du demi-siècle. P.29-31.

50. Paz O. Aigle ou Soleil? / Trad. de Jean-Clarence Lambert. P.: G. Fall, 1957. 97 p.

51. Paz O. // Anthologie de la poésie surréaliste / Ed. de Jean-Louis Bédouin. P.: Seghers, 1964. P.245-253.

52. Paz O. Liberté sur parole; Condition de nuage; Aigle ou Soleil; À la limite du monde; Pierre de Soleil / Trad. par Jean-Clarence Lambert, Benjamin Péret. P.: Gallimard, 1971. 190 p.

5. Переводы О.Паса на русский язык

53. Пас О. / Пер. А. Гелескула // Поэзия Латинской Америки. М.: Художественная литература, 1975. С.397–402.

54. Пас О. / Пер. П. Грушко // Пернатые молнии: Мексиканская поэзия XX века. М.: Радуга, 1988. С.149–216.

55. Пас О. Поэзия. Критика. Эротика. М.: Русское феноменологическое общество, 1996. 192 с.

56. Пас О. ДереВОвнутрь. М., 1998. 33 с.

57. Пас О. Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика. СПб., М.: Симпозиум, 2000. 413 с.

58. Пас О. Сыны праха / Пер. Т. Ильинской // Иностранная литература. М., 2003. №5.

59. Пас О. Из книги «Сыны праха: от романтизма к авангарду» / Пер. Б.В. Дубина // Иностранная литература. М., 2014. №12. С.221–240.

60. Пас О. Явление и явленное: Бодлер как художественный критик / Пер. А.В. Гладощук // Вопросы иберо-романистики: Сборник статей. Выпуск 14 / Под ред. Ю.Л. Оболенской. М.: МАКС Пресс, 2015. С.73–85.

61. Пас О. Раковина и сирена / Пер. А.В. Гладощук // Литература двух Америк. М.: ИМЛИ РАН, 2017. №2. С.196–215.

6. Тексты французских «собеседников» О.Паса

62. Apollinaire G. Alcools. P.: Mercure de France, 1913.

63. Apollinaire G. Calligrammes. P.: Mercure de France, 1918.

64. Apollinaire G. Œuvres poétiques. P.: Éditions Gallimard, 1990. 1267 p.

65. Artaud A. México / Prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

66. Artaud A. Œuvres complètes. T.V. P.: Gallimard, 1964.

67. Artaud A. Œuvres complètes. T.VIII. P.: Gallimard, 1971.

68. Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques, L’Art romantique et autres Œuvres critiques. P.: Éditions Garnier Frères, 1962. 956 p.

69. Breton A. Manifeste du surréalisme. Poisson soluble. P.: Éditions du Sagittaire, 1924. 190 p.

70. Breton A. Les pas perdus. P.: Nouvelle Revue Française, 1924. 217 p.

71. Breton A. Les vases communicants. P.: Les Cahiers libres, 1932. 172 p.

72. Bretón A. El castillo estrellado // Sur. Buenos Aires, 1936. Año VI. №19 (abril). P.71-99.

73. Breton A. L'Amour fou. P.: Nouvelle Revue Française, 1937.

74. Breton A. Arcane 17. N.Y.: Éditions Brentano’s, 1945.

75. Breton A. La Clé des champs. P.: Les Éditions du Sagittaire, 1953. 286 p.

76. Breton A. Le Surréalisme et la peinture. P.: Gallimard, 1965. 428 p.

77. Breton A. Perspective cavalière / Texte établi par Marguerite Bonnet. P.: Gallimard. 1970. 244 p.

78. Breton A. Œuvres complètes. T.I. / Ed. établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. P.: Gallimard, 1988. 1798 p.

79. Breton A. Œuvres complètes. T.II / Ed. établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. P.: Gallimard, 1992. 1857 p.

80. Breton A. Œuvres complètes. T.III. P.: Gallimard, 1999. 1492 p.

81. Breton A. Œuvres complètes. T.IV: Écrits sur l'art et autres textes / Éd. de Marguerite Bonnet publiée, pour ce volume, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas. P.: Gallimard, 2008. 1527 p.

82. Breton A. Je vois, j'imagine. Poèmes-objets / Préface d'Octavio Paz. Milan: Gallimard, 1991. 187 p.

83. Éluard P. Donner à voir. P.: Gallimard, 1939. 219 p.

84. Éluard P. Œuvres complètes. T.I. P.: Gallimard, 1968. 1663 p.

85. Mallarmé S. Les Poésies de Stéphane Mallarmé. La Revue Indépendante. P., 1887 (octobre).

86. Mallarmé S. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard // Cosmopolis. 1897 (mai). P.417-428.

87. Mallarmé S. Divagations. P.: Fasquelle, 1897.

88. Mallarmé S. Œuvres complètes. P.: Gallimard, 1945. XXV, 1653 p.

89. Nerval G. de. Les filles du feu. P.: D. Giraud, 1854. XIX, 336 p.

90. Nerval G. de. Œuvres complètes. T.III. P.: Gallimard, 1993. 1692 p.

91. Péret B. Le déshonneur des poètes précédé de La parole est à Péret. Utrecht: Jean-Jacques Pauvert, 1965. 93 p.

92. Rimbaud A. Œuvres. P.: Éditions Garnier Frères, 1977. LXX, 569 p.

93. Reverdy P. L'Image // Nord-Sud. №13. P., 1918.

94. Reverdy P. Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926). P.: Flammarion, 1975. 366 p.

95. Reverdy P. Cette émotion appelée poésie: Écrits sur la poésie (1932–1960). P.: Flammarion, 1974. 279 p.

96. Rolland de Renéville A. L'Expérience poétique. Genève: La Baconnière, 1948. 172 p.

97. Saint-John Perse. Anabase. P.: Nouvelle Revue Française, 1924. 53 p.

98. Vitrac R. Le langage à part // Transition. P.: Shakespeare & Co., 1929. №18 (novembre). P.176-190.

99. Антология французского сюрреализма: 20-ые гг. М.: ГИТИС, 1994. 390 с.

100. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. 507 с.

101. Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения. Т.1. М., 1961. С.221–267.

7. Интервью, переписка О.Паса

102. Campos M. A. Entrevista con Octavio Paz // Campos M.A. De viva voz: entrevistas con escritores. México: Premiá editora, 1986. P.11–16.

103. Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959). México: Fundación Octavio Paz; Fondo de Cultura Económica, 1999. 261 p.

104. Couffon C. Octavio Paz // Hispanoamérica en su nueva literatura. Santander: La isla de los ratones, 1962. P.73–82.

105. Monsiváis C. Octavio Paz en diálogo // Revista de la Universidad de México. México, 1967. №3 (noviembre). P. I–VIII.

106. González Echevarría R., Rodríguez Monegal E. Cuatro o cinco puntos cardinales // Plural. México, 1973. Vol. 2, №18 (marzo). P.17–20.

107. Guibert R. Octavio Paz // Guibert R. Siete voces. México: Editorial Novaro, 1974. P.198–293.

108. Paz O., Ríos J. Solo a dos voces. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.

109. Paz O. Obras completas. T.15. Miscelánea III. Entrevistas / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2003. 759 p.

110. Paz O. Jardines errantes: Cartas a J.C. Lambert (1952-1992). Barcelona: Seix Barral, 2008. 243 p.

111. Peralta B. El poeta en su tierra: Diálogos con Octavio Paz. México, 2014. 192 p.

112. Retratos y autoretratos. Escritores de América Latina / Fotografías de Alicia d'Amico y Sara Facio. Buenos Aires: Ediciones Crisis; La Azotea, 1973. 192 p.

113. Salgado C. Poesía de circunstancias // Vuelta. México, 1998. №138 (mayo).

114. Stanton A., Paz O. Genealogía de un libro: «Libertad bajo palabra» // Vuelta. México, 1988. Año XII, №145 (diciembre). P.15-21.

115. Vernengo R. Una Entrevista con Octavio Paz // Revista de la Universidad de México. México, 1954. Vol. VIII, №6 (febrero). P.24, 28.

8. Тексты и интервью других авторов

116. Breton A. Entretiens (1913-1952). P.: Gallimard, 1973. 312 p.

117. Breton A., Valle R.H. Diálogo con André Breton // Revista de la Universidad de México. 1938 (junio). №29. T.V. P.5–8.

118. Cortázar J. Cartas. Buenos Aires: Aguilar; Alfaguara, 2012.

119. Cuesta J. Poemas y ensayos. T.II, III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964. 468 p.

120. Literatura en la revolución y revolución en la literatura. México: Siglo XXI editores, 1970. 118 p.

121. Ramos S. El perfil del hombre y la cultura en México. México: Espasa–Calpe mexicana, S.A., 1976. 145 p.

122. Rivera D. Clérigo-stalinismo versus cultura y verdad // Novedades. México, 1938 (11 de junio). P.4, 7.

123. Reyes A. Última Tule. México: Imprenta universitaria, 1942. 255 p.

124. Villaurrutia X. Obras. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. LXXI, 1096 p.

125. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. 640 с.

126. Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Радуга, 1982. 400 с.

127. Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост., пер., примеч. и предисл. Б.В. Дубина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 304 с.

II. Общие работы

1. Работы по поэтике и теории литературы

128. Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / Под ред. Ю.Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 600 с., 704 с.

129. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1994. 615 с.

130. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Урал. университета, 1998. 352 с.

131. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. 304 с.

132. Гончаренко С.Ф. Стилистический анализ испанского стихотворного текста. М.: Высшая школа, 1988. 191 с.

133. Дмитриева Е.Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // Вопросы литературы. 2011. № 4. С.302-313.

134. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Изд.-во им. Сабашниковых. М., 1998. 470 с.

135. Кофман А.Ф. Авангардизм и работа со словом // Лики времени. М.: Юстицинформ; Филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009. С.271-286.

136. Подгаецкая И.Ю. Избранные статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 586 с.

137. Проблемы культурного пограничья. М.: ИМЛИ, 2014. 504 с.

138. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛЕНАНД, 2015. 240 с.

139. Разрыв и связь времен: Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2017. 1152 с.

140. Сравнительно о сравнительном литературоведении: транснациональная история компаративизма. Коллективная монография по материалам русско-французских коллоквиумов 6–7 октября 2009 года и 3–4 октября 2011 года / Под ред. Е. Дмитриевой и М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 488 с.

141. Тертерян И.А. Романтизм как целостное явление // Тертерян И. Человек мифотворящий. М.: Советский писатель, 1988. С.14-50.

142. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Сост. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. 536 с.

143. Фридрих Г. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия. М.: Языки славянских культур, 2010. 341 с.

144. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 568 с.

145. Шкловский В.Б. Тетива: О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970. 374 с.

146. Эспань М. О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН. 2009. С.7-18.

147. Эткинд Е.Г. Форма как содержание: Избранные статьи. Würzburg: JAL-Verlag, 1977. 227 с.

148. Bruns G.L. Modern poetry and the idea of language: A critical and historical study. New Haven; London: Yale University Press, 1975. 300 p.

149. Casanova P. La République mondiale des Lettres. P.: Seuil, 2001.

150. Collot M. La poésie moderne et la structure d'horizon. P.: Presses universitaires de France, 1989. 264 p.

151. Entretiens sur le surréalisme / Sous la direction de Ferdinand Alquié. P., La Haye: Mouton & Co., 1968. 568 p.

152. Man P. de. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. N.Y.: Oxford University Press, 1971. 189 p.

153. Murat M. Le dernier livre de la bibliothèque // Le Savoir des genres. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007. P.281–297.

154. Ortega J. La escritura plural (Notas sobre tradición y surrealismo) // Revista Iberoamericana. 1971. Vol. XXXVII, №76–77 (julio–dic.). P.599-618.

155. Riffaterre M. La production du texte. P.: Éditions du Seuil, 1979. 287 p.

156. Todorov T. Autour de la poésie // Todorov T. Les genres du discours. P.: Éditions du Seuil, 1978. P.99-131.

2. Работы по философии, мифологии, теории культуры

157. Бланшо М. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. 281 с.

158. Вейдле В. Умирание искусства. СПб.: Axioma, 1996. 332 с.

159. Гайденко П.П. Экзистенциализм и проблема культуры: Критика философии М. Хайдеггера. М.: Высшая школа, 1963. 121 с.

160. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф-имя-культура // Труды по знаковым системам. Тарту: Тартуский государственный университет, 1973. № VI. С.282-303.

161. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т.1: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: «Александра», 1992. 479 с.

162. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: «Искусство–СПБ», 2001. 703 с.

163. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.

164. Пахсарьян Н.Т. К проблеме изучения литературных эпох: Понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур – 2: Материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 2004. С.12-17.

165. Тимашева О.В. Введение в теорию межкультурной коммуникации. М.: Издательство УРАО, 2004. 192 с.

166. Толмачёв В.М. Романтизм: культура, лицо, стиль // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. М.: ЭКОН, 2000. С.104-116.

167. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. №4. С.40-51.

168. Хайдеггер М. Гёльдерлин и сущность поэзии // Логос: Философско-литературный журнал. М., 1991. Вып. 1. С.37-47.

169. Хайдеггер М. О поэтах и поэзии: Гёльдерлин, Рильке, Тракль. М.: Водолей, 2017. 238 с.

170. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Издательство «Республика», 1993. 447 с.

171. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т.1. М.: Искусство, 1983. 479 с.

172. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2000. 224 с.

173. Элиаде М. Ностальгия по истокам. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2006. 216 с.

174. Элиаде М. Трактат по истории религий. М.: Академический проект, 2015. 394 с.

175. Bachelard G. L'Intuition de l'instant. P.: Éditions Gonthier, 1966. 153 p.

176. Bachelard G. La flamme d’une chandelle. P.: Presses universitaires de France, 1962. 113 p.

177. Caillois R. Le mythe et l’homme. P.: Gallimard, 1938. 222 p.

3. Работы по истории литературы, культуры и искусства Латинской Америки

178. История литератур Латинской Америки. Т.5. Очерки творчества писателей XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 686 с.

179. История литератур Латинской Америки. Т.4. XX в.: 20-90-е гг. Ч.1. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 583 с.

180. Земсков В.Б. Предисловие // Кецаль и голубь. М.: Художественная литература, 1983. С.3-32.

181. Земсков В.Б. Введение. Литературный процесс в Латинской Америке. XX век и теоретически итоги // История литератур Латинской Америки. Т.4. Ч.1. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С.5-106.

182. Земсков В.Б. Введение. Творческая индивидуальность и традиция в латиноамериканской литературе // История литератур Латинской Америки. Т.5. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С.5-15.

183. Гирин Ю.Н. Поэтика сверхпредельности: К интерпретации художественных процессов латиноамериканской культуры. СПб.: Алетейя, 2008. 215 с.

184. Гирин Ю.Н. Авангард в Испанской Америке // Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т.2. С.496-535.

185. Гирин Ю.Н. Функция мифа в культуре Латинской Америки // Латинская Америка. М.: Наука, 2011. №3. С.76-88.

186. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. 318 с.

187. Кофман А.Ф. Мексиканский День мертвых и его культуростроительная роль // Iberica Americans: Праздник в иберoамериканской культуре. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С.229-247.

188. Кофман А.Ф. Испанский конкистадор. От текста к реконструкции типа личности. М.: ИМЛИ РАН, 2012. 304 с.

189. Культура Латинской Америки: проблема национального и общерегионального. М.: Наука, 1990. 176 с.

190. Культура Мексики. М.: Наука, 1980. 302 с.

191. Кутейщикова В.Н. О некоторых национальных чертах мексиканской прозы // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М.: Наука, 1976. С.205-232.

192. Кутейщикова В.Н., Тертерян И.А. Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки. М.: Наука, 1978. 189 с.

193. Огнева Е.В. «Французская тема» в романе А. Карпентьера «Превратности метода» // Сквозь шесть столетий. М.: Диалог-МГУ, 1997. С.277–285.

194. Огнева Е.В. Латиноамериканские романтики и их европейские кумиры. Заимствование, имитация, маска // Вопросы иберо-романистики. К 400-летней годовщине литературного наследия М. де Сервантеса Сааведры / Сост. М. С. Снеткова. Под ред. Ю.Л. Оболенской. Т.16. М.: МАКС Пресс, 2017. С. 102–111.

195. «Чудесная реальность» Мексики в русском зеркале: Из века шестнадцатого в век двадцать первый / Сост. Л.М. Бурмистрова. М.: Рудомино, 2008. 358 с.

196. Iberica Americans: Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М.: Наука, 1994. 222 с.

197. Iberica Americans: Тип творческой личности в латиноамериканской культуре М.: Наследие, 1997. 275 с.

198. Iberica Americans: Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI веков. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 463 с.

199. Ainsa F. Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa. Madrid: Gredos, 1986. 590 p.

200. América Latina en su literatura / Coord. e intr. de César Fernández Moreno. México, P.: Siglo XXI Editores; Unesco, 1972. 494 p.

201. Balakian A. Réception du surréalisme dans la poésie latino-américaine // Mélusine. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982. №IV: Le livre surréaliste. P.43-53.

202. Brotherston G. Latin American Poetry: Origins and Presence. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. 228 p.

203. Couffon C. La literatura hispanoamericana vista desde Francia // Panorama de la actual literatura latinoamericana. La Habana: Casa de las Américas, 1969. P.222-228.

204. Durán M. Introducción // Antología de la revista «Contemporáneos» / Introd, sel. y notas de Manuel Durán. México: Fondo de Cultura Económica, 1973. P.7-51.

205. Durán M. Las revistas «Taller» y «Tierra Nueva»: nueva generación, nuevas inquietudes // P.1151-1160.

206. El Surrealismo entre Viejo y Nuevo mundo. Madrid: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990. 346 p.

207. Estudios críticos sobre el modernismo / Introd., selección y bibliografía general por Homero Castillo. Madrid: Editorial Gredos, 1968. 416 p.

208. France – Amérique latine: Croisements de lettres et de voies / Sous la dir. de Walter Bruno Berg et Lisa Block de Behar. P.: L'Harmattan, 2007. 306 p.

209. Gallagher D.P. Modern Latin American Literature. L.; Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 1973. 197 p.

210. Henríquez Ureña M. Las influencias francesas en la poesía hispanoamericana // Revista Iberoamericana. 1940. Vol. II, №4 (noviembre). P.401-417.

211. Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura / Coord. Saúl Yurkievich. Madrid: Alhambra, 1986. 340 p.

212. Larrea J. El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo. México: Cuadernos americanos, 1944. 104 p.

213. Las revistas literarias de México. México: Ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963. 257 p.

214. Las revistas literarias de México (Segunda serie). México: Ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964. 211 p.

215. Litvan V. Paris, méridien intellectuel de l'Amérique latine ? // Acta fabula. Vol. 9, №11 (décembre), 2008.

[Электронный ресурс] URL: http://www.fabula.org/acta/document4723.php (дата обращения: 28.05.2018)

216. Martín C. Hispanoamérica: mito y surrealismo. Bogotá: Procultura, 1986. 269 p.

217. Mélusine: Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1999. №XIX: Méxique, miroir magnétique. 400 p.

218. Monsiváis C. Prólogo // La poesía mexicana del siglo XX: Antología / Notas, selección y resumen cronológico de Carlos Monsiváis. México: Empresas Editoriales, 1966. P.9-72.

219. Musacchio D. Le surréalisme dans la poésie hispano-americaine // Europe. P.: Éditeurs Français Réunis, 1968. Vol. 46, №475-476. P.258-284.

220. Pacheco J.E. Elías Nandino y la revista «Estaciones» // Proceso. México, 1982 (13 de noviembre).

[Электронный ресурс] URL: http://www.proceso.com.mx/134753/elias-nandino-y-la-revista-estaciones (дата обращения: 28.05.2018)

221. Pellegrini A. Introducción // Antología de la poesía viva latinoamericana. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1966. P.7-16.

222. Perspectivas sobre la literatura latinoamericana / Coord. de Guillermo Sucre. Caracas: Equinoccio, 1980. 207 p.

223. Pouzet I. Barandal (1931-1932): ¿Una revista de vanguardia? // Babel: Littératures plurielles. Toulon, 2012. №26. P.231-245.

224. Rama A. José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimabaud // Nueva Revista de Filología Hispánica. 1983. Vol. 32. №1. P.96-135.

225. Rodríguez Prampolini I. El surrealismo y el arte fantástico de México. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. 133 p.

226. Schneider L.M. México y el surrealismo (1925–1950). México: Arte y libros, 1978. 246 p.

227. Schwartz J. Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos. Madrid: Cátedra, 1991. 698 p.

228. Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España / Ed. de P.Earle, G.Gullón. Philadelphia: Dept. of Romance Languages; University of Pennsylvania, 1977. 161 p.

229. Wilson J. Spanish American Surrealist Poetry // A Companion to Spanish Surrealism / Ed. by Robert Havard. Woodbridge: Tamesis, 2004. P.253–276.

4. Работы по истории литературы и культуры доколумбовой Америки

230. Cartwright Brundage B. El Quinto Sol: dioses y mundo azteca. México: Editorial Diana, 1982. 344 p.

231. Caso A. El pueblo del Sol. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. 125 p., XVI.

232. Épica náhuatl / Sel., introd. y notas de Ángel María Garibay K. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1945.

233. Esplendor del México antiguo. T.I. México: Centro de Investigaciones antropológicas de México, 1959.

234. Garibay Kintana A.M. Poesía indígena de la Altiplanicie. México, 1962. 169 p.

235. Garibay Kintana A. M. Historia de la literatura náhuatl. T.I. Etapa autónoma: de c.1430 a 1521. México: Editorial Porrúa, 1971.

236. León-Portilla M. La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. 360 p.

237. León-Portilla M. El reverso de la Conquista: Relaciones aztecas, mayas e incas. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1987. 192 p.

238. Martínez J. L. Nezahualcóyotl: vida y obra. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. 334 p.

239. Rossell C., Ojeda Díaz M. de los A. Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca. México: CIESAS, 2003. 186 p.

240. Sahagún B. de. Veinte himnos sacros de los nahuas. México: Universidad nacional autónoma de México, 1958. 277 p.

241. Séjourné L. Pensamiento y religión en el México antiguo. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 220 p.

242. Spence L. The Gods of Mexico. L.: Adelphi terrace, 1923. 388 p.

243. Todorov T. La conquête de l’Amérique: La question de l’autre. P.: Éditions du Seuil, 1982. 283 p.

5. Работы по истории литературы, культуры и искусства Франции и других европейских стран

244. Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. 230 с.

245. Балашов Н.И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С.185-300.

246. Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. М.: Наука, 1982. 388 с.

247. Великовский С.И. В скрещенье лучей: Очерки французской поэзии XIX-XX веков. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 415 с.

248. Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. 547 с.

249. Зенкин С.Н. Пророчество о культуре // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995. С.5-37.

250. Зенкин С.Н. Роже Кайуа – сюрреалист в науке // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С.7-32.

251. Зенкин С.Н. Жерар де Нерваль – испытатель культуры // Нерваль Ж. де. Мистические фрагменты. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С.8-40.

252. Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 1: Французская литература XIX века. М., 1998.

253. Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Сост., общ. ред., вступительная статья Г.К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 5-62.

254. Мильчина В.А. Послесловие // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С.394-420.

255. Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2002. 496 с.

256. Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. 190 с.

257. Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 648 с.

258. Французская литература. 1945–1990 гг. М.: Наследие, 1995. 926 с.

259. Французский акцент в мировой культуре: к 60-летию Александра Николаевича Таганова: коллективная монография. Иваново: Ивановский государственный университет, 2010. 354 с.

260. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 412 с.

261. Alquié F. Philosophie du surréalisme. P.: Flammarion, 1973. 234 p.

262. André Breton: Essais recueillis par Marc Eigeldinger. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1970. 286 p.

263. Beaujour M. André Breton mythographe // Études françaises. Les Presses de l'Université de Montréal, 1967. Vol. 3. №2 (mai). P.215-233.

264. Béguin A. L'âme romantique et le rêve : Essai sur le romantisme allemand et la poésie française. P.: Librairie Jose Corti, 1963. 416 p.

265. Bradu F. André Breton en México. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. 212 p.

266. Cardoza y Aragón L. Pourquoi le Mexique ? // Europe: revue littéraire mensuelle. P., 1984. Année 62, №667-668 (noviembre-décembre). P.94-109.

267. Carrouges M. André Breton et les données fondamentales du Surréalisme. P.: Gallimard, 1967. 378 p.

268. Clouard H. La poésie française moderne des romantiques à nos jours. Paris: Gauthier-Villars et C^{ie} Éditeurs, 1924. VI, 402 p.

269. Constans F. Artémis ou les fleurs du désespoir // Revue de littérature comparée. 1934. №14. P.337-371.

270. Eigeldinger M. Poésie et métamorphoses. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1973. 284 p.

271. Hubert É.-A. Circonstances de la poésie: Reverdy, Apollinaire, surréalisme. Clamecy : Klincksieck, 2009. 536 p.

272. Lambert J.-C. André Breton en México // Vuelta. México, 1989. №148 (marzo). P.9-16.

273. L’Aminot T. J.-J. Rousseau chez les surréalistes // Revue d’histoire littéraire de la France. P.: Armand Colin Éditeur, 1983. Vol. 83, №1 (janv.-févr.). P.65-80.

274. Mejía Sánchez E. El pensamiento literario de Rousseau // Presencia de Rousseau. México: UNAM, 1962. P.127-152.

275. Murat M. L’art de Rimbaud. P.: Éditions Corti, 2013. 486 p.

276. Nadeau M. Histoire du surréalisme. T.II: Documents surréalistes. P.: Éditions du Seuil, 1948. 398 p.

277. Raymond M. De Baudelaire au surréalisme: Essai sur le mouvement poétique contemporain. P.: Éditions R.-A. Corrêa, 1933. 413 p.

278. Richard J-P. Poésie et profondeur. P.: Éditions du Seuil, 1955. 253 p.

279. Singler Ch. «Ojo abierto en la selva»: Benjamin Péret y las Américas // Caravelle. 1992. Vol. 58. №1. P.65-78.

280. Torre G. de. Historia de las literaturas de vanguardia. T.2. Madrid: Guadarrama, 1971.

III. Работы о жизни и творчестве О.Паса

281. Дубин Б.В. Утопия и драма поэтического слова // Вопросы литературы. М., 1992. № 1. С. 226–234.

282. Дубин Б.В. Слова как мосты. Памяти Октавио Паса // Итоги. 1998. №18 (103). С.80-82.

283. Кофман А.Ф. Октавио Пас // История литератур Латинской Америки. Т.5. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С.352-405.

284. Кофман А.Ф. Утопия Октавио Паса // Иностранная литература. М.: Известия, 1991. №1 (январь). С.236-240.

285. Огнева Е.В. Октавио Пас и Алехо Карпентьер: сближение удаленных реальностей // Вопросы иберо-романистики: Сборник статей. Выпуск 14 / Под ред. Ю.Л. Оболенской. М.: МАКС Пресс, 2015. С.31-38.

286. Петровский И.М. Октавио Пас, или мексиканский Гераклит // Диапазон: Вестник иностранной литературы. М.: Издательство «Рудомино», 1991. №3 (207). С.58-69.

287. Резник В.Г. Несколько предварительных слов // Пас О. Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика. СПб., М.: Симпозиум, 2000. С.5-16.

288. Шамарина А.А. Проблема «инаковости» в творчестве Октавио Паса и Антонио Мачадо // Stephanos. 2015. №2 (10). С.142-149.

289. Alazraki J. Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar // Alazraki J. Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra. Barcelona: Editorial Anthropos, 1994. P.247-260.

290. América: Cahiers du CRICCAL. P.: Service des Publications de l'Université de Paris III, 1989. №6: Poésie hispano-américaine contemporaine: Vicente Huidobro et Octavio Paz. 251 p.

291. Aproximaciones a Octavio Paz. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1974. 282 p.

292. Bareiro-Saguier R. Octavio Paz y Francia // Revista Iberoamericana. 1971. Vol. XXXVII, №74 (enero-marzo). P.251–264.

293. Bloom H. Octavio Paz // Genius. A mosaic of one hundred exemplary creative minds. N.Y.: Warner books, 2002. P.536-549.

294. Boll Th. A. Octavio Paz and T.S. Eliot: A Literary Relation. L., 2004. [Электронный ресурс] http://discovery.ucl.ac.uk/1445325/1/U592645.pdf (дата обращения: 08.08.2018)

295. Bosquet A. Octavio Paz ou le surréalisme tellurique // Bosquet A. Verbe et vertige: situations de la poésie. P.: Librairie Hachette, 1961. P.186-192.

296. Bradu F. Los puentes de la traducción: Octavio Paz y la poesía francesa. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Universidad Veracruzana, 2004. 233 p.

297. Brotherston G. The traditions of Octavio Paz // Latin American Poetry: Origins and Presence. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. P.138-168.

298. Céa C. Octavio Paz. P.: Seghers, 1965. 191 p.

299. Cortázar J. Octavio Paz: Libertad bajo palabra // Cortázar J. Obra crítica II. Madrid: Alfaguara, 1994. P.203–207.

300. Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid: Fareso, 1979. №343–345 (enero-marzo): Homenaje a Octavio Paz. 791 p.

301. Cuesta J. «Raíz del hombre» de Octavio Paz // Cuesta J. Poemas y ensayos. T.III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964. P.282-284.

302. Debicki A.P. El trasfondo filosófico y la experiencia poética en obras de Octavio Paz // Debicki A.P. Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Madrid: Editorial Gredos, 1976. P.141–158.

303. Domínguez Michael Ch. Octavio Paz en su siglo. México: Aguilar, 2014. 651 p.

304. Escalante E. El tema del presente y de la presencia en la prehistoria poética de Octavio Paz // Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas / Ed. de Juan Villegas. 1994. Vol. 5: Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos. P.338–346.

305. Farakos M. Octavio Paz y Marcel Duchamp: crítica moderna para un artista moderno // Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid, 1984. №410 (agosto). P.79–96.

306. Fein J.M. Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems (1957-1976). Lexington (Ky.): The University Press of Kentucky, 2015. 200 p.

307. Feustle J.A. Octavio Paz: el incesto sagrado // Feustle J.A. Poesía y mística: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1978. P.45–92.

308. García Morales A. «El caracol y la sirena» de Octavio Paz: una lectura «surrealista» de Rubén Darío // Anales de Literatura Hispanoamericana. 1999. №28. P.637–657.

309. Gimferrer P. Lecturas de Octavio Paz. Barcelona: Editorial Anagrama, 1980. 119 p.

310. Giraud P.-H. Octavio Paz: Vers la transparence. P.: Presses universitaires de France, 2002.

311. González Torres A. Las guerras culturales de Octavio Paz. México: El Colegio de México, 2014. 192 p.

312. Imboden R.C. Imaginarios urbanos en la poesía de Octavio Paz // Pa(i)sajes urbanos. Barcelona: Red Ediciones, 2015. P.100-118.

313. King L. Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz // Hispanic Review. University of Pennsylvania Press, 1969. Vol. 37, №3 (Jul.). P.383-393.

314. Kosmos: A Journal of Poetry. San Francisco, 1980. №5-6: Homage to Octavio Paz. 248 p.

315. Lafaye J. Octavio Paz en la deriva de la modernidad. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. 255 p.

316. Leal L. Octavio Paz y la literatura nacional: Afinidades y oposiciones // Revista Iberoamericana. 1971. Vol. XXXVII, №74 (enero-marzo). P.239-250.

317. Lecturas de «Piedra de Sol» / Ed. de Hugo J. Verani. México: Fondo de Cultura Économica, 2007. 192 p.

318. Leiva R. Octavio Paz // Leiva R. Imagen de la poesía mexicana contemporánea. México: Imprenta Universitaria, 1959. P.205-226.

319. Magis C.H. La poesía hermética de Octavio Paz. México: El Colegio de México, 1978. 352 p.

320. Martín C. Raíz indoamericana y ala surrealista en Octavio Paz // Martín C. Hispanoamérica: mito y surrealismo. Bogotá: Procultura, 1986. P.193-216.

321. Martínez Torrón D. Variables poéticas de Octavio Paz. Madrid: Hiperión, 1979. 287 p.

322. Mendiola V.M. El surrealismo de «Piedra de Sol», entre peras y manzanas. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. 163 p.

323. Meyer-Minnemann K. Octavio Paz y el surrealismo // Literatura mexicana. 2016. Vol. 27, №2. P.73-95.

324. Octavio Paz / Ed. de Alfredo Roggiano. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979. 399 p.

325. Octavio Paz / Ed. de Pere Gimferrer. Madrid: Taurus, 1982. 309 p.

326. Ortega J. Aleixandre y Paz: el espacio textual // Diálogos. México, 1980. Vol.16, №3 (93) (mayo-junio). P.35–37.

327. Pacheco J.E. Octavio Paz. «Las peras del olmo» // Estaciones. México, 1957. Año 2, №7 (otoño).

328. Perales Contreras J. Octavio Paz y su círculo intelectual. México: Ediciones Coyoacán, 2013. 553 p.

329. Pérez-Marín C.I. Octavio Paz y el poema en prosa surrealista // La Torre: Revista de la universidad de Puerto Rico. 1993. Vol.7 №26 (abril-junio). P.233-267.

330. Phillips R. Las estaciones poéticas de Octavio Paz. México; Madrid; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1976. 243 p.

331. Pieyre de Mandiargues A. Aigle ou soleil? // Pieyre de Mandiargues A. Le Belvédère. P.: Bernard Grasset, 1958. P.102-108.

332. Polo García V. El mágico placer intelectual de lo poético: el verbo de Octavio Paz // Polo García V. Voces de Hispanoamérica. Murcia: Universidad de Murcia, 1982. P.247-254.

333. Ramos-Izquierdo E. Algunas trazas y efectos de París en la obra de Paz, Cortázar y García Márquez // Escritores de América Latina en París / Coord. de Milagros Palma. P.: Indigo & côté-femmes, 2006. P.123-131.

334. Rodríguez Monegal E. Borges y Paz: Un diálogo de textos críticos // Revista Iberoamericana. 1974. Vol. XL, №89 (octubre-diciembre). P.567-593.

335. Rodríguez Padrón J. Octavio Paz. Madrid: Ediciones Júcar, 1975. 224 p.

336. Rojas Guzmán E. Reinvención de la palabra. México: Costa-Amic Editores, 1979. 57 p.

337. Roy C. Préface // Paz O. Liberté sur parole; Condition de nuage; Aigle ou Soleil; À la limite du monde; Pierre de Soleil / Trad. par Jean-Clarence Lambert; Benjamin Péret. P.: Gallimard, 1971. P.7-13.

338. Santí E.M. Textos y contextos: Heidegger, Paz y la poética // Iberoromania. 1982. №15. P.87-96.

339. Santí E. M. Introducción // Paz O. El laberinto de la soledad. Madrid: Cátedra, 2013. P.11-137.

340. Schrader L. Octavio Paz y el surrealismo francés (Sobre «Noche en claro») // Anales de literatura española. Universidad de Alicante. №7, 1991. P.165-182.

341. Sheridan G. Poeta con paisaje: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz. T.1. México: Ediciones Era, 2004. 569 p.

342. Sheridan G. Los idilios salvajes: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz. T.3. México: Ediciones Era, 2016. 534 p.

343. Sheridan G. Paz en París: seis paisajes // Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid, 2005. №658 (abril). P.21-32.

344. Stanton A. Paz y Cortázar: estéticas paralelas // Literatura mexicana. México: Instituto de investigaciones filológicas, UNAM, 2006. Vol. XVII, №2. P.213-222.

345. Stanton A. Octavio Paz, Alfonso Reyes y el análisis del fenómeno poético // Hispanic Review. 1993. Vol. 61, №3. P.363-378.

346. Stanton A. El río reflexivo: Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958). México: Fondo de Cultura Económica, 2015. 526 p.

347. Sucre G. Paz: la vivacidad, la transparencia // Sucre G. La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. P.179-204.

348. Tarroux Ch. Le surréalisme d'Octavio Paz en question // Imprévue. №2, 1980. P.183-206.

349. The Perpetual Present. The Poetry and Prose of Octavio Paz / Ed. by Ivar Ivask. Norman (Okla.): University of Oklahoma Press, 1973. 160 p.

350. The Willow and the Spiral: Essays on Octavio Paz and the Poetic Imagination / Ed. by Roberto Cantú. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 293 p.

351. Ulacia M. El árbol milenario: Un recorrido por la obra de Octavio Paz. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de lectores, 1999. 410 p.

352. Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia / Ed. y pról. de Fabienne Bradu, Philippe Ollé-Laprune. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. 167 p.

353. Vázquez Hernández I.F. Octavio Paz: una visión de la cultura azteca // Valenciana. 2017. №20 (julio-diciembre). P.239-262.

354. Verani H.J. Octavio Paz: Bibliografía crítica. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. 260 p.

355. Verani H.J. «Mariposa de obsidiana»: una poética surrealista de Octavio Paz // Literatura mexicana. México: Instituto de investigaciones filológicas, UNAM, 1994. Vol. V, №2. P.429-442.

356. Verani H.J. Octavio Paz: el poema como caminata. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. 216 p.

357. Wilson J. Octavio Paz: A study of his poetics. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 192 p.

358. Xirau R. Tres poetas de la soledad. México: Antigua Librería Robredo, 1955. 75 p.

359. Yurkievich S. Octavio Paz, indagador de la palabra // Yurkievich S. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona: Barral Editores, 1971. P.203-230.

IV. Справочная литература и словари

360. Культура Латинской Америки. Энциклопедия. М.: РОССПЭН, 2000. 742 с.

361. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2003. 1600 с.

362. Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 584 с.

363. Cirlot J.E. Diccionario de símbolos tradicionales. Barcelona, 1958.

364. Clébert J.-P. Dictionnaire du surréalisme. P. : Seuil, 1996. 608 p.

365. Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs / Sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron. Fribourg: Office du Livre, 1982. 464 p.

366. Morínigo M.A. Diccionario del español de América. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1993. 731 p.

367. Santamaría F. J. Diccionario de mejicanismos. México: Editorial Porrúa, 1974.

ПРИЛОЖЕНИЕ

МЕКСИКАНСКИЕ МАСКИ[664]

Пылкое сердце,
Скрывай свою грусть[665]

Народная песня

Старик или юноша, креол или метис, генерал, рабочий или ученый – мексиканец представляется мне существом замкнутым, обороняющимся: лицо – маска, маска же – улыбка. Укорененный в своем строгом одиночестве, колкий и вместе с тем – учтивый, он пользуется всем: молчанием или словом, учтивостью или презрением, иронией или покорностью – с одной целью – защитить себя. Ревниво оберегая как свое, так и чужое внутреннее пространство, он даже не осмеливается поднять глаза на соседа: один взгляд может вызвать вспышку гнева в этих наэлектризованных душах. Он идет по жизни так, словно у него нет кожи: все может его ранить – слово или тень слова. Его речь полна умолчаний, риторических фигур и намеков, многоточий; у его молчания есть складки, оттенки, грозовые тучи, внезапные радуги, непонятные угрозы. Даже во время спора он прибегает к эвфемизмам: «умному свистни, а он уж и смыслит»[666]. Одним словом, между собой и действительностью он возводит стену бесстрастности и отдаленности, прозрачность которой не делает ее менее

---

[664] Гладощук А.В. «Мексиканские маски»: введение в «Лабиринт одиночества» О.Паса // Литература двух Америк. М.: ИМЛИ РАН, 2018. №4. С.132-147.

[665] «Corazón apasionado // disimula tu tristeza» – строки из популярной песни «Soy soldado de levita» времен революции 1910–1917 гг. (*Ómnibus de la poesía mexicana*, pres., comp. y notas de Gabriel Zaid. México: Siglo XXI Editores, 1973: 181.)

[666] «Al buen entendedor pocas palabras».

непреодолимой. Мексиканец – всегда вдалеке, вдалеке от мира и от окружающих. Вдалеке от себя самого.

О степени нашего недоверия ко всему идущему извне дает возможность судить разговорный язык: идеал «мужественности» видится в том, чтобы никогда не «раскалываться»[667]. Тот, кто «раскрывается», – трус. Мы, в отличие от других народов, считаем открытость проявлением слабости или изменой. Мексиканец может уступать, унижаться, «пригибаться»[668], но он не должен «раскалываться», то есть давать внешнему миру проникнуть внутрь. «Расколотому» нельзя доверять, он – предатель или человек ненадежный, тот, кто не умеет хранить секреты и не способен противостоять должным образом опасностям. Женщины – существа низшего порядка, поскольку, отдаваясь, они открываются. Их неполноценность – врожденная, она заключена в самих детородных органах, в их «разрезе» – незаживающей ране[669] промежности.

Наша подозрительность и недоверчивость делают нас непроницаемыми. Подобная реакция свидетельствует о том, что инстинктивно мы воспринимаем окружающий мир как опасный. И это вполне объяснимо, если вспомнить, какой была наша история и каково созданное нами общество. Суровость и враждебность среды – и та скрытая и неопределенная угроза, что всегда реет в воздухе – вынуждают нас закрываться от внешнего мира, как растения на плоскогорье – снаружи колючие, а внутри полнящиеся соком. Однако это поведение, поначалу закономерное, стало механическим, автоматическим. На нежность и сочувствие

---

667 «Rajarse». В основном значении «rajar» переводится как «расщеплять, раскалывать, разрезать». В возвратной форме «rajarse» значит «отступаться, идти на попятную, струсить». В качестве разговорных эквивалентов «rajarse» можно было бы использовать слова «струхнуть», «сдрейфить». Однако для того чтобы сохранить важную для логики рассуждения Паса сему «открытости», мы выбрали глагол «расколоться», имея в виду его просторечное употребление в значении «начать говорить правду».

668 «Agacharse» – «пригибаться». В заметке «О пригибающихся и других крайностях» (*De los agachados y otros extremos*), опубликованной 3 ноября 1943 г. в газете «Novedades», Пас описал особый тип мексиканцев – «agachados» – определив ему место между «гордых бродяг» и нищих. Они – бедняки, потерявшие достоинство и строптивость, но неистово и с грустью любящие жизнь, упрямо цепляющиеся за нее, как плющ, как корни, ищущие воды. В молчании, опустив голову, они бродят по городу, шутят, придумывают слова, напиваются, находя удовольствие в своей низости. Они едят, пригибаясь, они живут, пригибаясь – и их, замечает Пас, становится все больше и больше. (Paz O. *Obras completas. T.13: Miscelánea I: Primeros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 1999: 394-396).

669 Этот оборот («herida que jamás cicatriza») возникнет в стихотворении в прозе «Обсидиановая бабочка» (*Mariposa de obsidiana*) из книги «Орел или солнце?» *(¿Águila o sol?*, 1951) как одна из метафор центрального женского образа: «Soy la herida que no cicatriza».

мы отвечаем сдержанностью, поскольку не знаем, истинны ли эти чувства или притворны. К этому следует добавить, что наша мужская цельность может пострадать как от проявлений благосклонности, так и от проявлений враждебности. Любая брешь в нашем «я» умаляет нашу мужественность.

Наши отношения с другими людьми также окрашены подозрительностью. Всякий раз, когда мексиканец доверяется другу или знакомому, всякий раз, когда он «открывается», он отступается. И боится презрения со стороны того, кому он отдался. Поэтому откровенность – это бесчестье, она равно опасна как для того, кто на нее пошел, так и для того, кто ее услышал; мы не захлебываемся, как Нарцисс, в своем отражении – мы отводим от него воду. Наш гнев питает не только страх быть использованными теми, кому мы доверились – страх, знакомый всем людям – но и стыд: мы отступились от своего одиночества. Тот, кто идет на откровенность, становится чужим для самого себя; «продался первому встречному»[670] – говорим мы, когда доверяемся тому, кто того не заслуживает. Значит, мы «раскололись», кто-то проник в крепость. Исчезло расстояние между человеком и человеком, порождавшее взаимоуважение и чувство защищенности. Мы не только оказались во власти чужака – мы отступились.

Все эти выражения свидетельствуют о том, что мексиканец воспринимает жизнь как схватку – и в этом он ничем не отличается от современных людей в целом. У других народов идеал мужественности соотносится с открытой и агрессивной готовностью к бою. Мы же придаем большее значение обороне, готовности отразить атаку. «Мачо» – существо непроницаемое, замкнутое, способное защищаться и защищать то, что ему доверено. Мужественность измеряется степенью неуязвимости под ударами вражеского оружия или воздействием внешнего мира. Стойкость для нас – самая высокая воинская и политическая добродетель. Наша история полна фраз и эпизодов, обнаруживающих безразличие героев к боли или опасности. С самого детства нас учат достойно переносить поражения – установка, не лишенная величия. И если

[670] «Me he vendido con Fulano».

не все мы такие стойкие и бесстрастные, как Хуарес[671] и Куаутемок[672], – по крайней мере мы стараемся не роптать, проявлять выдержку, терпеть. Безропотность – одна из добродетелей нашего народа. Самообладание восхищает нас больше, чем блеск победы.

Преобладание закрытого над открытым проявляется не только как бесстрастность и недоверчивость, ирония и осмотрительность, но и как любовь к Форме. Форма объемлет и заключает в себя внутренний мир, сдерживает его порывы, заглушает вспышки, отделяет и обособляет, защищает его. В нашей любви к церемониям, формулам, порядку сопрягаются две традиции: индейская и испанская. Вопреки тому, что может внушить поверхностное понимание нашей истории, мексиканец стремится создать упорядоченный мир в соответствии с ясными принципами. Оживленность и ожесточенность наших политических схваток свидетельствуют о том, насколько важную роль играют юридические понятия в нашей общественной жизни. В повседневной же жизни мексиканец старается соблюдать условности и легко становится формалистом. И это объяснимо. Порядок – юридический, социальный, религиозный или художественный – создает зону безопасности и надежности. В сфере его действия достаточно приспособиться к моделям и принципам, регламентирующим жизнь; для того чтобы обнаружить себя, не нужно проявлять изобретательность, которую постоянно требует свободное общество. Возможно, исконно присущий нам традиционализм – фактор единства и древности нашего народа – проистекает из нашей любви к Форме.

Сложный церемониал учтивости, постоянство классического гуманизма, предпочтение, отдаваемое закрытым формам в поэзии (сонету и дециме,

---

[671] Бенито Хуарес (Benito Juárez, 1806-1872) – мексиканский президент, выдающийся государственный деятель, при котором был разработан и осуществлен целый ряд либеральных преобразований – так называемые «Законы о Реформе». В 1861–1867 гг. Хуарес возглавил борьбу против французских интервентов, завершившуюся казнью ставленника Наполеона III императора Максимилиана I Габсбурга.

[672] Куаутемок (Cuauhtémoc) – национальный герой Мексики, последний ацтекский император, оказавший решительное сопротивление конкистадорам во время длительной и кровопролитной осады Теночтитлана. Будучи взят в плен, стойко переносил пытки, которым его подвергали испанцы, желавшие заполучить индейские сокровища (по приказу императора, их заблаговременно утопили в озере). Вероломно казнен Кортесом в 1525 г. во время экспедиции в Гондурас.

например), любовь к геометрическим формам в декоративном искусстве, к рисунку и композиции в живописи, скудость нашего Романтизма на фоне совершенства барочного искусства, косность наших политических институтов, и, наконец, опасная склонность к формулам – социальным, моральным и бюрократическим – так выражается эта особенность нашего характера. Мексиканец не только не открывается; он не дает себе выйти из границ.

Иногда формы нас душат. В прошлом веке либералы тщетно пытались натянуть на действительность страны смирительную рубашку Конституции 1857 г. Это привело к диктатуре Порфирио Диаса и Революции 1910 г. В определенном смысле история Мексики, как и любого мексиканца, сводится к борьбе форм и формул, в которые пытаются заключить нашу сущность, с нашей непосредственностью, напоминающей о себе взрывами. Редко когда Форма была самобытным творением – равновесием, достигнутым не за счет, а благодаря нашим инстинктам и желаниям. Наши юридические и моральные формы, напротив, часто калечат нашу сущность, мешают нам выразить себя и препятствуют удовлетворению наших жизненных влечений.

Любовь к Форме, даже лишенной содержания, обнаруживает себя на всем протяжении истории нашего искусства, начиная с доколумбовой эпохи и вплоть до наших дней. В своем великолепном исследовании, посвященном Хуану Руису де Аларкону[673], Антонио Кастро Леаль показал, что сдержанное отношение к романтизму – по определению тяготеющему к широте и открытости – проявлялось уже в XVII в., то есть тогда, когда мы еще не осознавали себя как нацию. У современников Аларкона, обвинявших его в любопытстве, были на то основания, даже если его телесный недостаток[674] занимал их больше, чем

[673] Хуан Руис де Аларкон (Juan Ruíz de Alarcón, 1581?–1639) – выдающийся мексиканский драматург. Родился и вырос в Мексике, как драматург состоялся в Испании, где прошла большая часть его жизни. Пограничное положение Аларкона вызвало длительную полемику по вопросу о том, какой национальной традиции принадлежит его творчество – испанской или американской. Пас говорит о книге «Хуан Руис де Аларкон: Жизнь и творчество» (*Juan Ruíz de Alarcón. Su vida y su obra*, 1943), рецензию на которую он опубликовал в журнале *Sur* (№106) в августе того же года.

[674] Аларкон был чудовищно горбат. В эссе *Una obra sin joroba: Juan Ruiz de Alarcón* («Творчество без изъяна: Хуан Руис де Аларкон», или буквально – «Творчество без горба»), октябрь 1939) Пас трактует физический изъян драматурга в символическом ключе: горб – воплощение всего того, от чего отказывается Аларкон в своем

своеобразие творчества. Действительно, в наиболее самобытных театральных произведениях он отрицает драматургию своих испанских современников. И в этом отрицании зашифровано извечное противопоставление Мексики – Испании. Театр Аларкона – ответ ослепительной, всеприемлющей испанской жизненности того времени, выражавшей себя в великом «Да» истории и страстям. Лопе превозносит любовь, героическое, сверхчеловеческое, невероятное; Аларкон противопоставляет этим чрезмерностям качества более тонкие, буржуазные ценности: достоинство, учтивость, меланхолическую стойкость, улыбчивую скромность. Проблемы нравственности мало интересуют Лопе: как и все его современники, он любил действие. Впоследствии Кальдерон также будет пренебрегать психологией; нравственные конфликты, колебания, падения и перемены человеческой души – не более чем метафоры, сквозь которые просвечивает теологическая драма с двумя персонажами: первородным грехом и божественной Благодатью. В самых образцовых комедиях Аларкона, напротив, небо играет незначительную роль – не более значительную, чем ветер страсти, сбивающий с ног персонажей Лопе. Человек – говорит нам мексиканец – это сложное соединение, добро и зло переплетены в его душе. Синтезу Аларкон предпочитает анализ: герой становится проблемой. В целом ряде комедий ставится вопрос лжи: до какой степени лжец по-настоящему лжет, имеет целью обмануть? Не является ли он сам первой жертвой своего обмана и не самого ли себя обманывает? Лжец лжет самому себе: он боится себя. Поднимая проблему подлинности, Аларкон предвосхищает одну из постоянных тем размышлений мексиканцев, которую впоследствии подхватит и разовьет Родольфо Усигли в пьесе «Лицемер»[675].

творчестве, чего он не принимает в театре своего времени. Горб – знак его роковой выделенности, воплощение его сдержанности, неосуществленных замыслов, непролитых слез, Поэзии.

[675] Родольфо Усигли (1905–1979) – мексиканский драматург и дипломат. Дружба Паса с Усигли завязалась еще в Мексике в конце 30-х – начале 40-х гг. (к этому времени относится выполненный Усигли перевод «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока» Т.С. Элиота, который Пас высоко оценил), но по-настоящему сблизились они в Париже, где оба работали в мексиканском посольстве. По мнению Паса, в своих лучших произведениях Усигли удалось представить «действительный и в то же время мифологический образ мексиканских мужчин и женщин» (Paz O. “Rodolfo Usigli en el teatro de la memoria”, in Paz O. *Al paso*. Barcelona: Seix Barral, 1992: 53) – иными словами, драматург осуществляет ту самую задачу, которую Пас возлагал на мексиканского писателя в лекции «Поэзия и мифология. Роман и миф» (1942). К числу таких работ относится пьеса «Лицемер» (*El gesticulador*),

В мире Аларкона не торжествует ни страсть, ни Благодать; все подчиняется рассудку; его архетипы определяет мораль, дарующая прощение с улыбкой. Заменяя жизненные и романтические ценности Лопе абстрактными ценностями универсальной и рассудочной этики, – не убегает ли он, не скрывает ли от нас своей сущности? Отрицая, он – так же как и Мексика в целом – не отстаивает наше своеобразие в противовес испанскому. Утверждаемые Аларконом ценности являются достоянием всех людей, наследием греко-римской традиции и в то же время – провозвестием морали буржуазного мира. Они не выражают нашей непосредственности и не разрешают наших конфликтов; они суть Формы, которые не мы создали и не мы выстрадали, маски. Вплоть до сегодняшнего дня мы не могли противопоставить испанскому «Да» – «Да» мексиканское вместо голого «да» рассудка, лишенного наших характерных черт. Мексиканская революция, открыв народное искусство, положила начало современной живописи; открыв мексиканский язык, она создала новую поэзию.

Если в политике и в искусстве мексиканец стремится создавать замкнутые миры, сферу повседневных отношений он старается подчинить принципам целомудрия, осторожности и церемонной сдержанности. Целомудрие, порождаемое чувством стыда перед собственной или чужой наготой, стало в нас почти что физическим рефлексом. У этой реакции нет совершенно ничего общего со страхом перед телом, которым отмечена североамериканская жизнь. Мы не боимся и не стыдимся своего тела; мы обходимся с ним со всей естественностью и ощущаем его с определенной полнотой, в противоположность пуританам. Для нас тело существует; оно придает весомость и задает границы нашему существу.

которую Пас считал лучшим мексиканским драматическим произведением XX в. Пьеса была написана в 1937 г., в 1943 г. печаталась несколькими выпусками в журнале «Блудный сын» (*El hijo pródigo*), в редакционный совет которого входил Пас, первая постановка была осуществлена в 1947 г. во Дворце изящных искусств в Мехико. Сюжетная коллизия сводится к следующему: обедневший, разочаровавшийся в жизни университетский преподаватель Сесар Рубио, специалист по истории мексиканской Революции 1910-1917 гг., пользуясь своими знаниями, выдает себя за своего тёзку и земляка – генерала, таинственно исчезнувшего в 1914 г., и становится кандидатом в губернаторы от правящей Национально-революционной партии. Генерал Наварро – его соперник, бывший в свое время приближенным лидеров разных партий, чьими руками они совершали преступления и кому они поверяли свои тайны. Именно он убил в 1914 г. настоящего генерала Рубио – он же убьет двойника, вставшего на его пути к власти, что, однако, не гарантирует ему победы на выборах, поскольку лже-Рубио уже при жизни стал легендой. Только разыграв из себя ревностного почитателя погибшего генерала, Наварро добивается расположения народа и желанного назначения.

Мы мучаемся и наслаждаемся им; это не костюм, в которой мы привыкли жить, не что-либо нам чуждое: мы – это наше тело. Но чужие взгляды застают нас врасплох, так как тело не скрывает наш внутренний мир, а обнажает его. Целомудрие, таким образом, имеет защитную функцию, подобно оборонительному поясу учтивости или изгородям из колючих кустов и кактусов вокруг крестьянских лачуг. Поэтому в женщинах мы больше всего ценим осторожность, а в мужчинах – сдержанность. Женщины также должны защищать свое внутреннее пространство.

Несомненно, свою роль в формировании нашего представления о женской осторожности сыграло мужское господское тщеславие, которое мы унаследовали от индейцев и испанцев. Мексиканцы, как практически все народы, считают женщину средством, необходимым будь то для удовлетворения желаний мужчины, будь то для достижения целей, приписываемых ей законом, обществом или моралью. Никто, надо сказать, никогда не спрашивал у женщины, согласна ли она на эту роль, и исполняет она ее пассивно, как «хранительница» определенных ценностей. Проститутка, богиня, мать семейства, любовница – женщина передает или сохраняет, но не создает ценности и силы, которыми ее наделяет природа или общество. В мире, устроенном по образу мужчин, женщина – только отражение мужской воли и желания. Будучи пассивной, она становится богиней, возлюбленной, существом, воплощающим устойчивые и древние элементы вселенной: земля родящая, земля непорочная; в активной фазе она всегда – функция, средство, проводник. Женственность никогда не бывает целью сама по себе, в отличие от мужественности.

В других странах эти функции исполняются на глазах у всего общества, при полном освещении. В некоторых почитают проституток или девственниц; в других воздают должное матерям; почти везде преклоняются перед старшими женщинами в роду. Мы же предпочитаем скрывать женские качества и добродетели. Женщину должна окружать тайна. Но ей не только следует скрывать себя, но и смотреть на мир с некоторой улыбчивой бесстрастностью. Эротическое

волнение она должна испытывать «пристойно», невзгоды принимать «терпеливо». В обоих случаях ее реакция – не инстинктивная и не индивидуальная – соответствует определенной поведенческой модели. На первый план в этой модели, как и в модели поведения «мачо», выходят оборонительные и пассивные аспекты, раскрывающиеся в диапазоне от целомудрия и «благопристойности» до стойкости, безропотности и бесстрастности.

Испаноарабская традиция не может вполне объяснить это поведение. Отношение испанцев к женщинам предельно просто, грубо и лаконично выражается в двух пословицах: «хромоногая жена из дому – никуда» и «между святой и святым – глухая стена»[676]. Женщина – домашнее животное, сладострастное и грешное от рождения, которое нужно усмирять палкой и сдерживать «уздой религии». Поэтому многие испанцы воспринимают иностранок – в особенности другой расы и религии – как легкую добычу. Для мексиканцев женщина – существо темное, таинственное и пассивное. Ей не приписывают никаких дурных инстинктов: считается, что у нее их просто нет. Скорее, эти инстинкты свойственны не ей, а женскому роду в целом; женщина воплощает жажду жизни, в сущности безличную, поэтому у нее самой не может быть «личной» жизни. Быть самой собой, хозяйкой своих желаний, страстей или прихотей – значит изменить себе. Будучи гораздо более свободными и в большей мере язычниками, чем испанцы, мексиканцы, наследуя великим доколумбовым натуралистическим религиям, не отрицают природный мир. Наши сексуальные отношения не окрашены в тона траура и ужаса, как в Испании. Опасность коренится не в инстинкте, а в его индивидуализации. Так, вновь возникает идея пассивности: лежа или стоя, в одежде или без – женщина никогда не бывает самой собой. Она – безучастное выражение жизни, проводник космического желания. В этом смысле у нее нет собственных желаний.

Североамериканские женщины также претендуют на отсутствие желаний и инстинктов, но из иных и даже противоположных побуждений. Американка

[676] «La mujer en casa y con la pata rota»; «entre santa y santo, pared de cal y canto».

скрывает или отрицает некоторые части своего тела и, чаще, души: они безнравственны, а потому не существуют. Отрицая себя, она подавляет свою непосредственность. Мексиканка же просто безвольна. Ее тело дремлет и загорается, только если кто-нибудь его разбудит. Она всегда – не вопрос, а ответ, податливый, отзывчивый материал, которому мужское воображение и чувственность придают форму. В противоположность другим женщинам, желающим завоевать мужчину подвижностью духа или тела, мексиканка застывает, покоится, полнясь ожиданием и пренебрежением. Мужчина кружится вокруг нее, осыпает знаками внимания, воспевает, заставляет выделывать вольты своего коня или воображение. Она прячется под покровом настороженности и неподвижности. Она – идол. Как все идолы, она обладает магнетическими силами, тем более действенными и мощными, чем пассивнее и затаеннее источник света. Вселенская аналогия: женщина не ищет, а притягивает. Центр притяжения – ее чрево, сокрытое, инертное. Недвижное сокровенное солнце.

Такое представление о женщине – довольно неверное, ведь мексиканки на самом деле очень чувствительны и беспокойны – не объективирует, не овеществляет ее. Мексиканская женщина, как и все женщины вообще, символизирует постоянство и непрерывность существования рода. Вселенское значение в ней сопряжено с социальным: в повседневной жизни ее функция состоит в том, чтобы гарантировать закон и порядок, сострадание и нежность. Все мы требуем, чтобы «женщин окружали почет и уважение» – правило, безусловно, универсальное, но в Мексике оно принимает крайние формы. Благодаря этому требованию сглаживаются многие неровности наших отношений «мужчины с мужчиной». Конечно, надо было бы спросить у самих мексиканок, что они думают на этот счет; «уважение» иногда – ханжеский способ подчинить их и не дать им выразить себя. Возможно, многие бы предпочли, чтобы к ним относились с меньшим почтением (которое, впрочем, выказывается им только на людях), с большей свободой и подлинностью. То есть чтобы к ним относились как к людям, а не как к символам или функциям. Но как же мы позволим им выражать себя,

если наша жизнь во всех своих проявлениях тяготеет к тому, чтобы застыть в маске, скрывающей то, что у нас внутри?

Ни собственная скромность, ни контроль со стороны общества не могут вполне защитить женщину. Вследствие роковой анатомической открытости и занимаемого социального положения – «хранительница» чести, в испанском духе – она подвергается разного рода опасностям, от которых не спасут ни моральные принципы, ни покровительство мужчины. Корень зла – в ней самой; по своей природе она – существо «расколотое», открытое. Однако в силу действия механизма компенсации из ее врожденной слабости делают добродетель и создают миф о «мексиканской женщине-страдалице». Идол – всегда уязвимый, всегда почти-человек – становится жертвой, но жертвой отвердевшей, не чувствительной к страданию, закаленной выстраданным. («Страдалец» менее чувствителен к боли по сравнению с теми, кого не касались невзгоды). Посредством страдания женщины становятся как мужчины: неуязвимыми, бесстрастными, стойкими.

Могут сказать, что, возводя в добродетель то, чего надо стыдиться, мы пытаемся очистить совесть, скрыть ужасную реальность за образом. В этом есть своя правда, но правда также и то, что, приписывая женщине ту самую неуязвимость, к которой мы стремимся, мы стягиваем анатомическую открытость, на которую она обречена, пеленой духовного иммунитета. Благодаря страданию и способности сносить его без жалоб женщина преодолевает свою природу, обретает качества мужчины.

Любопытно, что образ «плохой женщины» практически всегда соотносится с идеей активности. В отличие от «самоотверженной матери», «верной невесты» и непроницаемого идола – существ неподвижных – «плохая» приходит и уходит, ищет мужчин, бросает их. В силу действия аналогичного описанному выше механизма, ее чрезмерная подвижность делает ее неуязвимой. Сопрягаясь, деятельность и бесстыдство в конце концов приводят к тому, что ее душа

окаменевает. «Плохая» – жесткая, безжалостная, независимая, как «мачо». Иными путями она также преодолевает свою физиологию и закрывается от мира.

Знаменательно, с другой стороны, что к мужскому гомосексуализму относятся снисходительно, если говорить об активном партнере. Пассивного же, напротив, считают существом падшим, низким. Игра в «каламбуры»[677] – любимые жителями Мехико словесные перепалки, строящиеся на непристойных намеках и двусмысленностях – обнаруживает двойственность этой концепции. Каждый из собеседников, с помощью языковых ловушек и изобретательных лингвистических конструкций, пытается сразить противника; побежденным считается тот, кто не смог ответить, кто проглотил реплики врага. Эти слова окрашены сексуально агрессивными намеками; проигравший – тот, кого поимели, тот, кого взяли силой. Зрители осыпают его насмешками и издевательствами. Так, мужской гомосексуализм приемлем, когда речь идет о насилии над пассивным партнером. Как и в ситуации гетеросексуальных отношений, важно «не открываться» и в то же время – разрезать, ранить противника.

Все эти модели отношений, какими бы разными ни были их основания, подтверждают, как мне кажется, «закрытость» наших реакций на мир и окружающих. Однако нам не достаточно механизмов самосохранения и защиты. Притворство, требующее от нас не пассивности, а активной, непрерывно обновляющейся изобретательности – одна из привычных форм нашего поведения. Да, мы лжем ради удовольствия и из любви к выдумкам, как и все народы, обладающие воображением, но еще и для того, чтобы скрыться, защититься от посторонних. Ложь играет определяющую роль в нашей повседневной жизни, политике, любви, дружбе. Мы стремимся не только обмануть других, но и самих себя. Это делает нашу ложь продуктивной, в этом – ее отличие от топорных выдумок других народов. Ложь – трагическая игра, в которой мы рискуем частью себя. Поэтому обличать ее – дело напрасное.

---

[677] «Albures» (Мекс., Домин. респ.) – игра слов, построенная на двусмысленности.

Притворщик тщится быть тем, кем он не является. Его деятельность требует постоянной импровизации, непрерывного движения вперед, через зыбучие пески[678]. Каждую минуту надо переделывать, пересоздавать, изменять примеряемый образ до тех пор, пока реальность и видимость, ложь и правда не станут неразличимы. Притворство перестает быть плетением выдумок с целью запутать другого: притворство – художественная, а значит, высшая форма реальности. Наша ложь – зеркало, в котором отражаются наши недостатки и вместе с тем – желания, то, кем мы не являемся и то, какими мы хотим быть. Притворяясь, мы приближаемся к образцу, и иногда личина прирастает к лицу, делается настоящим лицом, что в полной мере осознал Усигли. Смерть делает профессора Рубио тем, кем он хотел быть: генералом Рубио, истинным революционером, человеком, способным вывести Революцию из состояния застоя, привести ее в движение. В пьесе Усигли профессор Рубио придумывает сам себя и преображается в генерала; его ложь настолько правдива, что продажному Наварро ничего не остается, как снова убить в нем своего прежнего командира, генерала Рубио. В его лице он убивает правду Революцию.

Если путем лжи мы можем прийти к подлинности, избыток искренности может привести к изысканным формам лжи. Когда мы влюбляемся, мы «открываемся», выворачиваем себя наизнанку, так как древняя традиция велит тому, кто страдает от любви, показывать свои раны возлюбленной. Но когда влюбленный выставляет наружу свои язвы, он объективирует себя, становится образом, который предназначает для глаз женщины – и своих собственных. Открываясь, он призывает взглянуть на себя с тем состраданием, с каким смотрит на себя сам. Чужой взгляд уже не оголяет его, а окружает сочувствием. Он инсценирует себя и хочет, чтобы на него смотрели его собственными глазами, – тем самым он уклоняется от эротической игры, сохраняет свою истинную сущность, подменяя ее образом. Он выносит за скобки свой внутренний мир,

[678] «Arenas movedizas». Изначально Пас планировал озаглавить так «стихотворения в прозе», работать над которыми начал сразу по завершении «Лабиринта». В конечном итоге книга была названа «Орел или солнце?», образ «зыбучих песков» же фигурирует в заглавии второй части.

прячущийся в глазах, в которых остается только созерцание себя и жалость к себе. Он становится своим собственным образом и обращенным на него взглядом.

Всегда и везде отношения между людьми – и в особенности любовь – колеблются на грани двусмысленности. Склонность к нарциссизму и мазохизму есть не только у мексиканцев. Однако примечательно то, насколько часто в народных песнях, поговорках и в быту любовь ассоциируется с фальшью и ложью. Почти всегда мы избегаем опасностей открытых отношений, преувеличивая – поначалу искренне – свои чувства. Показательно также, насколько выражена и обострена агрессивная сторона наших эротических отношений. Любовь есть попытка проникнуть в другого, но осуществится она может только при условии обоюдной капитуляции. Этот отказ от себя всегда дается трудно, мало кто готов одновременно сдаться, еще меньшему количеству людей удается преодолеть этап обладания и насладиться любовью в ее истинной сути: любовь – это постоянное открытие, погружение в воды реальности, непрерывное обновление и творение. Мы мыслим любовь как завоевание и борьбу. Задача состоит не столько в том, чтобы проникнуть в реальность через другое тело, сколько в том, чтобы взять ее силой. Поэтому образ удачливого любовника – восходящий, возможно, к испанскому Дон Хуану – отождествляется с мужчиной, который пользуется своими чувствами, настоящими или выдуманными, чтобы добиться женщины.

Притворство подобно актерской игре, у него может быть столько форм, сколько мы принимаем обликов. Однако актер, если он настоящий актер, отдается своему герою, входит в его плоть, даже если по окончании представления он сбросит ее, как змея – старую кожу. Притворщик же никогда не отдается и не забывает себя: если бы он слился со своим обликом, он перестал бы притворяться. В то же время личина становится неотъемлемой – и ненатуральной – частью его существа: он обречен играть всю оставшуюся жизнь, поскольку между его образом и им самим устанавливается сообщническая связь, которую ничто не

может нарушить – только смерть или жертва. Ложь укореняется в нем, становится глубинной основой его личности.

Притворяться – значит изобретать, точнее, изображать и, таким образом, изменять своей природе. Маскировка[679] требует большей искусности: тот, кто маскируется, не играет, он хочет стать невидимым, незаметным – не отказываясь при этом от своей сущности. Мексиканец не знает себе равных в умении скрывать свои страсти и самого себя. Боясь чужого взгляда, он сжимается, сокращается, становится тенью, призраком, эхо. Он не идет, а скользит; не предлагает, а намекает; не возражает, а ворчит; не жалуется, а улыбается; даже поет он, если не разрывая песней грудь, то стиснув зубы, вполголоса, скрытно:

Y es tanta la tiranía
de esta disimulación
que aunque de raros anhelos
se me hincha el corazón,
tengo miradas de reto
y voz de resignación[680].

Возможно, скрытность – плод колониального времени. Индейцы и метисы, как о том говорится в стихотворении Рейеса, были вынуждены петь приглушенно, потому что «за сжатыми зубами не слышно возмущенья»[681]. Колониальный мир перестал существовать, но страх, недоверие и подозрительность остались. И теперь мы скрываем не только свой гнев, но и нежность. Извиняясь, крестьяне

[679] В оригинале обыгрывается минимальное морфологическое расхождение глаголов «simular» и «disimular».
[680] Подстрочный перевод: «Я вся – во власти притворства: хотя мое сердце иногда переполняют желания, в моем взгляде – вызов, но говорю я безропотно».
[681] «Entre dientes, mal se oyen // palabras de rebelión». Пас цитирует стихотворение Альфонсо Рейеса «Песня недоброжелательной рабыни» (La tonada de la sierva enemiga), написанного – что знаменательно – в Париже в 1913 г. (Reyes A. *Obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952: 51-52, 409). Примечательно также, что именно этим стихотворением открывается подборка текстов Рейеса в антологии «Лавр» (*Laurel*, 1941), идея создания которой принадлежала Пасу (*Laurel: Antología de la poesía moderna en lengua española*. México: Editorial Séneca, 1941: 375-376).

обычно говорят: «Покройте, сеньор»[682]. И мы покрываем. Мы покрываем самих себя с таким упорством, что почти не существуем.

В своих крайних формах скрытность доходит до мимикрии. Индеец становится фрагментом местности, он сливается с выбеленной оградой, на которую опирается по вечерам, с темной землей, на которую ложится отдохнуть в полдень, с окружающей тишиной. Он настолько заглушает свою человеческую природу, что в конце концов сводит ее на нет; и обращается в камень, дерево[683], стену, тишину: пространство. Этим я не хочу сказать, что он приобщается к целому, в пантеистическом духе, ни что в одном дереве ему открываются все деревья, а то что он действительно, вполне конкретным образом становится неотличим от определенного объекта.

Как замечает Роже Кайуа, мимикрия не всегда является попыткой защититься от потенциальных опасностей, кишащих во внешнем мире[684]. Иногда насекомые притворяются мертвыми или подражают формам разлагающейся материи, будучи заворожены смертью, инертностью пространства. Эту завороженность – я бы назвал ее силой тяжести жизни – испытывают все существа, и тот факт, что она выражается в мимикрии, подтверждает, что мы не должны воспринимать ее исключительно как проявление инстинкта самосохранения, средство уйти от опасности или гибели.

Мимикрия – является ли она защитной реакцией, вызвана ли завораживающим воздействием смерти – это изменение не столько сущности, сколько наружности. Показательно, что в качестве модели избирается смерть или покоящееся пространство. Вытянуться, слиться с пространством, быть пространством есть способ отказаться от видимостей и в то же время – быть только Видимостью. Видимости ужасают мексиканца с той же силой, с какой их

---

[682] «Disimule usted, señor». Одно из словарных значений глагола «disimular» – «относиться снисходительно к чему-либо, прощать, смотреть на что-либо сквозь пальцы, потворствовать». В контексте размышлений Паса о языковой реализации диалектики открытого и закрытого глагол «покрыть» в значении «скрыть, не выдать чей-нибудь проступок, преступление» («покрыть грех») представляется наиболее точным эквивалентом «disimular».

[683] В оригинале «pirú» – шинус, перечное дерево.

[684] Пас отсылает читателя к напечатанному в журнале «Минотавр» (№7, 1935) эссе Кайуа «Мимикрия и легендарная психастения», ставшему впоследствии главой книги «Миф и человек» (1938), испанский перевод которой вышел в Буэнос-Айресе уже через год после публикации оригинала.

любят те, за кем он идет, кого он слушает, кто им руководит. Поэтому он доводит свое существование до такой степени незаметности, что начинает сливаться с окружающими предметами. Так, из страха перед видимостями он сам становится только Видимостью. Он пытается казаться чем-то иным, принимает обличье смерти, не-бытия – все лучше, чем открыть свой внутренний мир и измениться. В конечном счете, миметическая маскировка – одно из множества проявлений нашей непроницаемости. Если лицемер надевает маску, то мы – все остальные – хотим остаться незамеченными. В обоих случаях мы прячем свою сущность. А иногда – отрицаем ее. Помню, как однажды вечером, услышав шорох в соседней комнате, я громко спросил: «Кто там?». Мне ответил голос служанки, недавно приехавшей из деревни: «Никого нет, сеньор, это я».

Мы не только скрываемся сами и делаемся прозрачными, призрачными; мы также скрываемся от существования нам подобных. Это не значит, что мы не обращаем на них внимания или ни во что их не ставим – намеренно, надменно. Мы скрываемся от них более решительно и категорично: мы их у*никто*жаем. У*никто*жение[685] – процедура, заключающаяся в том, чтобы сделать из Кого-то Никого. Ничто вдруг индивидуализируется, у него появляется тело и глаза, оно становится Никем.

У Дона Нуля[686] – испанского отца Никого – есть титул, он дороден, у него есть банковский счет, репутация, он говорит громким и уверенным голосом. Дон Ноль заполняет мир своим пустым и крикливым присутствием. Он – повсюду, и везде у него есть друзья. Он – банкир, посол, предприниматель. Он – завсегдатай всех салонов, его чествуют на Ямайке, в Стокгольме, Лондоне. Дон Ноль – чиновник или влиятельный человек, его манера «не быть» агрессивна и самодовольна. Никто молчалив и робок, покорен. Чувствителен и умен. Всегда улыбается. Всегда ждет. Всякий раз, когда он хочет заговорить – он упирается в

---

[685] «Ningunear», «ninguneo». Как отмечает Франсиско Х. Сантамариа, глагол «ningunear» «очень часто используется в разговорной речи» в значении «не принимать кого-либо во внимание, презирать», так же как и существительное «ninguneo» (Santamaría F. J. *Diccionario de mejicanismos*. México: Editorial Porrúa, 1974: 759.)

[686] «Don Nadie». Этот образ – так же как и эпиграф ко всему эссе – Пас заимствует у Антонио Мачадо из книги «Хуан де Майрена: Изречения, шутки, заметки и воспоминания апокрифического профессора» (*Juan de Mairena: Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, 1936).

стену молчания; его приветствие встречает ледяную спину; когда он умоляет, плачет или кричит – его гримасы и возгласы теряются в пустоте, которую оставил по себе мощный голос дона Нуля. Никто не осмеливается не быть: он колеблется, не перестает пытаться быть Кем-то. В конце концов, между пустыми гримасами, он теряется в облаках – там, откуда и появился.

Было бы ошибкой думать, что другие не дают ему существовать. Они просто-напросто скрываются от него, действуют так, словно его нет. Они сводят его к ничто, к нулю, отрицают его. Что бы он ни говорил, сколько бы ни опубликовал книг, ни написал картин, пусть даже он начнет ходить на голове – бесполезно. Никто – пустота между нашими взглядами, пауза в наших разговорах, фигура умолчания. Это имя, которые мы всегда, в силу странной неизбежности, забываем, это тот, кто всегда отсутствует, не приглашенный гость, пробел, который мы не заполняем. Пропуск. И все же Никто всегда – здесь. Он – наша тайна, наше преступление, неспокойная совесть. Поэтому У*никто*житель отрицает и самого себя; он – отсутствие Кого-то. И если все мы – Никто, никто из нас не существует. Круг замыкается, и тень Никого ползет по Мексике, душит Лицемера, покрывает собой все. На наших землях, возносясь над пирамидами и жертвоприношениями, церквями, мятежами, народными песнями, вновь воцаряется безмолвие, предшествующее Истории.

ЯВЛЕНИЕ И ЯВЛЕННОЕ: БОДЛЕР КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРИТИК[687]

В своей первой работе об изобразительном искусстве («Салон 1845 года»), в заметке о картине, на которой изображен умирающий император Марк Аврелий в тот момент, когда он вверяет юного Коммода своим друзьям-стоикам, Бодлер пишет со свойственной ему страстностью: «В этом – весь Делакруа, перед нами – один из совершеннейших образцов того, на что способен гений в живописи». Через несколько строк он одним предложением объясняет, чем эта картина в историко-философском жанре его так привлекает: «Уравновешенность зеленого и красного радует душу». Не сюжет и не фигуры, а отношение между двумя цветами: одним – холодным, другим – теплым. Картина являет нам не исторический или философский образ, а гармоническое сочетание синего и красного, желтого и фиолетового. Тело и душа, иными словами языческое и христианское, сведенные к зрительным колебаниям: музыка для глаз. Через десять лет, вновь оказавшись перед полотнами Делакруа, Бодлер еще точнее и определеннее выражает свою мысль: «Прежде всего необходимо подчеркнуть, и это очень важно: когда смотришь на картину Делакруа издалека, так что не можешь ни рассмотреть, ни даже просто понять сюжет, она тотчас производит на душу глубокое впечатление, счастливое или печальное... Кажется, что цвет - да простят мне языковые ухищрения, к которым я прибегаю, чтобы выразить чрезвычайно тонкие понятия - сам выражает определенную мысль, независимо от

---

[687] Пас О. Явление и явленное: Бодлер как художественный критик / Пер. А.В. Гладощук // Вопросы иберо-романистики: Сборник статей. Выпуск 14 / Под ред. Ю.Л. Оболенской. М.: МАКС Пресс, 2015. С.73–85.
Главная трудность, с которой мы столкнулись при переводе данного эссе, заключалась в слове «presencia», фигурирующем уже в заголовке: «Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte». Внимательно изучив контексты, в которых оно встречается, мы пришли к выводу, что «presencia» – это «присутствие» предмета, его «явленность» (см. фрагмент, начинающийся со слов «Предмет, находящийся перед нашими глазами или в нашем воображении...»). В русской философской традиции принято различать сущность и явление. В Советском энциклопедическом словаре в статье «Сущность и явление» мы читаем: «Сущность – это внутреннее содержание предмета, выражающееся в единстве всех его многообразных свойств и отношений; явление – то или иное обнаружение предмета, внешние формы его существования». Опираясь на данное определение, мы перевели «presencia» как «явление», понимая под явлением предмет в совокупности его проявлений и характеристик. При переводе важно было также сохранить связь слова «presencia» со словом «presente» и выявить их общий корень. Мы рассуждали следующим образом: настоящее («presente») есть явленное здесь и сейчас. Поэтому «presente» мы перевели как «явленное».

предметов, которые он облекает». Увидеть картину – это услышать ее: понять то, что она говорит. Живопись – это музыка, а значит она также, и главным образом, является языком.

В понятии языка заключено понятие перевода: художник переводит слово в зрительный образ; критик – поэт, переводящий в слова линии и цвета. Художник – универсальный переводчик. Конечно, этот перевод является своего рода превращением. Превращением, при котором неязыковые знаки переводятся в знаки языковые – и наоборот. Каждый из таких «переводов» на самом деле является самостоятельным произведением, не столько копией, сколько метафорой оригинала. Впоследствии я вернусь к этой теме; сейчас же отмечу, что с той же горячностью, с какой он утверждает, что только через аналогию («перевод») можно проникнуть в картину, Бодлер говорит, что цвет мыслит независимо от предметов, которые он облекает. Я начну с анализа этого положения.

В рамках опыта чувственного восприятия между живописью и языком устанавливается идеальное соответствие. Язык основывается на комбинациях ограниченного числа звуков; живопись – на комбинациях ряда линий и цветов. В живописи действуют те же законы противопоставления и сходства, что и в языке; в одном случае результатом комбинирования являются визуальные формы, в другом - формы словесные. Подобно слову, заключающему в себе целую гамму потенциальных значений, одно из которых актуализируется во фразе в зависимости от контекста, цвет не обладает самостоятельным значением: цвет - это соотношение, «гармоническое сочетание двух тонов». Поэтому его нельзя определить как нечто абсолютное: «цвета существует только относительно друг друга». То же самое должно быть сказано и о рисунке: рисунок – это система линий, совокупность отношений. Тем не менее, как только мы покидаем сферу чувственно воспринимаемого – звук в языке, цвет и рисунок в живописи - обнаруживается существенная разница: одна фраза (комбинация слов) переводится другой фразой; картина (комбинация цветов и линий) переводится фразой. Переход от чувственного к умопостигаемому осуществляется не внутри

картины, а вне ее: значение разворачивается в сфере не-живописной. Иными словами, язык живописи представляет собой систему знаков, которые обретают свое значение в других системах. Об этом говорит сам Бодлер: цвет - это одеяние или, продолжая музыкальную метафору, аккомпанемент.

Всякое живописное произведение, к какой бы культуре оно ни относилось, за исключением произведений чисто орнаментальных и современных, имеет два уровня: один – собственно живописный, другой – вне- или метаживописный. Первый уровень сводится к связям между цветами и линиями; из этих связей выстраивается или, точнее, сплетается второй уровень: реальный или воображаемый предмет. Живописный уровень отсылает нас к изображению, а оно в свою очередь – к миру неживописному. Безусловно, любое изображение символично, из чего следует, что изображенный предмет никогда не является ни копией, ни репродукцией оригинала. Другая примечательная особенность: чем меньше предмет поддается воспроизведению, тем менее живописным становится изображение, и тем больше оно напоминает письмо. Например, арабески в исламской культуре, росписи на стенах Теотиуакана и рисунки в мексиканских рукописных кодексах, тантрические рисунки в индуизме и буддизме. В последних цвета и линии мыслят и говорят сами за себя, так как, находясь на границе между словом и рисунком, они организуются как речь. Когда мы разворачиваем свиток с тантрическими рисунками, мы видим не последовательность сцен и пейзажей, как в китайской живописи – мы читаем ритуал. Освободившись от тирании изображения, живопись попадает в рабство к письму. Таким образом, изобразительные значения не самостоятельны: из них всегда складывается изображение реального или воображаемого предмета. Без предметов невозможно было бы изображение; без изображения живопись ничего бы не значила.

Предмет, находящийся перед нашими глазами или в нашем воображении, никогда не предстает таким, каков он есть. Явление предстает через изображение. Сущность невозможно увидеть, и мы вынуждены воспринимать ее сквозь покров, сотканный из символов. Мир – это пучок знаков. Изображение выражает

дистанцию между явлением в чистом виде и нашим взглядом: это знак конечности и изменчивости нашего существования, знак смерти. Оно открывает доступ не к явлению в чистом виде, в его цельности, а к его отражению: это наше обращение к смерти и сущности, немыслимому и невыразимому. Изображение не уничтожает дистанцию – значение никогда не совпадает полностью с сущностью – но оно преобразует явление, становясь его метафорой.

Ни одна культура не ставила под сомнение связь между живописным и метаживописным, между изобразительными значениями (valores plásticos) и изображением. Представление об этой связи, более или менее четкое, препятствовало, как мне кажется, смешению двух уровней: примечательным, «заслуживающим внимания» были не сюжет и не изображенный предмет, но сама картина, хотя и, непременно, в обязательной связи с тем, что она изображает. Цвет и линия составляли изображение, а оно наделяло их значением. Но едва только живопись начинает обретать независимость, это соотношение становится противоречивым. Данный процесс возникает уже в эпоху Возрождения, но с точки зрения критики, начало разрыву положила эстетика Канта: при созерцании прекрасного акцент делается на живописном. В то же время современная философия подвергает все традиционные убеждения, системы и представления радикальному пересмотру; старые значения распадаются, а вместе с ними распадаются и изображения. Связь разрывается, начиная с Бодлера: цвета и линии перестают служить изображению и стремятся обрести самостоятельное значение. Живопись больше не сплетает явление: она сама - явление. Этот разрыв открывает два пути - и оба ведут в пропасть. Если цвет и рисунок на самом деле представляют собой явление, они перестают быть языком, и картина вновь становится частью вещественного мира. Такова судьба многих произведений современной живописи. Другое направление – именно его предчувствовал Бодлер – сводится к формуле: цвет мыслит, живопись есть язык. Это второй путь современного искусства – очистительный путь.

Отказавшись от изображения, которое наделяло ее значением, живопись становится пучком знаков, проецирующихся в пространство, свободное от значений. Пространство, в котором раньше пребывало изображение, пустеет или, лучше сказать, наполняется загадками: что говорит картина? Отношения между зрителем и произведением коренным образом меняются: произведение перестает быть ответом на вопрос зрителя, оно само становится вопросом. Ответ (то есть значение) зависит от того, кто смотрит на картину. Картина предлагает нам увидеть не то, что она показывает, а то, что вызывают, никогда не обнаруживая полностью, цвета и формы – поистине невидимое явление. Живопись – это язык, не способный ничего сказать, разве только посредством умолчания и намека: картина представляет нам знаки некоего отсутствия.

Первым следствием разрыва стало замещение буквального толкования толкованием аналогическим, что стало концом критики как суждения и рождением критики поэтической. Не менее важным было сокрытие явления. В прежние времена живопись не только отсылала к конкретному явлению, но, изображая его, облекала в прозрачный покров: явление не воплощалось, а преображалось. Если изображение наделяло картину значением, то картина, в свою очередь, одушевляла изображение, вдыхало в него жизнь. Наделяя его формой, она преображала его в видимый и осязаемый образ. Начиная с Бодлера, живопись мыслит и не говорит, она является языком и ничего не обозначает; живопись – это сияющие материя и форма, но она перестала быть образом. Итак, оригинальность Бодлера заключается не только в том, что он одним из первых изложил эстетику современного искусства; он также представил нам эстетику развоплощения.

Через все творчество Бодлера-критика проходит одно напряженное противоречие. Спор между живописным и метаживописным, разрешившийся в конце концов в пользу первого, перекликается со спором между «вечным и преходящим»: идеальной моделью и единичной красотой. Как и в случае с цветом,

вечное и преходящее нельзя определить независимо друг от друга. Вечное – это неопределенное с большой буквы, то, на фоне чего выделяется современное. Бодлер не принимает как классический идеал красоты, так и «вечное», подчеркивая их статичность и однообразность. Напротив, современное и его корреляты в пространстве: единичное и странное – подвижны, и их Бодлер утверждает/приветствует. Они представляют собой разрыв – тот разрыв, который обеспечивает непрерывность; они представляют собой новое – то новое, что привносит в настоящее древнее начало. Позиция, которую занимает Бодлер, ведет к очередному переворачиванию традиционных представлений. Раньше прошлое – предполагаемое хранилище вечного - определяло настоящее; определяло, ограничивая его жесткими рамками: творчество сводилось к копированию архетипов, будь то произведений античного искусства, будь то самой природы. Теперь же вечное зависит от настоящего: с одной стороны, настоящее есть критика традиции, так что каждый момент времени одновременно отвергает вечность и преобразует ее в преходящее новое; с другой стороны, вечное не едино, оно множественно, и представлений о красоте столько же, сколько рас, эпох и цивилизаций: «всякий народ судит другие народы с академических позиций, всякий народ представляется варварским, когда судят его». Восстанавливается в правах неевропейское искусство: «красивое – всегда странное». Но что есть странное? Опять же: это не более чем соотношение.

Не сложно понять, почему Бодлер не дает никаких определений: невозможно построить систему, основываясь на категориях преходящего и единичного, так как они не поддаются определению по самой своей природе, являясь той неизвестной величиной, которая разрушает любые системы. Именно в силу изменчивости и непредсказуемости современного и странного, и несмотря на то, что они неразрывно связаны с настоящим, все системы иллюзорны, даже те, что будто бы основываются на вечном каноне. Система – это «своего рода проклятие, которое заставляет нас все время отрекаться... Чтобы спастись от ужаса этого философского отступничества, я гордо смирился: я довольствуюсь

тем, что чувствую». Что это – эстетика, отказывающаяся от рефлексии, безголовое искусство? Скорее, эстетика, тяготеющая к ужасам и чудесам процесса перехода, искусство, очарованное возвращением знака смерти во всем живом.

Поскольку современность определить невозможно, Бодлер составляет определенный перечень. Старое – это роскошь, выставленная на всеобщее обозрение; современное – это частная жизнь. Старое – это иерархия и церемонии; современное – это демократия и простота. В прежние времена одежда, по своему цвету и покрою, превращала жизнь в спектакль и возвышала того, кто ее носил; современная же одежда, черная или темно-коричневая, является выражением всеобщего равенства, она не выделяет, а скрывает. Старая мода разделяла, указывала – различала; знак современной – это «одинаковая у всех скорбная ливрея... длинная процессия могильщиков: политиков-могильщиков, влюбленных-могильщиков, буржуа-могильщиков. Все мы – участники похоронной процессии». Здесь снова вступает в силу закон контрастности или дополнительной оппозиции: в однородном обществе исключительными являются не типичные его представители, как то было в античности, а люди эксцентричные и маргинальные: денди, художник, преступники, содержанки, одинокий человек, затерявшийся в толпе, нищий, бродяга. Это не выдающиеся люди, а люди, не такие, как все. Красивым в современности считается странное. Замечу мимоходом: что бы сказал Бодлер о широкой моде на дендизм, свидетельство чему – Карнаби-стрит? Наша современность – противоположность его современности. Мы превратили эксцентричность в продукт массового потребления. Три этапа в жизни западного общества: в древности частная жизнь подобна церемонии; в XIX веке частная жизнь проживается как тайный роман; в XX веке частная жизнь протекает на глазах у всех.

Для Бодлера современное – противоположность публичного; современное – это необычное, при условии, что оно не выставлено напоказ или даже скрывается. Отсюда – важность нарядов и масок, которые одновременно открывают и скрывают. В женщинах современное – это «тайный отличительный

знак», своего рода «адский или божественный героизм»: спальня как пещера волшебницы или святилище кровожадной жрицы. Также современны «юмор», меланхолия, презрение, острая чувствительность, синестезия, духовность, любовь к бесконечности, к снам, путешествиям – не с целью завоевания новых земель, а чтобы убежать от цивилизации прогресса. В общем: субъективность, внутренняя красота. Современность соткана из противоречий: современное – это также уличная жизнь, разнородная человеческая толпа и мода. Есть смерть старая, а есть смерть современная. Геракл покончил с собой, «не выдержав нестерпимых мук от сжигавшей его туники», Катон – «не в силах ничего больше сделать для свободы», а Клеопатра – «потеряв трон и возлюбленного... но никто не губит себя, стремясь к обновлению ввиду грядущего метемпсихоза», как герой Бальзака. Что же такое современность, как не желание перемен – и, более того, понимание их сущности? У древних было представление о прошлом, и с помощью него они оценивали перемены в настоящем; современный человек имеет представление о перемене, и с помощью него он оценивает прошлое и настоящее. У этого знания есть другое имя - *несчастье*. Это знак, который носят на челе избранные, и в нем сходятся странное, неправильное и бесформенное – все свойства современной красоты. Знак современности есть стигмат: явление, несущее на себе рану времени, татуировку смерти.

В древности человек не мог спастись от вечности: у язычников она принимала форму рока, у христиан – божественного провидения; человек современный привязан к настоящему, к нестабильности. Он не знает покоя. Но это не важно: есть миг, когда время, не способное остановиться, обращается вспять; этот миг существует не вне времени, а вне истории, и он является обратной стороной настоящего. Это первоначальный миг, и в нем современность открывает себя как древность без дат - время в понимании дикаря. Разрушив представление о вечной красоте, современность открывается навстречу варварству: самое современное искусство является, таким образом, самым древним. Этим объясняется величие Делакруа: его картины - это «живопись каннибала». С каким-

то яростным воодушевлением Бодлер превозносит «дикость» художника, его сходство с ацтекским жрецом с ножом из обсидиана в руке, разрушительный, «демонический» характер его творчества, подобный «триумфальному гимну» пожара. Цветовые пятна Делакруа вызывают в душе образ неистовых тропических сумерек, плотного горячего пепла, лежащего на руинах. Первоначальный миг не останавливает время: это другая сторона настоящего, подобно тому как цивилизация является обратной стороной варварства. Они связаны нерасторжимой связью/они скованны единой цепью, одно зависит от другого: дикарь является дикарем с точки зрения цивилизованного человека. К тому же, как вскоре после Бодлера доказали его преемники, «дикарство» не менее разнообразно, чем современность: художественных стилей столько же, сколько примитивных сообществ. Дикарство – одна из иллюзий современности. В то же время оно представляет собой критику современности. Дикарство, современность и традиция являются выражениями искусства критики, то есть искусства полемического и исторического. Вводя понятия современности и дикарства в искусство, Бодлер делает критику частью творчества, создает искусство критики. Раньше критика предшествовала или следовала за творчеством; теперь же она ему сопутствует и является, я бы сказал, его состоянием. Если критика обретает творческий потенциал посредством аналогии, творчество так же является критикой, поскольку оно исторично. Современное искусство, находясь в постоянной борьбе с прошлым, борется и с самим собой. Искусство нашего времени живет современностью и умирает от нее.

Как в языковой, так и в исторической перспективе, идеи Бодлера ведут к невыносимому парадоксу, который тем не менее определяет всю современную живопись: триумф живописного ведет к развоплощению явления, в победе современности – ее гибель, первоначальный миг не уничтожает, но утверждает историю, эстетика единичного отрицает саму себя, а творческий порыв превращается в механическое повторение. Раздираемый борьбой противоречий,

Бодлер ищет в аналогии ту систему, которая согласовала бы их между собой, не упраздняя. Аналогия – это высшая способность воображения, так как она объединяет анализ и синтез, перевод и творчество. Это познание и в то же время преобразование реальности. С одной стороны, это арка, соединяющая разные исторические периоды и цивилизации; с другой стороны, это мост между разными языками: поэзией, музыкой, живописью. Отсюда следует, во-первых, что, хотя аналогия и не является воплощением «вечного», она соединяет все времена и пространства в едином, непрерывно меняющемся и непреходящем образе. Во-вторых, аналогия превращает коммуникацию в творчество: то, что говорит, не говоря, живопись преобразуется в то, что изображает, не изображая, музыка, и о чем, никогда не называя этого прямо, сообщает поэтическое слово.

Отличие современной аналогии от древней заключается в следующем: средневековый художник имел в своем распоряжении общую для всех систему знаков, опирающуюся на один-единственный код: Библию; в распоряжении же современного художника – набор разнородных знаков, и вместо Священного Писания он имеет перед собой огромное количество книг и противоречивых традиций. Поэтому современная аналогия ведет также к рассеиванию значения. Аналогический перевод - это вращающаяся метафора, порождающая другую метафору, которая, в свою очередь, порождает третью, четвертую: что говорят все эти метафоры? Все, что они говорят, уже сказала живопись: явление скрывается по мере того, как распадается значение.

Во многих своих стихотворениях и критических работах Бодлер прямо говорит о том, какова конечная цель аналогии. Особенно показательны в этом отношении его эссе о Вагнере. В этих эссе мы находим не только рассуждения об аналогии, но и рассказ о необычайном опыте, который иначе не назовешь, как опытом развоплощения явления. Слушая увертюру к «Лоэнгрину», Бодлер чувствует себя освобожденным «от пут силы притяжения», музыка его укачивает, и он оказывается «в пустынном месте с необозримым горизонтом, где разливался рассеянный свет: бескрайнее пространство, в котором не было ничего, кроме него

самого. Вскоре я почувствовал еще более яркий свет; сила света возрастала так быстро, что слов человеческого языка не хватило бы для того, чтобы описать этот непрерывно обновляющийся поток жара и белизны. Тогда я постиг, как душа перемещается в пространстве, наполненном светом, в экстазе сладострастия и знания...» Чувство высоты и сладострастие напрямую связываются с ощущением утраты собственного тела и с белым светом, упраздняющим все прочие цвета. Оторвавшись от самой себя, сущность пребывает в безграничном пространстве, в котором нет ничего, кроме него самого. В очередной раз понятие времени преображается в понятие пространства, простирающегося «вплоть до последних мыслимых границ». Это опыт границ; пространство расширяется до таких пределов, что становится действительно невидимым и непостижимым: это не-пространство и не-время. И в этом уничтожении заключается экстаз познания: утонув в текучем пространстве, поэт отрывается от собственной личности и сливается с пустой протяженностью. Критическое искусство достигает предельного отрицания: Бодлер созерцает, в буквальном смысле этого слова, *ничто*. Точнее, он созерцает метафору ничто. Прозрачность, которая, ничего не скрывая, ничего и не отражает: даже его вопрошающее лицо. Эстетика аналогии - это эстетика упразднения явления.

Практически все современные художественные течения, начиная с импрессионизма и вплоть до наших дней, осознают себя критически и эстетически через идеи Бодлера. Большинство современных художников разделяют представление о живописи как о самостоятельном и самодостаточном языке, и именно оно легло в основу абстрактной живописи. То же самое можно сказать и о значении, одновременно спорном и магическом, слова «современность» и родственных ему слов «новое», «авангард» (хотя Бодлер не скрывал своей неприязни к последнему). Вряд ли нужно напоминать, что современное искусство постоянно прибегает к приемам и стилям, все дальше отстоящим от ренессансной и античной традиции: начиная от негритянского искусства и заканчивая искусством доколумбовых цивилизаций, от детских рисунков до рисунков

шизофреников, – все свидетельствует о множественности представлений о красоте. Любовь к спонтанному, связь между сном и явью, ностальгия по слову, потерянному в начале времен, превозношение детства – все это темы, которые появляются в импрессионизме, в сюрреализме и в абстрактном экспрессионизме. Сведение красивого к единичному, характерному или бесформенному: экспрессионизм. Творческая функция аналогии, эстетика неожиданного: Бретон, Аполлинер.

Можно сказать, что современное искусство в каком-то смысле реализовало Бодлера. С тем же правом можно сказать, что оно его опровергло. Эти утверждения не исключают друг друга; скорее, они друг друга дополняют: 1967-ый год в той же мере отвергает 1860-ый, в какой - является его результатом. Стремительные изменения, характеризующие последние десятилетия, равносильны отсутствию всякого изменения: неподвижности, повторению. То же самое происходит со все возрастающим числом произведений, претендующих на исключительность и уникальность: помимо того, что большинство из них представляют собой плоды искусного подражания, а не воображения, в совокупности они производят впечатление нагромождения странных объектов - горы отходов. Марсель Дюшан задается вопросом: «Мы тонем в океане картин... где же найти столько амбаров и подвалов, чтобы они все там уместились?» Современность приходит к отрицанию самой себя: авангард 1967 года повторяет подвиги и жесты авангарда 1917 года. Мы переживаем конец понятия современного искусства. Так, первое, что должны были бы сделать художники и критики - это подвергнуть его строгой критике, как Бодлер подверг критике традицию.

Формирование эстетики современности шло одновременно с некоторыми изменениями в процессах создания, распространения и оценки произведений. Процесс автономизации живописи – ее отделение от других видов искусства и стремление утвердиться как самодостаточный язык – шел параллельно процессу возникновения музеев, торговых пассажей, профессиональных критиков и

коллекционеров. Это движение началось, как все мы знаем, в эпоху Возрождения и достигло своего апогея в эпоху расцвета капитализма и свободного рынка. То же самое можно сказать об эволюции форм художественного творчества, начиная с мастерских, существовавших в эпоху Ренессанса и барокко, и заканчивая творцом-одиночкой наших дней. Но мне бы хотелось обратить внимание на две стороны одного явления: с одной стороны, выйдя из системы общих значений и представлений, картины становятся средством самовыражения, все более и более индивидуализирующегося, вследствие чего они скорее удовлетворяют индивидуальный вкус; с другой стороны, вырванные из прежнего общего пространства – пространства храма или дворца – картины образуют свое собственное автономное пространство. Как в духовном и социальном, так и в материальном смысле картины превратились в переносные объекты. Это обстоятельство способствовало их включению в товарооборот.

Картина двойственна: это предмет искусства, уникальный объект; и это товар, вещь, которую мы можем переместить и повесить на той или другой стене. Совершенно естественно, что общество, поклоняющееся вещам и превратившее товарный обмен в высшую форму коммуникации, строит музеи и множит число частных коллекций: они дополняют банки и магазины. Фетишизм вещи отличается от поклонения образу. Первое – это страсть собственника, порабощенного объектом, которым он обладает, независимо от его значения; второе - это религиозная страсть к тому, что стоит за объектом. Предметы искусства уникальны, но они также взаимозаменяемы: они продаются; предметы культа не уникальны и не взаимозаменяемы: один образ может заменить другой только при совершении необходимого обряда. Наше общество начинает превозносить художника и его работы, только превратив их в предмет обмена.

Критика эстетики современности должна включать в себя критику рынка и магически-товарного статуса произведения искусства. Художники не раз восставали против такого положения вещей. Дадаисты подорвали понятие произведения и выявили смехотворность культа искусства; сюрреалисты

возродили образ и свели на нет ценность живописного. Тем не менее реди-мейды Дюшана и фантазии Эрнста и Миро выставлены в музеях. В последние годы другие молодые художники по-своему стремятся спастись от клетки рынка. Среди них я выделяю, за радикализм программы, «Группу исследователей визуального искусства». Художники, входящие в нее, осмелились зайти на территорию быка, как говорят поклонники корриды. То есть они посягнули на самые основы системы. В первую очередь, они возвращаются к коллективной работе. Уже Бодлер, видя перед собой сотни художников, тщетно пытающихся найти бесполезную, в конечном счете, оригинальность, говорил, что лучше было бы им честно работать в мастерской. Живопись от этого только выиграла бы: «широкое производство - это мысль с тысячью рук». У «Группы исследователей визуального искусства» вместо мастерской – лаборатория, вместо ремесленного производства - исследование, на месте мастера-хозяина - объединение художников, а в центре их исканий - та самая *мысль*, о которой говорит Бодлер и которая является ничем иным, как воображением. Нет больше предубеждения против ремесла: «у кого нет ничего, кроме навыка, тот – глуп»[688]. Нет одержимости уникальностью объекта, как в силу того, что произведение существует не в одном экземпляре, а в нескольких, и число их растет, так и в силу того, что каждый экземпляр предлагает нам дополнить его и изменить. На смену пассивному зрителю приходит творческая игра: «Группа» создает ситуации, требующие от участников коллективной реакции.

Произведение растворяется в жизни, а жизнь разрешается праздником. Это слово отсылает к одному из мифов современности: дикарь Бодлера, «человек издалека» Бретона. Только теперь речь идет не о возвращении к искусству примитивных народов и не о возрождении их верований, а о том, чтобы найти, именно за счет всех наших устройств, коллективный способ тратить и «вершить» время. Ле Парк сказал, что картина длится столько, сколько длится взгляд. Это

[688] «Тот, кто владеет одной лишь ловкостью, недалеко ушел от животного». У Паса – un tonto. Вопрос – кто неправильно перевел «une bête»? Эссе было опубликовано в №23 Mundo nuevo (mayo 1968) – и там все цитаты из Бодлера даны в оригинале; в «El signo y el garabato» же цитаты переведены, в том же виде статья воспроизведена в 6-ом томе Собрания сочинений.

правда в том случае, если этот взгляд – знак того, что мы понимаем произведение... Не знаю, попадут ли работы «Группы» в музей, как работы их предшественников. Велика вероятность. Но это не важно: я привел в пример этих молодых художников, так как вижу в их программе одну из примет исчезновения «понятия современности», каким его сформулировали Бодлер и его преемники, от импрессионистов до абстракционистов. Я уверен, что мы присутствуем при гибели «предмета искусства» и представления об искусстве как о простом производстве объектов. Понятие субстанции распадается не только в современной физике и философии, но даже в сфере экономики: потребительская стоимость все больше вытесняет стоимость долговечной вещи. В заключение скажу, что мое представление о празднике отличается от того, которое предлагают нам эти молодые художники. Праздник, о котором я мечтаю, станет распадом и гибелью объекта, но в то же время, в отличие от праздника древних, *у него не будет объекта*: это будет не празднование определенной даты, не возвращение к началу времен, а - мне придется совершить насилие над языком, чтобы сказать это - рассеивание времени, сотворение забвения.

Возрождение праздника – это один из *итогов* современного искусства, как визуального, так и музыкального и словесного: растворение художественного объекта в потоке времени и кристаллизация исторического времени в замкнутом пространстве. Праздник упраздняет на мгновение оппозицию между явлением и изображением, вневременным и историческим, знаком и объектом. Праздник - это представление и преставление: явление воплощается только затем, чтобы потом его разделили между собой и поглотили сотрапезники. Так в определенном аспекте завершается спор вечного и преходящего. Но из пепла праздника возрождается спор между живописным и метаживописным. Есть ли другой путь?

На ощупь, следуя принципу аналогии, или принципу дополнительной оппозиции, я рискну сделать предположение: на противоположном празднику полюсе находится созерцание. Если праздник отвечает потребности одной ипостаси нашего общества – общества массового, созерцание отвечает

потребности другой его ипостаси – общества одиноких людей. Искусство, основывающееся на созерцании, производит объекты, но считает их не вещами, а знаками: объект – это начальная точка пути, ведущего по направлению к открытию другой реальности: будь то явления или пустоты. Я написал «по направлению к открытию», потому что в таком обществе, как наше, искусство ничего не обозначает и ничего не изображает: оно ищет значение. Ищет явление или пустоту, в которой распадаются значения. Искусство, основанное на созерцании, могло бы спасти понятие «произведения», только оно видело бы в нем не объект, вещь, а вернуло бы ему его истинную функцию: функцию *моста* между зрителем и явлением, к которому все время отсылает искусство, но никогда не называет прямо.

Вот уже больше века длится современность, и наше положение напоминает положение героя пьесы «Кантан» японского театра Но, замечательно переведенной Уэйли: молодой путник останавливается на постоялом дворе; устав в пути, он ложится отдохнуть на циновку. Пока хозяйка готовит ему горстку риса, ему снится, что он вступает на китайский престол и живет, как бессмертный, пятьдесят блаженных лет: за те несколько минут, пока готовился рис и пока он не проснулся. Подобно этому страннику-буддисту, мы можем спросить себя: изменилось ли что-нибудь? Если мы ответим: ничего не изменилось, потому что природа изменений сродни материи снов, – это будет скрытым подтверждением того, что мы изменились. До того как нам приснился этот сон, мы бы так не ответили; чтобы узнать, что изменение – это иллюзия, мы должны измениться. Если мы дадим утвердительный ответ, мы также впадем в противоречие: изменение в нас заключается в том, что мы осознали, что все изменения иллюзорны, не исключая и того, которое мы претерпели. Искусство и критика XX века – пленники этого парадокса. Возможно, единственный выход – это не задавать себе подобного вопроса, подняться и вновь устремиться на поиски явления, не так, как будто ничего не произошло, а так, как будто бы произошло все, что только возможно – все, неотличимое от ничто.

Дели, декабрь 1967 г.

Комментарий[689]

Художественно-критические работы Бодлера: «Салоны» 1845, 1846 и 1859 года, «Всемирная выставка 1855 года», эссе о Вагнере («Рихард Вагнер и “Тангейзер” в Париже», 1861), «Творчество и жизнь Эжена Делакруа» (статья-некролог, написанная вскоре после смерти художника в 1863 г.), «Поэт современной жизни» (1863) – служат Пасу в качестве отправной точки его собственных размышлений об искусстве. Пас вписывает Бодлера в свою систему координат, осями которой являются две фундаментальных категории его философии и эстетики: настоящее («presente») и труднопереводимое «presencia», однокоренное с «presente» (о значении этого понятия речь пойдет в дальнейшем). Именно эти два слова вынесены в заглавие его эссе о Бодлере, написанном в декабре 1967 года: «Явление и явленное: Бодлер как художественный критик» («Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte»)[690].

Пас искусно раскрывает основные положения эстетики Бодлера, оперируя небольшими фрагментами фраз, отдельными выражениями и образами, не давая в большинстве случаев точных ссылок. При этом создается впечатление, что голоса двух поэтов сливаются: в некоторых случаях сложно определить, где Пас говорит от имени Бодлера, а где – от своего собственного. В одном интервью, говоря о своей главной, много раз переиздававшейся поэтической антологии – «Свобода по слово» (1960, 1968) – Пас признавался: «Я не одержим собственным голосом. Я верю в цельное произведение, в котором звучат многие голоса»[691]. Ассимиляция мысли «другого» в текстах Паса всегда знаменует начало диалога.

---

[689] Гладощук А.В. Явление и явленное: Октавио Пас в диалоге с Шарлем Бодлером // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2016. №5. С. 164–173.
[690] Paz O. El signo y el garabato. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1973. P.31-45.
[691] Paz O. Obras completas. T.15. P.119.

В одном из многочисленных эссе об Эжене Делакруа (а именно – в последней главе «Всемирной выставки 1855 года») Бодлер отмечал: когда смотришь на картины Делакруа, кажется, что цвет «мыслит сам по себе, независимо от предметов, которые он облекает»[692]. Пас пространно комментирует это утверждение, излагая собственную теорию живописи, в основу которой положены некоторые бодлеровские наблюдения[693].

В представлении Паса, в рамках чувственного восприятия между живописью и языком устанавливается идеальное соответствие: так, язык сводится к комбинациям ограниченного числа звуков; живопись – к комбинациям ряда линий и цветов. Из бодлеровского определения цвета как «гармонического сочетания двух тонов»[694], Пас выводит следствие: подобно слову, цвет обладает «контекстуальной» значимостью (valor), его нельзя определить как нечто абсолютное. Разница между языком словесным и языком живописным обнаруживается при переходе из сферы чувственно воспринимаемого (звук в языке, цвет и рисунок в живописи) в сферу умопостигаемого: фраза переводится другой фразой, картину же нельзя перевести живописным языком – она также переводится фразой. Таким образом, переход из одной сферы в другую осуществляется не внутри картины, а вне ее: «язык живописи представляет собой систему знаков, которые обретают свое значение (significación) в других системах» (75)[695], в сфере не-живописной.

Всякое живописное произведение, за исключением произведений чисто орнаментальных и современных, имеет два уровня: один – собственно живописный, другой – метаживописный. Первый уровень образуют связи между цветами и линиями – иначе, изображение («representación»); на основе этих связей

---

[692] Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques. P.: Éditions Garnier Frères, 1962. P..238.

[693] Заметим, однако, что Бодлер, отстаивавший чистоту всякого искусства, мог бы не согласиться со следующей идеей Паса: «Художник переводит *слово* (la palabra; курсив мой – А.Г.) в зрительный образ». Бодлер боролся против господствовавшей в его время академической традиции, в рамках которой художники шли от слова – названия картины, ее литературно-мифологической основы – к изображению.

[694] Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. P.107.

[695] Здесь и далее цитируется наш перевод эссе с указанием номера страниц в скобках: Пас О. Явление и явленное: Бодлер как художественный критик (пер. А.В. Гладощук) // Вопросы иберо-романистики: Сборник статей. Выпуск 14 / Сост. А.А.Невокшанова. Под ред. Ю.Л. Оболенской. М.: МАКС Пресс, 2015. С.73-85.

формируется второй уровень – реальный или воображаемый предмет. Предмет никогда не предстает таким, каков он есть: «Изображение выражает дистанцию между *явлением* (курсив мой – А.Г.) в чистом виде («presencia plena») и нашим взглядом: это знак конечности и изменчивости нашего бытия, знак смерти» (75).

Пас нигде не говорит прямо о том, что он понимает под «presencia»: значение этого слова раскрывается на фоне других понятий. В эссе «El pensamiento en blanco» (декабрь 1969 г.)[696], выявляя отличия тантрического искусства от искусства западного, Пас указывает на то, что со времен Бодлера и вплоть до наших дней европейское искусство колеблется между двумя полюсами: «lenguaje» (язык) и «presencia». Западные художники прошли путь от «la pintura de la presencia» к «la pintura *como* (курсив Паса – А.Г.) presencia»[697]: то есть живопись перестала что-либо изображать (богов, девушек, холмы, бутылки), чтобы представить саму себя, быть не «representación de algo», а «presencia».

Проанализировав контексты употребления слова «presencia», мы пришли к выводу, что «presencia» – это явленность предмета, его присутствие здесь и сейчас, в настоящем (presente). «Presencia» – это сущность предмета (el ser), высшая форма его обнаружения, это предмет, свободный от «покрова, сотканного из символов» (75).

По мысли Паса, ни одна культура не ставила под сомнение связь между живописным и метаживописным: цвет и линия создавали изображение, а оно, в свою очередь, наделяло их значением. Утверждение же Бодлера свидетельствует о разрыве этой связи.

Разрыв открывает два пути – «и оба ведут в пропасть» (76). Если цвет и рисунок сами по себе – явление, они перестают быть языком, и картина становится частью вещественного мира: такова в действительности судьба многих произведений современной живописи. Другой путь сводится к формуле: «цвет мыслит, живопись есть язык» (76). Этот путь характеризуется Пасом как «очистительный» – именно его предчувствовал Бодлер.

---

[696] Paz O. El signo y el garabato. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1973. P.46-53.
[697] Ibid. P.51.

Первым следствием разрыва стало замещение буквального толкования толкованием аналогическим, что стало концом критики как суждения и рождением критики поэтической. Примечательно, что в первой главе «Салона 1846 года» («Зачем нужна критика?»), рассуждая о том, какой должна быть настоящая художественная критика, Бодлер заявляет, что лучшим анализом картины будет сонет или элегия[698]. Примеры подобного рода анализа мы находим в одном из разделов последнего поэтического сборника Паса – «Árbol adentro» (1987) – озаглавленном «Visto y dicho»[699]: стихотворение «Cuatro chopos», посвященное Клоду Моне; «La Dulcinea de Marcel Duchamp», отсылающее к картине «Портрет (Дульсинея)». Некоторые стихотворения становятся своего рода поэтическими «эссе о художнике». Так, стихотворение «La casa de la mirada», посвященное чилийскому сюрреалисту Роберто Матта, сообщается с одноименным эссе-предисловием («preámbulo», по словам самого Паса): в нем поэт признавался, что, чувствуя духовную и эмоциональную близость с художником, он написал стихотворение вместо критического исследования, которое неизбежно оказалось бы неполным. «Fábula de Joan Miró» дает вербальный ключ к пониманию визуального языка художника.

Второе следствие разрыва – сокрытие явления. Отказавшись от изображения, живопись становится пучком знаков, проецирующихся в пространство, свободное от значений. В следствие этого коренным образом меняются отношения между зрителем и произведением: произведение перестает отвечать на вопрос зрителя, оно само становится вопросом, ответ на который (то есть значение) зависит от того, кто смотрит на картину. Картина представляет нам знаки некоего «отсутствия» (76), предлагая нам увидеть не то, что она показывает, а некое невидимое явление, которое «вызывают», никогда не обнаруживая полностью, цвета и формы. Начиная с Бодлера, живопись – это сияющая материя и форма, но не образ; это язык, говорящий посредством умолчания и намека:

[698] Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. P.101.
[699] Paz O. Obras completas. T.12. Obra poética II (1969-1998). México: FCE; Círculo de lectores, 2004. P.144-158.

«Живопись мыслит и не говорит, она является языком и ничего не обозначает» (77).

Так, Пас открывает новую сторону оригинальности Бодлера: она заключается не только в том, что он одним из первых сформулировал основные положения эстетики современного искусства – Бодлер представил нам то, что Пас называет «эстетикой развоплощения» («una estética de la desencarnación») (77).

Бодлеровское видение современности Пас дополняет собственными рассуждениями о времени: здесь в зародыше содержатся те идеи, которые поэт разовьет в одном из главных своих теоретических трудов – «Сыны праха: от романтизма к авангарду» (1974). В древности человек не мог спастись от вечности, современный же человек привязан к настоящему, к нестабильности. Но есть миг («instante» - одна из фундаментальных категорий художественной системы Паса), когда время, не способное остановиться, обращается вспять. В этот первоначальный миг, являющийся «*обратной стороной*» (курсив Паса) настоящего, современность открывает себя как «древность[700] (Antigüedad) без дат» – время в понимании дикаря. Разрушив представление о вечной и неизменной красоте, современность открывается навстречу варварству: «Самое современное искусство является, таким образом, самым древним» (79). Эта своеобразная формула перекликается с тем, что говорит Бодлер в разделе «Об идеале и модели» «Салона 1846 года»: следуя принципу, согласно которому возвышенное должно избегать деталей, искусство, чтобы стать более совершенным, «возвращается к своему детству» («revient vers son enfance»)[701]. Эта мысль развивается и в эссе «Поэт современной жизни». В совершенном искусстве – замечает Бодлер – зачастую обнаруживает себя «*варварство* (курсив мой – А.Г.) неизбежное, синтезирующее, детское», проистекающее из желания видеть вещи

[700] Поскольку слово «Antigüedad» написано с прописной буквы, точнее было бы перевести его как «античность». Здесь Пас подхватывает мысль, которую мы находим в главе «Дух современности» «Поэта современной жизни»: всякая современность может удостоиться стать «античностью», древностью, необходимо только извлечь из нее таинственную красоту, которой наполняет ее человеческая жизнь.
[701] Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. P.149-150.

масштабно, в их совокупности, примером чему может служить искусство египетское, ассирийское и, что примечательно, *мексиканское.*

Из характеристик, которые Бодлер дает Делакруа, Пас приводит те, что относятся к дикой стороне темперамента художника, как наиболее важной и в глазах Бодлера, и в его собственных. Надо думать, Паса особенно привлекла возникшая в воображении Бодлера параллель с ацтекской культурой. В эссе «Жизнь и творчество Эжена Делакруа» поэт признавался: «Не раз, глядя на него, я представлял себе древних повелителей Мексики, императора Монтесуму, например, который так набил руку на жертвоприношениях, что мог в один день заклать три тысячи человек на пирамидальном алтаре Солнца»[702]. Пас присваивает себе бодлеровский образ, уточняя его, вкладывая в руки Делакруа нож из *обсидиана* – горной породы, имеющей большое значение в мексиканской мифологии.

К заслугам Бодлера Пас относит также создание искусства критики: «Вводя понятия современности и дикарства в искусство, Бодлер делает критику частью творчества, создает искусство критики» (80). Раньше критика предшествовала или следовала за творчеством – теперь же она ему сопутствует, более того, является его «уделом», перманентным состоянием («condición») (80). Творчество является критикой в силу того, что оно исторично; критика обретает творческий потенциал посредством аналогии.

Пас, в эстетике которого понятие аналогии занимает центральное место, чувствует в Бодлере родственную душу. В интерпретации Паса, Бодлер ищет в аналогии ту систему, которая бы согласовала раздирающие его противоречия, не упраздняя их. Бодлеровская эстетика аналогии – это эстетика развоплощения явления. Представление об этом дает эссе Бодлера о Вагнере, из которого Пас приводит пространную цитату. Слушая увертюру к «Лоэнгрину», Бодлер чувствует себя освобожденным «от пут силы притяжения», музыка его укачивает, и он оказывается «в пустынном месте с необозримым горизонтом, где разливался

[702] Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С.267.

рассеянный свет: бескрайнее пространство, в котором не было ничего, кроме него самого. Вскоре я почувствовал еще более яркий свет; сила света возрастала так быстро, что слов человеческого языка не хватило бы для того, чтобы описать этот непрерывно обновляющийся поток жара и белизны. Тогда я постиг, как душа перемещается в пространстве, наполненном светом, в экстазе сладострастия и знания...»[703]. Здесь – поясняет Пас – критическое искусство достигает предельного отрицания: Бодлер созерцает «*ничто»* (курсив Паса) (81) – точнее, метафору ничто – ничего не скрывающую и ничего не отражающую прозрачность. Бодлеровское восприятие музыки – это экстаз познания, в котором поэт отрывается от собственной личности и сливается с «не-пространством» и «не-временем» (81).

Ближе к концу эссе, когда Пас переходит к определению характера связи эстетики Бодлера с эстетикой искусства XX в., голос Бодлера затихает, и Пас находит новых собеседников для продолжения диалога. С одной стороны, говорит Пас, современное искусство реализовало Бодлера: практически все современные художественные течения осознают себя критически и эстетически через его идеи. Все в современном искусстве свидетельствует о множественности представлений о красоте: художники постоянно прибегают к приемам и стилям, далеко отстоящим от антично-ренессансного канона. Представление о живописи как о самостоятельном и самодостаточном языке легло в основу абстрактной живописи. Сведение красивого к «единичному, характерному или бесформенному» (82) определяет эстетику экспрессионизма. Творческая функция аналогии, эстетика неожиданного обнаруживает себя у Бретона и Аполлинера.

Но вместе с тем современность Бодлера опровергает: «Наша современность – изнанка (reverso) его современности» (78). Так, например, мы превратили эксцентричность в продукт массового потребления: дендизм теперь в моде. В XIX веке частная жизнь «проживалась как тайный роман» – в XX веке она протекает на глазах у всех. Современность приходит к отрицанию самой себя: авангард 1967

[703] Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. P.697.

года повторяет «подвиги и жесты» (82) авангарда 1917 года. Мы переживаем конец понятия современного искусства, и первое, что должны были бы сделать художники и критики – это подвергнуть его строгой критике, как Бодлер подверг критике традицию.

Критика эстетики современности должна включать в себя критику товарно-фетишистского статуса произведения искусства в силу того, что формирование этой эстетики неразрывно связано с формированием рынка искусства: «Процесс автономизации живописи – ее отделение от других видов искусства и стремление утвердиться как самодостаточный язык – шел параллельно процессу возникновения музеев, торговых пассажей, профессиональных критиков и коллекционеров» (82). Отсюда – двойственность предмета искусства: с одной стороны – это объект уникальный, с другой стороны – это товар, переносной объект.

Художники XX века – отмечает Пас – не раз восставали против такого положения вещей (дадаисты, сюрреалисты, Марсель Дюшан и т.д.). «Группа исследователей визуального искусства» (GRAV: Groupe de recherche d’art visuel), самым видным деятелем которой был аргентинец Хулио Ле Парк, по-своему пытается спастись от клетки рынка. У членов «Группы» нет предубеждения против ремесла, которое обличал в своих современниках Бодлер – они вернулись к коллективной работе: вместо мастерской у них – лаборатория, вместо ремесленного производства – исследование, на месте мастера-хозяина – объединение равных между собой художников.

В радикальной программе «Группы» Пас видит одну из примет исчезновения понятия современности, каким его сформулировал Бодлер и его последователи. Творчество молодых художников свидетельствует о гибели «предмета искусства» и представления об искусстве как о производстве объектов. Нет больше одержимости уникальностью художественного объекта, так как, во-первых, произведение существует не в одном экземпляре, а в нескольких, и, во-вторых, каждый экземпляр предлагает «участвовать» в нем, завершить его или

изменить. На смену пассивному созерцанию приходит творческая игра: «Группа» создает ситуации, требующие от зрителей коллективной реакции. Так, произведение растворяется в жизни, а жизнь разрешается праздником (fiesta). Слово «праздник» отсылает к одному из мифов современности, но только теперь – подчеркивает Пас – речь идет не о бодлеровском «дикаре», не о возвращении к искусству и верованиям примитивных народов, а о том, чтобы, благодаря всем нашим машинам и устройствам, найти коллективный способ тратить (consumir) и «вершить» (consumar) время (84).

Пас добавляет, что его представление о празднике отличается от реализующегося в творчестве художников «Группы». Праздник, о котором мечтает Пас, станет распадом и гибелью объекта, но в то же время, в отличие от праздника древних, у него не будет объекта: это будет не празднование определенной даты, не возвращение к началу времен, а «рассеивание времени, *сотворение забвения»* («*producción de olvido*» – курсив Паса) (84).

Возрождение праздника – это один из «исходов» (desenlace) современного искусства – как визуального, так и музыкального и словесного. Праздник упраздняет на мгновение оппозицию между явлением и изображением, вневременным и историческим, знаком и объектом. Праздник – это *представление* (presentación) и *преставление* (consumación): «Явление воплощается только затем, чтобы потом его разделили между собой и поглотили сотрапезники» (84). Но – предостерегает Пас – из пепла праздника возрождается спор между живописным и метаживописным. Есть ли другой путь?

Следуя принципу аналогии, Пас делает предположение: на противоположном празднику полюсе находится созерцание (contemplación). Если праздник отвечает потребности одной ипостаси нашего общества – общества массового, созерцание отвечает потребности другой его ипостаси – общества одиноких людей. Искусство, основывающееся на созерцании, рассматривает производимые им объекты не как вещи, но как знаки: объект – это начальная точка пути, ведущего «по направлению к открытию» (85) другой реальности, которая

может оказаться как явлением, так и пустотой. Искусство, основанное на созерцании, могло бы спасти понятие «произведения», вернув ему его истинную функцию: «функцию *моста* (курсив Паса) между зрителем и явлением, к которому все время отсылает искусство, но никогда не называет прямо» (85).

Завершается эссе своеобразной притчей: Пас пересказывает сюжет пьесы «Кантан» японского театра Но. Молодой странник останавливается на постоялом дворе и, пока хозяйка готовит ему горстку риса[704], ему снится, что он вступает на китайский престол и живет пятьдесят блаженных лет – за те несколько минут, пока готовился ужин. Современный человек – говорит Пас – может, подобно проснувшемуся юноше, спросить себя: изменилось ли что-нибудь? Противоречивым будет как отрицательный, так и положительный ответ: стремительность изменений, характеризующих последние десятилетия, равносильна отсутствию всякого изменения – неподвижности, повторению. «Изменение в нас заключается в том, что мы осознали, что все изменения иллюзорны, не исключая и того, которое мы претерпели» (85). Искусство и критика XX века – заключает Пас – пленники этого парадокса. И единственный выход ему видится в том, чтобы не задаваться подобным вопросом, «подняться и вновь устремиться на поиски явления» (85).

[704] В переводе Артура Уэйли, на который ссылается сам Пас, хозяйка готовит путнику просо (millet).

РАКОВИНА И СИРЕНА[705]

II.

Ангел, призрак, медуза...
Ángel, espectro, medusa...[706]

Хронологически Дарио стал мостом между первым и вторым поколением модернистов; благодаря путешествиям и обширной деятельности – связующим звеном между поэтами и литературными объединениями двух континентов; он был вдохновителем и главнокомандующим, но при этом смотрел на схватку со стороны – был ее критиком, ее совестью; путь, пройденный им от «Лазури» (1888) до «Поэмы осени» (1910), соотносится с эволюцией направления в целом: с него оно началось, с ним и закончилось. Но его творчество с модернизмом не завершается: оно выходит за его границы, за рамки языка модернистской школы и, на самом деле, всякой школы. Самобытное творение, принадлежащее, скорее, истории поэзии, а не стилей. Дарио – не только самый широкий и разнообразный из поэтов-модернистов: он – один из наших величайших современных поэтов. Он – родоначальник. Временами он напоминает По, иногда – Уитмена. Первого – когда, увлекаемый неземной музыкой, пренебрегает американской действительностью. Второго – своим витализмом, пантеизмом, тем, что чувствует себя полноправным певцом Латинской Америки, как тот был певцом Америки саксонской. В отличие от По, наш поэт не замкнулся на перипетиях собственной духовной драмы; он также не разделял наивной веры Уитмена в прогресс и человеческое братство. Дарио можно сопоставить, скорее, с Виктором Гюго: красноречие, изобилие и неиссякаемый поток неожиданных рифм. У обоих – циклопическая кладка стиха; строфы – глыбы живой материи, внезапно прорезаемые тонкими прожилками: росчерк молнии по камню. Ритм приливов и отливов, обращающий язык в огромную водную массу. Дарио не столь безмерен,

---

[705] Пас О. Раковина и сирена / Пер. А.В. Гладощук // Литература двух Америк. М.: ИМЛИ РАН, 2017. №2. С.196–215.

[706] Эпиграф взят из стихотворения «Гойе» (XXVIII. *A Goya*) – такими эпитетами Дарио наделяет музу художника.

и в нем меньше пророческого. Он не так смел: он не был бунтарем и не ставил своей целью написать библию современности. Его гений лиричен, его одинаково ужасало миниатюрное и титаническое. Более нервный, подверженный приступам тревоги, колеблющийся между противоположными порывами, Дарио – Гюго, пораженный «декадентским» недугом. Несмотря на то, что он превыше всего (и всех) любил и подражал Верлену, его лучшие стихи мало чем напоминают стихи кумира. У Дарио было слишком много здоровья и энергии; его солнце – жарче, вино – крепче. Верлен был парижским провинциалом; Дарио – мезоамериканским странником. Его поэзия – поэзия мужская: скелет, сердце, половой инстинкт. Ясная и решительная даже в грусти – никаких полутонов. Возникшие на самом рубеже веков, тексты Дарио написаны романтиком, который был также парнасцем и символистом. Парнасец: тоска по скульптуре; символист: явленность аналогии. Гибридный дух: разнообразие воспринятых влияний; гибридная кровь: индейская, испанская и несколько капель африканской. Странное существо, идол доколумбовой эпохи, гиппогриф. В Америке, саксонской и нашей, часто имеют место такие прививки и наложения. Америка охвачена страшной жаждой быть, и потому она – историческое чудовище. Не чудовищна ли современная и древнейшая красота? Дарио знал это лучше, чем кто бы то ни было: он чувствовал себя современником Моктесумы и Рузвельта-Нимрода[707].

Он родился в никарагуанской деревушке Метапа 18 января 1867 года. Через несколько месяцев после его рождения отец уходит из дома; мать, которую он едва знал, оставляет его на попечение родственников. Его настоящее имя – Феликс Рубен Гарсиа Сармьенто, но с 14 лет он подписывался как Рубен Дарио. Имя – расстилающийся горизонт: Персия, Иудея... Рано проявившая себя одаренность: бесчисленные стихотворения, рассказы, статьи – подражания модным тогда литературным течениям. Гражданственные темы испанского и испаноамериканского романтизма: прогресс, демократия, антиклерикализм, независимость, объединение Центральной Америки; и лирические: любовь,

[707] «Современный и дикий, простейший и сложный, // ты – чуть-чуть Вашингтон, но скорее – Немврод» (пер. Ф.Кельина).

потусторонняя реальность, пейзаж, готические и арабские легенды. Ему едва исполнилось 15, когда Франсиско Гавидиа знакомит его в оригинале с поэзией Гюго и некоторых парнасцев: «Александрийский стих великого француза,» – скажет он впоследствии, – «привел меня к метрической реформе, которую мне предстояло расширить и осуществить впоследствии»[708]. Он все еще плохо читал по-французски, но некоторые стихи тех лет, как замечает Андерсон Имберт, свидетельствуют о происходящей в нем перемене: «В “Серенате” уже есть гашиш, введенный в оборот Бодлером и Готье... в “Ecce Homo” – сплин», болезнь поэтов XIX века, подобно тому как меланхолия была болезнью века XVII. В 1886 году Дарио предпринимает первое путешествие: Чили. Начало великого странствия. Он будет путешествовать вплоть до самой смерти.

В Сантьяго и Вальпараисо Дарио попадает в более цивилизованный и неспокойный мир. Сейчас сложно себе представить, какими были латиноамериканские олигархии конца прошлого века. Мир принес им богатство, богатство – роскошь. Равнодушные к происходящему на родной земле, они увлеченно следили за жизнью в заморских столицах. Они не создали собственной цивилизации, но способствовали возникновению утонченной чувствительности. В личной библиотеке своего молодого друга Бальмаседа Дарио «утоляет жажду по новым книгам». Богемная жизнь. Абсент. Первые воинственные статьи: «Я – на стороне Готье, первого стилиста Франции». Он восхищается Коппе и в особенности Катюлем Мендесом, просветившим его и ставшим его проводником. В то же время он продолжает писать блеклые стихи в подражание испанским романтикам: на этот раз – Беккеру и Кампоамору (1). Это прощальные стихи, поскольку его эстетика уже стала другой: «слово должно выписывать цвет звуков, запах звезд, схватывать душу вещей»[709]. В 1888 г. выходит «Лазурь...» Вместе с этой книгой, которую составляют рассказы и стихи, официально рождается модернизм. В замешательство приводила главным образом проза, более смелая, чем стихи. Во втором издании (1890) Дарио восстанавливает равновесие, добавляя

[708] Из «Автобиографии» (1912).
[709] Из эссе «Катюль Мендес. Парнасцы и декаденты» (*Catulo Mendès. Parnasianos y Decadentes*).

несколько новых стихотворений: сонеты, написанные александрийским стихом (таким, какого никогда еще не слышали на испанском), другие – написанные 12-сложником, и еще одно, написанное странным и пышным 17-сложником[710]. Раздражал и завораживал не только необычный ритм, но и блеск слов, дерзкая интонация и чувственность фраз. Заглавие было почти что манифестом: эхо Малларме? («Преследует меня лазурь, лазурь, лазурь!»[711]) или кристаллизация того, что было разлито в воздухе эпохи? Макс Энрикес Уренья указывает на то, что уже у Гутьерреса Нахеры обнаруживается сходное пристрастие к цветам. Гамма предпочтений, перепутье: в «Лазури» есть 5 «медальонов» в духе Эредиа, посвященных Леконту де Лилю, Мендесу, Уолту Уитмену, Х.Х. Пальма и Сальвадору Диасу Мирону; также – сонет, посвященный Кауполикану – первый из серии стихотворений об «Америке неведомой». В этом – весь Дарио: французские учителя, испаноамериканские современники, доколумбовы цивилизации, тень орла янки («В своей стране железной живет старик великий»[712]). В свое время «Лазурь» была книгой пророческой: сегодня она – историческая реликвия. Но есть и кое-что еще: стихотворение, которое я считаю первым написанным Дарио; я имею в виду: первое настоящее произведение, творение. Оно называется «Venus». Извилистые, текучие, как вода, строфы, пробивающиеся в «глубокой протяженности» (потому что ночь не высока, а глубока). Черно-белое стихотворение, пульсирующее пространство, в центре которого распускается большой плотский цветок, «на черном дереве узором божественно-златой жасмин» (*como insrustado en ébano un dorado y divino jazmín*). Последний стих – один из самых острых в нашей поэзии: «Из пучины взирала на меня Венера грустным взором» (*Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar*). Высота оборачивается пропастью, и оттуда на нас смотрит – замершее головокруженье – женщина.

---

[710] Имеется в виду сонет «Venus».
[711] *Je suis hanté ! L'azur, l'azur, l'azur, l'azur!*
[712] *En su país de hierro vive el gran viejo…* – первая строка сонета-медальона, посвященного Уолту Уитмену.

В 1889 году Дарио возвращается в Центральную Америку. Женится, уезжает в Испанию на два месяца, приезжает обратно, становится вдовцом, снова женится, терпит неудачу в браке и в 1893 г. опять уезжает. На этот раз – в Буэнос Айрес, через Нью-Йорк и Париж. Дарио назначают консулом Колумбии. Во время одного из этих путешествий, в 1892 г., будучи проездом в Гаване, он знакомится с одним из первых модернистов – Хулианом дель Касаль, с которым провел памятную неделю, полную поэзии, дружбы и алкоголя. На следующий год, в Нью-Йорке – еще одна решающая встреча: Хосе Марти. Он никогда не забудет этих великих кубинцев. Промежуточная остановка в Париже – момент инициации; уезжая, «я клялся именами богов нового Парнаса: я видел старого фавна Верлена, вкусил тайны Малларме и стал другом Мореаса»[713]. В Буэнос-Айресе Дарио обретает то, что искал. Оживленная жизнь, космополитизм, роскошь. Между пампой и морем, между варварством и миражами Европы, Буэнос-Айрес был городом, повисшим во времени, а не осевшим в пространстве. Неукорененность и вместе с тем – желание обрести себя, напряженное стремление создать свое собственное настоящее и свою будущую традицию. Молодые писатели переняли новую эстетику и окружили Дарио, как только он приехал. Все в нем признавали вождя. Рассеянные годы волнений, споров: редакция, ресторан, бар. Пылкая дружба: Леопольдо Лугонес, Рикардо Хаймес Фрейре. Годы творчества: «Необычайные» и «Языческие псалмы», обе книги – 1896 года. «Необычайные» – путеводитель по новой литературе; «Языческие псалмы» были и остаются эмблемой первого этапа модернизма: зенит, *non plus ultra* движения. После «Языческих псалмов» – конец пути: остается сложить паруса или прыгнуть в неизвестное. Дарио выбрал первое и стал заселять открытые земли; Леопольдо Лугонес решился на второе. «Песни жизни и надежды» (1905) и «Сентиментальный лунарий» (1909) – две самые значимые книги второго этапа модернизма, к ним восходят, прямо или косвенно, все опыты и искания современных испаноязычных поэтов.

[713] «Несколько заметок о Жане Мореасе» (*Algunas notas sobre Jean Moréas*).

«Языческие псалмы»: заглавие, наполовину – ученое, наполовину – кощунственное, вызвало еще большее раздражение, чем заглавие предыдущей книги. Назвать «псалмами» – «prosas» – слово-архаизм (2) – книгу преимущественно эротических стихов было жестом вызывающим. С другой стороны, заглавие дает установку на намеренное неразличение языка литургии и языка плотских утех. Неизбывная тяга к такого рода смешению у Дарио и других поэтов – далеко не прихоть; она свидетельствует о попеременном влечении и отвращении современной поэзии к традиционной религии. Пролог возмущал: казалось, он был написан на другом языке, все, что в нем говорилось, звучало парадоксально. Любовь в новому, но неактуальному; превознесение «я» и презрение к большинству; преобладание сна над явью, искусства – над действительностью; ужас, вызываемый прогрессом, техникой и демократией: «если есть поэзия в нашей Америке, то она – в старых вещах, в Паленке и Утатлане, в легендарном индейце, в чувственном и утонченном инке, в великом Моктесуме на золотом троне. Все прочее принадлежит тебе, демократ Уолт Уитмен»; двусмысленность, любовь и насмешка по отношению к испанскому прошлому: «дедушка, я должен Вам сказать: моя жена родом из моей земли, а возлюбленная – из Парижа». Среди всех этих заявлений – пророческих или дерзких, наивных или манерных – выделяются заявления эстетического порядка. Во-первых, свобода искусства и его безвозмездность; во-вторых, отрицание всякой школы, в том числе и в своем собственном лице: «Моя литература – это литература моя и во мне; тот, кто рабски пойдет по моим стопам, потеряет свое собственное сокровище»; наконец, ритм: «Поскольку у каждого слова есть душа, в каждом стихе, кроме словесной гармонии, есть мелодия мысли. Очень часто музыка создается самой мыслью».

До этого Дарио говорил, что у каждой вещи есть душа; теперь он говорит, что душа есть и у слов. Язык – живой мир, музыка слов есть музыка душ (музыка Идеи – у Малларме). Если вещи одушевлены, вселенная священна; вселенский порядок есть порядок музыкальный, танцевальный: созвучие аккордов, встреч и

расставаний, вещи с вещью, души с душой. Это древнее, как мир, представление, на которое всегда с опаской смотрело христианство, современные поэты соединяют со следующим: слова одушевлены, строй языка есть строй вселенной: танец, гармония. Язык – магический двойник мироздания. Через поэзию язык обретает свою изначальную сущность, вновь становится музыкой. Так, идеальная музыка – это не музыка идей, а идеи, которые суть музыка. Идеи в платоновском смысле – реальность реальностей. Идеальная гармония: мировая душа; в ее лоне все и вся суть одно, суть одна душа. Но язык – священный постольку, поскольку он участвует в музыкальной одухотворенности вселенной – также вносит диссонанс. Язык в сущности случаен, так же, как и человек. Слово есть музыка и вместе с тем – значение[714]. Расстояние между означающим и референтом – означаемое – есть следствие разрыва между человеком и миром. Язык есть выражение самосознания – сознания падения. Через рану значения стихотворение, сущее в своей полноте, теряет кровь и становится прозой – описанием и объяснением мира. Хотя Дарио не использовал этих понятий, вся его поэзия и жизнь свидетельствуют о напряжении, в котором пребывал его дух между двумя полюсами слова: музыкой и значением. Будучи причастен к музыке, поэт – «из племени, что жизнь творит из чисел Пифагора» (*de la raza que vida con los números pitagóricos crea*)[715]; тяготея к значению, он воплощает «сознанье бренности людской» (*la conciencia de nuestro humano cieno*)[716].

Между поэтикой «Языческих псалмов» и темпераментом Дарио есть некоторое несоответствие. Чувственному и рассеянному Дарио присуща не герметичность, а сердечность: он ощущал и сознавал, что он один, но он не был одинок. Потерянный среди заключенных в мире миров, а не погруженный в себя. Единство «Языческим псалмам» придает не мысль, а чувство – ощущения. Единство тональности, весьма отличное от того духовного единства, в силу

---

[714] Пас использует слова «significación» и «significado» как синонимы: так же синонимичны слова «значение» и «означаемое» в нашем переводе. То, что мы перевели как «референт», в оригинале – «cosa nombrada» (названная вещь), «означающее» – «nombre» (имя).

[715] Из стихотворения «Хуану Ромону Хименесу» (*A Juan Ramón Jiménez*): Пас опускает эпитет «celeste» (небесный) при слове «raza». Эта строка служит эпиграфом к первой части эссе.

[716] «Ноктюрн» (*Nocturno*) (*Cantos de vida y esperanza*).

которого «Цветы зла» и «Листья травы» становятся обособленными мирами: одна тема разворачивается в них широкими концентрическими волнами. Книга испаноамериканского поэта – чудесный репертуар ритмов, форм, цветов и ощущений. Не история сознания, а метаморфозы чувствительности. Новые ритмы и обновленный язык «Языческих псалмов» ослепили и заразили почти всех поэтов той поры. Позднее, по вине подражателей и неумолимого закона времени, этот стиль потерял свое качество, а его музыка стала казаться приторной. Но наша оценка расходится с оценкой предыдущего поколения. Действительно, иногда «Языческие псалмы» напоминают антикварную лавку, заставленную предметами в стиле ар нуво, со всем их блеском, и диковинами в сомнительном вкусе (а сейчас они начинают так нам нравиться). Рядом с этими безделушками – как не заметить мощного эротизма, мужественной тоски, изумления, вызываемого биением мира и собственного сердца, сознания одиночества человека, окруженного одиночеством вещей? Не все в этой книге – коллекция старой утвари. Помимо нескольких совершенных стихотворений и многих незабываемых фрагментов, в «Языческих псалмах» есть некая изящность и жизненность, которые до сих пор нас увлекают. Эта книга остается молодой. Ее критикуют за искусственность и манерность: но обращают ли внимание на изысканную и в то же время прямую интонацию фраз, умелое сочетание ученого и разговорного? Мышцы испанской поэзии онемели от торжественности и патетики; у Рубена Дарио же язык начинает ходить. Его стих – предвестие современного стиха, прямого и разговорного. Настало время другими глазами посмотреть на эту замечательную и пустую книгу. Замечательную потому, что нет ни одного стихотворения, в котором не было бы по крайней мере одной безупречной или волнующей строки – строки, в которой неумолимо бьется пульс истинной поэзии: музыка этого мира, музыка других миров, всегда знакомая и всегда неведомая. Пустую потому, что манера граничит с манерностью, а умение берет верх над вдохновением. Извивы, пируэты: против этих упражнений нечего было бы возразить, если бы поэт танцевал по краю пропасти. Но в этой книге нет бездн. И все же...

Наслаждение – центральная тема «Языческих псалмов». Будучи игрой, наслаждение есть ритуал, сопряженный с жертвоприношением и болью. «Дендизм,» – говорил Бодлер –«граничит со стоицизмом». Религия наслаждения – религия строгая. Дарио «Языческих псалмов» можно упрекнуть не в гедонизме, а в поверхностности. Эстетическая требовательность не переходит в духовную взыскательность. Напротив, в лучшие моменты искрится страсть, «свет черный – больше свет, чем белый» (*luz negra que es más luz que la luz blanca*)[717]. Женщина его завораживает. Она принимает все природные формы: холм, тигрица[718], плющ, море, голубка; облачением ей служат вода и огонь, сама ее нагота есть одеяние. Она источает образы: на ложе «свернулась, точно кошка» (*se vuelve gata que se encorva*), распустит косы – и из-под рубашки выглянут «два лебедя с черными шеями» (*dos cisnes de negros cuellos*). Женщина – воплощение иной религии. «Сомнамбула с душою Элоизы, в ней есть святое повторенье алтаря» (*Sonámbula con alma de Eloísa, en ella hay la sagrada frecuencia del altar*)[719]. В ней осязаемо явлена та единичная и множественная полнота, в которой история сопрягается с природой:

fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita;
ámame mar y nube, espuma y ola[720].

Эротизм Дарио проникнут страстью. Он испытывает, быть может, не любовь к конкретному существу, а притяжение, в астрономическом смысле этого слова, раскаленной звезды – высшей точки всех явленностей, рассеивающихся в черном

[717] «Хвала черным глазам Хулии» (*Alaba los ojos negros de Julia*) (*Prosas profanas*).
[718] См. «Летнее» (*Estival*) из замыкающей книгу «Лазурь» четырехчастной поэтической композиции «Лирический год» (*El año lírico*).
[719] Компиляция двух строк сонета *Ite, missa est* (*Prosas profanas*).
[720] Из стихотворения «Блуждание» (*Divagación*) (*Prosas profanas*). Буквально: «...роковая, космополитичная, // вселенская, огромная, единственная, // всякая; таинственная и ученая; // люби меня, море и облако, пена и волна!».

свете. В великолепной «Беседе кентавров» чувственность преобразуется в страстную рефлексию: «любая форма – жест, загадка, код» (*toda forma es un gesto, una cifra, un enigma*). Поэт различает «слова тумана» (*las palabras de la bruma*), с ним говорят даже камни. Венера, «царица форм родящих» (*reina de las matrices*), господствует над этим миром сексуальных иероглифов. Все есть; нет ни добра, ни зла: «нет в голубе добра, // как нет в вороне зла: в них тайна форму принимает» (*ni es la torcaz benigna / ni es el cuervo protervo: son formas del enigma*). Всю жизнь Дарио будет колебаться «между храмом и языческими руинами» (*entre la catedral y las ruinas paganas*)[721], но его настоящая религия – амальгама пантеизма и сомнения, экзальтации и грусти, восторга и ужаса. Поэт, изумляющийся перед бытием.

В последнем стихотворении «Языческих псалмов» – самом, на мой вкус, красивом в книге – излагаются основные положения эстетики Дарио, и задается направление его поэзии в будущем. Темы «Беседы кентавров» и других близких ему стихотворений достигают здесь необыкновенной концентрации. В первой строке сонета формулируется поэтическая задача: «Преследую я форму, что не находит стиль...» (*Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo…*) Поэт ищет красоту по ту сторону прекрасного – то, что слово может вызвать, но не может назвать. В этой строке – весь романтизм со своим стремлением к бесконечности; и весь символизм: идеальная, неопределенная красота, на которую можно лишь намекнуть. Эта форма – скорее, ритм, чем тело – форма женская. Она есть природа, и она есть женщина:

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa:
y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo[722].

[721] XIII. *Divina Psiquis, dulce mariposa invisible…* (*Cantos de vida y esperanza*).
[722] Зеленые пальмы украшают белый перистиль; звезды предрекли мне, что я увижу Богиню: в моей душе покоится свет, подобно лунной птице на глади тихого озера.

Едва ли нужно говорить о том, что эти строки, написанные великолепным александрийским стихом, напоминают строки сонета «Дельфика» (*Delfica*): «Узнаешь ли ты Храм с огромным перистилем...» (*Reconnias-tu le Temple au péristyle immense...*). Та же вера в звезды и та же атмосфера орфического таинства. Сонет Дарио вызывает в памяти то «состояние сюрнатуралистского бреда», в котором, по словам Нерваля, он писал свои стихи. В терцетах – резкая перемена интонации. На смену убежденности приходит сомнение:

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye…[723]

Ощущение бесплодия и бессилия – я собирался написать: собственной низости – постоянно возникает у Дарио, как и у других великих поэтов той эпохи, начиная от Бодлера и заканчивая Малларме. Это критическое сознание, порой разрешающееся иронией, порой – приводящее к молчанию. В последнем стихе мир представляется поэту огромным знаком вопроса: не человек вопрошает сущее, а сущее – человека. Эта строчка стоит всего стихотворения, как стихотворение в целом стоит всей книги: «И в лебедином профиле – ко мне вопрос» (*Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga*).

В 1898 г. Дарио совершает большой прыжок. Будучи назначен корреспондентом газеты *La Nación*, он проживет в Европе вплоть до 1914 и на родину вернется только для того, чтобы умереть. Скитальческая жизнь – в основном между Парижем и Майоркой. Работа журналистом и дипломатические обязанности (Генеральный консул в Париже, Полномочный министр в Мадриде, представитель Никарагуа на нескольких Международных конференциях). Путешествия по Европе и Америке (3). Слава – хорошая и дурная: будучи признан центральной фигурой нашей поэзией, он окружен восхищением лучших испанцев

[723] Но нахожу я только убегающее слово, начало струящейся из флейты мелодии.

и испаноамериканцев (Хименес, братья Мачадо, Валье-Инклан, Нерво), но за ним также следует свита тунеядцев – грустных кутил. Быстрые годы, длинные часы, разжижающие его вино и кровь в «стеклянной мгле» (*cristal de las tinieblas*)[724]. Творчество и творческое бесплодие, жизненная и психическая неумеренность, «тщетные поиски счастья» (la *inútil rebusca de la dicha*), «фальшивая лазурь» (*falso azul nocturno*) ночного разгула и «рыдающая дрема» (*dormir a llantos*)[725]. Бессонные ночи, испытание собственной совести в гостиничном номере: «откуда дрожь в моей душе?» (*¿por qué el alma tiembla de tal manera?*)[726] Но ветер на пустынной улице, шорох приближающейся зари, таинственные и знакомые шумы пробуждающегося города возвращают ему былой солнечный взгляд. В конце концов он находит в скромной женщине по имени Франсиска Санчес если не страсть, то по крайней мере преданность и любовное благочестие. В это время помимо целого ряда книг, написанных прозой, Дарио публикует свои великие поэтические книги (4). В значительной части эти стихи являются продолжением предыдущего этапа, к тому же некоторые писались параллельно с «Языческими псалмами» и даже раньше. Но объемнее и важнее та часть, в которой открывается новый Дарио, более строгий и рассудочный, более цельный и мужественный.

Хотя «Песни жизни и надежды» – его лучшая книга, последующие книги написаны в том же ключе, и в них встречаются стихотворения, ни в чем не уступающие «Песням». Так, в совокупности их можно рассматривать как единую книгу или, точнее, как слитное движение нескольких синхронных поэтических потоков. Все же между «Языческими псалмами» и «Песнями жизни и надежды» нет разрыва. Возникают новые темы, речь становится более сдержанной и глубокой, но не в ущерб любви к блеску слов. Также не исчезает любовь к новым ритмам – напротив, Дарио становится смелее и увереннее. Языковая полнота – как в свободных стихах, так и в сонетах цикла «Клевер» (*Trébol*), замечательно воспроизводящих барочную риторику; легкость, плавность, неожиданность

[724] «Ноктюрн» («Бродячая песнь»).
[725] У Дарио – *dormir de llantos*.
[726] Третий из «Ноктюрнов» Дарио.

языка, все время пребывающего в движении; и в особенности: взаимопроникновение письменной и устной речи, как в «Послании» (*Epístola*) сеньоре Лугонес, в котором, несомненно, предвосхищается одно из достижений современной поэзии – синтез литературного языка и речи города. (Прием, в корне отличающийся от использования так называемого «народного языка» и фольклора Хименесом, Мачадо, Гарсиа Лоркой и другими испанскими поэтами, как я пытался показать в других работах). В общем, в своей оригинальности «Песни» не отрицают предыдущий этап: перемена произошла естественно, сам Дарио характеризует ее как «работу вглубь часов, труды минуты и чудо, явленное годом» (*la obra profunda de la hora, la labor del minuto y el prodigio del año*)[727]. Чудеса, производимые временем – чудеса неоднозначные.

Первое стихотворение «Песен» – исповедальное и программное[728]. Апология (и тоска по) своей юности: «но была ли юность это?» (пер. И. Тыняновой) (*¿fue juventud la mía?*)[729], восхваление и критика своей эстетики: искушение «башни из слоновой кости» (*la torre de marfil tentó mi anhelo*); выявление раздирающего его внутреннего конфликта и принятие своего поэтического удела: «голод по пространству, жажда неба» (*hambre de espacio y sed de cielo*). Двойственность, которая в «Языческих псалмах» проявлялась в понятиях эстетических – форма, преследующая и не находящая свой стиль – обнаруживает свою человеческую природу: расщепленность души. Чтобы выразить ее, Дарио прибегает к образам, естественно вырастающим из того, что можно было бы назвать его космологией, если понимать под этим словом не продуманную систему, а интуитивное мировидение. Солнце и море задают направление его воображению; всякий раз, когда он хочет определить через символ колебания своего существа, возникают воздушное или водное пространство. К первому относятся небо, свет, звезды, а также, по аналогии или в силу магического притяжения, сверхчувственная сторона вселенной: нетленное царство безымянных сущностей – идей, музыки,

---

[727] *De otoño* (*Cantos de vida y esperanza*). «А время надо мной свершает труд Геракла, // меняет миг меня, а год являет чудо» (пер. О.Савича).
[728] *Yo soy aquel que ayer no más decía*, посвященное Хосе Энрике Родо.
[729] Здесь и далее на протяжении абзаца – цитаты из стихотворения *Yo soy aquel que ayer no más decía…*

чисел. Второе – область, где властвуют кровь, сердце, море, вино, женщина, страсти, и, опять же в силу магического переноса, тропический лес с его животными и чудовищами. Так, он уподобляет свое сердце губке, пропитанной морской солью, а вслед за тем – источнику в глубине священного леса. Этот лес – лес воображаемый, небесный: в нем растут не деревья, а аккорды. Он есть гармония. Искусство протягивает мост между двумя вселенными: листья и ветви в лесу становятся музыкальными инструментами. Поэзия есть примирение, проникновение в «гармонию великого Целого» (*armonía del gran Todo*). В то же время она есть очищение: «душа входящая должна быть без одежд» (*el alma que entre allí debe ir desnuda*). Для Дарио поэзия есть процесс познания – практического или магического: постижение, являющееся в то же время преодолением дуализма вселенной. Но поэтическое творчество невозможно без аскетизма, духовного горения: «звезда блестит своею наготой» (*de desnuda que está brilla la estrella*). Эстетика Дарио – своего рода орфизм, не исключающий ни Христа (скорее, как отсутствие, вызывающее чувство тоски), ни любой другой жизненный и духовный человеческий опыт. Поэзия: целостность и преображение.

[...]

Творчество Дарио захлестывает большая волна эротизма. Мир для него – воплощение двойственности, непрерывная борьба и совокупление мужского и женского начал. Глагол «любить» универсален, склонять его – значит упражняться в высшем из искусств: это знание не умозрительное, а творящее[730]. Эротизм Дарио не сосредотачивается в одной раскаленной точке. Его страсть разнонаправлена, она перенимает движение море, ритм приливов и отливов. В одном очень известном стихотворении Дарио признается: «небесная история моего сердца» (*Plural ha sido la celeste historia de mi corazón*)[731]. Странное прилагательное: если «небесной» называется любовь, в свете которой мы видим в любимом человеке отражение божественной сущности или Идеи, страсть Дарио мало соответствует этому определению. Возможно, ей отвечает другое значение

[730] См. стихотворение XXX. *Amo, amas* (*Cantos de vida y esperanza*).
[731] VI. *Canción de otoño en primavera* (*Cantos de vida y esperanza*).

слова: сердце полнится не созерцанием неподвижного неба, оно послушно движению звезд. В традиции нашей любовной лирики, провансальской и платонической, творение воспринимается как отраженная реальность; конечная цель любви – не плотское объятие, а созерцание, предваряющее бракосочетание человеческой души и духа. Страсть есть жажда цельности. Дарио же стремится к противоположному: он хочет раствориться душой и телом в теле и душе мира. История его сердца множественна в двух смыслах: по числу возлюбленных и по тому, как завораживает его множественность космоса. Для поэта-платоника восприятие реальности – плавный переход от многообразного к единому; любовь – постепенное исчезновение видимой неоднородности вселенной. Дарио переживает эту неоднородность как свидетельство или проявление цельности: всякая форма – завершенный мир и вместе с тем – часть целого. Единство не едино; единство – вселенная вселенных, движимая силой эротического притяжения: инстинкт, страсть. Эротизм Дарио есть магическое мировидение.

Он любил нескольких женщин. Он не был, как говорится, удачливым любовником. (Что под этим имеют в виду?) Его неудачи, если они таковыми были, не могут объяснить, почему одна влюбленность сменялась другой, один объект эротического обладания – другим. Как и абсолютное большинство поэтов нашей традиции, он говорит, что преследует одну-единственную любовь; действительно, он испытывает постоянное головокружение от множественности целого. Ни любовь небесная, ни роковая страсть; ни Лаура, ни Жанна Дюваль. Его женщины суть Женщина, его Женщина – все женщины. И Самка. Его женские архетипы – Ева и Киприда. Они «заключают в себе тайну сердца мира» (*concentran el misterio del corazón del mundo*). Тайна, сердце, мир: женское лоно, первоматка. Чувственное восприятие реальности: от женщины «исходит жизненный аромат каждой вещи». Этот аромат – не экстракт, а запах самой жизни. В том же стихотворении Дарио использует образ, плениший Новалиса: тело женщины есть тело вселенной, любовь есть акт священного каннибализма. Хлеб земного таинства: вкусить его – воспринять материю жизни. «Небесна» не душа женщины,

а ее плоть – глина и амброзия. «Небесна» – это слово обозначает не духовную сферу, а жизненную энергию, божественный дух, движущий творением. Через несколько строк образ становится более конкретным и дерзким: «священно семя» (*el semen es sagrado*). По мысли Дарио, в сперме не только содержится в зародыше мысль, она есть мыслящая материя. Его космологию венчает мистический эротизм: женщина – высшее проявление множественной реальности, семя – божество. Исполнители этой драмы – не люди, а жизненные силы. Поэт не стремится спасти ни свое «я», ни «я» своей возлюбленной, он хочет растворить их в космическом океане. Любить значит расширять границы бытия. Эти идеи, характерные для сексуальной алхимии таоизма, буддистского и индуистского тантризма, никогда с такой силой не заявляли о себе в поэзии на испанском языке, проникнутой христианством. (У испанского эротизма – иные источники: провансальская поэзия, арабская мистика, неоплатоническая традиция итальянского Ренессанса). Мало вероятно, чтобы Дарио был непосредственно знаком с восточными текстами, хотя он, несомненно, имел смутное представление о названных философских учениях. Во всем этом улавливаются отголоски прочитанного у романтиков и символистов, но есть и другое: эти образы – неизбежное и естественное выражение его чувствительности и интуиции. Оригинальность нашего поэта в том, что он незаметно для себя возрождает древнее мировидение и мирочувствование. Обнаруживая исконное согласие между человеком и природой – представление, лежавшее в основе первых цивилизаций, первичная религия человечества – Дарио открывает нашей поэзии мир соответствий и ассоциаций. Эту линию магического эротизма продолжает ряд великих испаноамериканских поэтов, среди них – Пабло Неруда.

Воображение Дарио склонно обнаруживать себя в диаметрально противоположных и взаимодополнительных направлениях, отсюда – его динамизм. Рядом с образом женщины как протяженности, животной и священной пассивности – глина, амброзия, земля, хлеб – появляется другой: она – «могучая, кого боятся тени, темная королева» (*potente a quien las sombras temen, la reina*

sombría)[732]. Активная сила, источник блага – равно как и зла. Я бы сказал – воплощение глубинной, священной аморальности космоса. Сирена, прекрасное чудовище – как в физическом, так и в духовном смысле. В ней соединяются все противоположности: земля и вода, мир животный и мир человеческий, плоть и музыка. В ней с наибольшей полнотой выражается женское космическое начало, ее песнь спасительна и губительна одновременно. Женщина предшествует Христу: она смывает все грехи, рассеивает страхи, ее очищающая сила такова, что «чуть головою поведет – погаснет ад» (*al torcer sus cabellos, apaga al infierno*). Двойственность: она – вода, но также и кровь. Ева и Саломея:

Y la cabeza de Juan el Bautista
ante quien tiemblan los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.
Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual[733].

Архетипами поэтической вселенной Дарио являются матка и фаллос. Они присутствуют во всех формах: «Колючий краб, как роза, щетинится шипами // и с тайной женской плотью моллюск упругий схож» (пер. М. Квятковской) (*el peludo cangrejo tiene espinas de rosa / y los moluscos reminiscencias de mujeres*)[734]. Вторая строка соблазняет не только ритмом, но и тем, что в ней соединяются три различных реальности: моллюски, женщины, отголоски. В стихах Дарио часто говорится о предыдущих жизнях, что предполагает у цепочки соответствий

[732] XVII. *¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla… (Cantos de vida y espernaza)*.
[733] XXIII. *En el país de las Alegorías…* (*Canto de vida y esperanza*). Буквально: Голова Иоанна Крестителя, внушающего трепет львам, падает под ударом топора. Струится кровь. Сладострастная роза, приоткрываясь, волнует все сущее своим плотским ароматом и духовной тайной.
[734] XI. *Filosofía* (*Canto de vida y esperanza*)

временное измерение. Аналогия – живая ткань, образующая пространство и время: она бесконечна и вечна. Действительность загадочна постольку, поскольку всякая форма таит в себе вторую, третью, во всяком существе улавливается отголосок или прообраз другого существа. Чудовища занимают в мире исключительное место. Они – «облеченные красотой» (*vestidos de belleza*) символы двойственности, живой знак космического соития: «в чудовище претворена вся жажда сердца Мирозданья» (*el monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe*)[735]. Философия Дарио сводится к парадоксу: «Умейте быть собою, загадочные формы!» (*sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas*)[736]. Если все двойственно и одушевлено, задача поэта – расшифровать «признанья ветра, моря и земли» (*confidencias del viento, la tierra y el mar*)[737]. Поэт подобен существу без памяти, ребенку, потерявшемуся в чужом городе: он не знает, ни откуда пришел, ни куда идет. Но за этим неведением скрыто смутное знание: видя перед собой латинское море, поэт говорит в «Эгей!»: «в утесах, оливковом масле, вине / я чувствую древность свою» (*siento en roca, aceite y vino / yo mi antigüedad*)[738]. Тысячелетний ребенок: поэт воплощает сознание утраты, лежащей в основе всякой человеческой жизни: он знает, что мы лишились чего-то в самом начале, но он не имеет точного представления о том, что именно мы потеряли или что нас погубило. Он различает «обрывки сознаний вчера и сегодня» (*fragmentos de conciencias de ahora y ayer*), смотрит на черное солнце, плачет от того, что жив, и поражается собственной смерти.

Университетская критика обычно обходит молчанием оккультные мотивы, проходящие через все творчество Дарио. Но без этого его не понять. Оккультизм – магистральное направление, порождающее не только систему мышления, но и систему поэтических ассоциаций. Таково его представление о мире, точнее, его образ мира. Как и другие современные художники, использовавшие эти символы,

---

[735] Рассуждения кентавра Кауманта в «Беседе кентавров».
[736] XI. Filosofía (*Canto de vida y esperanza*). У Паса – «saber» вместо «sabed».
[737] «Эгей!» (*¡Eheu!*) Следующие две цитаты – из этого же стихотворения.
[738] «У латинских морей счастливых // мне правду познать дано: // как скалы, вино и оливы, // я существую давным-давно» (пер. Н. Горской).

Дарио преобразует «оккультную традицию» во взгляд и слово. В одном сонете, не включенном при жизни ни в одну из книг, он признается: «По созвездиям в небе читал Пифагор – // Пифагора читаю я в тайных созвездьях» (*En las constelaciones Pitágoras leía, / yo en las constelaciones pitagóricas leo*). В «смятении» его души (*confusión de su alma*) одержимость Пифагора скрещивается с одержимостью Орфея, и обе они вместе – с проблемой двойничества. Двойственность принимает теперь форму личностного конфликта: кто он и что он? Он знает, что он «со времен Эдема осужден» (*desde el tiempo del Paraíso, reo*); знает, что он «огонь похитил и гармонию» (*robé el fuego y robó la armonía*); знает, что «в себе самом он – двое» (*es dos en sí mismo*) и что «всегда он хочет быть другим» (*siempre quiere ser otro*). Он знает, что он – загадка. И ответ на нее – в другом:

> En la arena me enseña la tortuga de oro
> hacia dónde conduce de las musas el coro
> y en donde triunfa augusta la voluntad de Dios[739].

В сонете, посвященном Амадо Нерво, также из числа несобранных, золотая черепаха предстает символом вселенной. Это стихотворение кажется мне одним из ключевых среди лучших и менее широко известных произведений Дарио, а потому – заслуживающим подробного анализа. Здесь же я только выражу то чувство растерянной завороженности, которое оно во мне вызывает. Знаки, прочерчиваемые черепахой по полу, и те, что вырисовываются на ее панцире, «нам говорят о Боге безымянном» (*nos dicen al Dios que no se nombra*). Форма, посредством которой обнаруживает себя это безымянное божество – круг; этот круг «содержит ключ к тайне, что убивает Минотавра и поражает Медузу» (*encierra la clave del enigma / que a Minotauro mata y a la Medusa asombra*). В первом сонете черепаха открывает поэту «Божью волю» (*voluntad de Dios*); во втором эта воля отождествляется с вечным возвращением. Божественное

[739] На песке золотая черепаха указывает мне, куда устремлен хор нимф и где величаво торжествует воля Божья.

творение есть круговращение, поднимающее вверх то, что было внизу, и влекущую всякую вещь к преображению в свою противоположность: Минотавр приносится в жертву, Медуза обращается в камень. В поэтическом сознании черепашьи знаки обращаются в «букет снов» (*ramo de sueños*) и «связку зацветающих мыслей» (*mazo de ideas florecidas*). Растительный мир соединяется с психическим. Этот образ, в свою очередь, переходит в любимый образ Дарио: эти знаки суть знаки музыки мира. Они – символы циклического движения, в них – секрет гармонии: оркестровое созвучие, «что замерло меж скрипкой и смычком» (*lo que está suspenso entre el violín y el arco*). Стих, полный прозрений в прошлое и будущее: мгновение, когда замирает, не останавливаясь, циклическая воля, вновь и вновь возобновляющая свое движение.

Аналогия не совершенна. Есть прореха в ткани перекличек и отголосков: человек. В стихотворении «Предзнаменования» (*Augurios*) над головой поэта пролетают орел, сова, голубь, соловей: каждая из птиц знаменует силу, знание, чувственность. Внезапно перечисление принимает другое направление, символический язык надламывается под напором прямой речи: «Пролетала летучая мышь. // Пролетела муха. // Овод...» (*Pasa un murciélago / Pasa una mosca / Un moscardón…*) Никто не пролетает – приходит смерть. Поражает горькая интонация и намеренный, драматический прозаизм последних строк. Сон растворился в грязной повседневности смерти. Мотив конечности нашего существования иногда принимает христианскую форму. В стихотворении «*Spes*» поэт молит Иисуса – «несравненный, ты прощаешь все обиды» (*incomparable perdonador de injurias*) – о воскресении: *dime que este espantoso horror de la agonía / que me obsede, es no más de mi culpa nefanda*. Но Христос – лишь один из его богов, одна из форм безымянного Бога. Хотя Дарио отталкивал рационалистический атеизм, и по своему темпераменту он был религиозен, даже суеверен, нельзя сказать, чтобы он был христианским поэтом, даже в спорном смысле, как Унамуно. Страх смерти, ужас бытия, отвращение к себе – выражения, регулярно появляющиеся в стихах Дарио, начиная с «Песен жизни и надежды» –

суть мысли и чувства, имеющие христианский корень; но не хватает второй половины – христианской эсхатологии. Родившись в христианском мире, Дарио потерял веру, и у него, как и у большинства из нас, остался только груз унаследованной вины, но уже безотносительно к сфере сверхъестественного. Чувством первородной запятнанности проникнуты многие из лучших его стихотворений: неведение относительно своего начала и своего конца, страх перед внутренней бездной, ужас существования наощупь. Нервная усталость, обострившаяся от беспорядочной жизни и злоупотребления алкоголем, переезды из одной страны в другую усугубили его тревогу. Он шел в неопределенном направлении, подстегиваемый страстным желанием; затем впадал в оцепенение, «зверские кошмары» (*pesadillas brutales*), и смерть представлялась ему то как бесконечный колодец, то как блаженное пробуждение. Среди стихов тех лет, написанных простым, сдержанным языком между монологом и исповедью, меня глубоко трогают три «Ноктюрна». Их сходство с некоторыми стихотворениями Бодлера, такими как, «Полночные терзания» (*L'Examen de minuit*) или «Бездна» (*Le Gouffre*) (5), заметно без труда. Первый и последний «Ноктюрн» завершаются предчувствием смерти. Дарио не описывает ее, а только дает ей имя: Она. Напротив, жизнь представляется ему плохим сном, пестрым набором нелепых или ужасных случаев, ничтожных действий, неосуществленных намерений, поруганных чувств. Тревога городской ночи, тишина, нарушаемая «гудком далекого автомобиля» (*el resonar de un coche lejano*) или гудением крови: молитва, оборачивающаяся богохульством, бесконечное подведение счетов в голове одинокого человека, стоящего перед замкнутым, как стена, будущим. Но все приходит к тихой радости, когда появляется Она. Неутомимый эротизм Дарио: его невестой становится смерть.

В «Поэме осени», одном из его последних и самых значительных произведений, две реки, питающие его поэзию – размышление о смерти и пантеистический эротизм – сливаются в одну. Поэма представляет собой очередную вариацию на старую и затертую тему краткости жизни, мгновения-

цветка и других общих мест; под конец интонация становится более серьезной и решительной: перед лицом смерти поэт утверждает не собственную жизнь, а жизнь вселенной. В его черепе, словно в раковине, вибрируют земля и солнце; морская соль, слюна сирен и тритонов, примешивается к его крови; умереть – значит жить более широкой и сильной жизнью. Действительно ли он верил в это? Правда то, что он боялся смерти; но он также любил и жаждал ее. Смерть была его медузой и сиреной. Двойственность смерти – как и всего, к чему он прикасался, что он видел и о чем пел. Единство – всегда двойственность. Поэтому его знак, как то верно заметил Хуан Рамон Хименес, – морская раковина, безмолвная и переполненная звуками, бесконечность, умещающаяся в ладони. Инструмент, «звучащий незнакомо» (*incógnito acento*); талисман, которого касалась «божественная рука» (*sus manos divinas*) Европы; эротический амулет, призывающий «сирену – любимую поэта» (*la sirena amada del poeta*); ритуальный объект, возвещающий своей хриплой музыкой зарю и сумерки – час, в который свет соединяется с тенью. Раковина – символ вселенских соответствий. Символ памяти: прислонив ее к уху, поэт слышит шум прибоя прошлых жизней. Он идет по песку, на котором «оставляют крабы запутанную вязь своих шагов» (*dejan los cangrejos la ilegible escritura de sus huellas*), и его взгляд падает на ракушку: в его душе «горит звезда, подобная Венере» (*otro lucero como el de Venus arde*). Раковина – его тело и его поэзия, ритмические колебания, вращение образов, в которых мир обнаруживает себя и скрывает, произносит себя и замолкает. Во втором «Ноктюрне» поэт перебирает пережитое и не прожитое, расщепленный между «широкой болью и маленькими заботами» (*entre un vasto dolor y cuidados pequeños*), между воспоминаниями и невзгодами, озарениями и приливами необузданной радости:

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo

que penetra y conmueve mi propio corazón[740].

В 1914 году, когда Европа уже была охвачена войной, Дарио возвращается в Америку. В последние годы к проблемам со здоровьем, физическим и духовным, добавились трудности материальные. Он задумал объехать континент с циклом лекций в сопровождении одного своего соотечественника, выступавшего в роли его агента. В Нью-Йорке он заболел. Его товарищ бросил его. Смертельно раненный, он возвращается в Никарагуа. Там он и умер 6 февраля 1916 года. «У раковины – форма сердца» (*El caracol la forma tiene de un corazón*). Раковина – его грудь при жизни и череп по смерти.

(1) В трех первых своих книгах, написанных когда ему еще не исполнилось 20 лет, Дарио отдает дань господствующему вкусу: «Эпистолы и поэмы» (*Epístolas y poemas*), «Чертополох» (*Abrojos*), «Рифмы» (*Rimas*, 1887).

(2) Дарио, безусловно, знал стихотворение Малларме «Псалмопение для Дезэссента» (*Prose pour des Esseintes*), опубликованное в 1885 г. Известно также его восхищение перед Гюисмансом: «С сентября 1893 по февраль 1894 г. – пишет Макс Энрикес Уренья – Дарио вел хронику в одной бэунос-айресской газете под псевдонимом Дезэссент».

(3) Дарио посетил американский континент в 1906 г. (Панамериканская Конференция в Рио-де-Жанейро); в 1907 г. (знаменитая поездка в Никарагуа, вдохновившая его на написание нескольких памятных стихов); в 1910 г. (несостоявшаяся поездка в Мексику); и в 1912 г. (цикл лекций).

(4) «Песни жизни и надежды, Лебеди и другие стихи» (*Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas*, 1905); «Бродячая песнь» (*El canto errante*, 1907); «Поэма осени и другие стихи» (*Poema del otoño y otros poemas*, 1910); «Песнь Аргентине и другие стихи» (*Canto a la Argentina y otros poemas*, 1914). К этому следует добавить многочисленные стихотворения, собранные в книгу только после его смерти. Лучшее издание поэзии Дарио было осуществлено в Мексике издательством *Fondo de Cultura Económica* в 1952 г. В него входят все поэтические книги Дарио и включена подборка других текстов. Главным редактором издания – Эрнесто Мехиа Санчес, автор блестящего пролога – Энрике Андерсон Имберт.

(5) В коротком стихотворении без названия, начинающемся строкой «¡Oh terremoto mental!» (О душевное сотрясение!), есть прямая цитата из Бодлера.

[740] «Так мыслей рой в ночной тиши крадется, // и тьма объемлет сны и бытие, // и слышу я, как сердце мира бьется // сквозь сердце одинокое мое» (пер. И.Тыняновой).

Комментарий[741]

Для многих испаноязычных писателей XX века Дарио стал своеобразным инструментом самоопределения, в нем видели не только реформатора в литературе, но и воплощение определенной поведенческой модели, поскольку своим творчеством Дарио создал «норму писателя и писательства»[742] в тот период, когда Латинская Америка начала выходить на авансцену мировой культуры. Так, например, Марио Варгас Льоса пишет о Дарио диссертацию, Педро Салинас посвящает ему объемную монографию. Пас обращался к Дарио на разных этапах своего творчества, как в поэзии, так и в эссе. Представляется, что в мексиканском контексте проблема восприятия модернисткой поэтики, оставаясь проблемой континентального масштаба, была тем актуальнее, что именно в Мексике в 1911 г. поэт Энрике Гонсалес Мартинес призывает в ставшем знаменитым сонете «свернуть шею лебедю»[743], равнодушному к голосу вещей и душе пейзажа, имея в виду не столько лебедя самого Дарио, сколько лебедей его многочисленных последователей – лебедя как эмблематической птицы модернизма – противопоставляя ему скромную сову.

Когда в начале 1940 г. Пасу, тогда еще начинающему литератору, приходит в голову идея создания антологии, которая бы объединила современных поэтов Испании и Латинской Америки, он словно реализует мысль Дарио, заложенную в посвящении книги «Бродячая песнь» (1907): «Новым поэтам Испаний» (*A los nuevos poetas de las Españas*). По предложению издателя антологии, испанского поэта Хосе Бергамина, она получила многозначное название *Laurel*, что можно перевести и как «лавровый венок», и как «лавровое дерево», и просто как «лавр»: заглавный образ, присутствующий также в эпиграфе («заключенная в лавр ступня-беглянка» – *presa en laurel la planta fugitiva*), был заимствован у Лопе де

[741] Гладощук А.В. Демон аналогии: Октавио Пас, Рубен Дарио и испаноамериканский модернизм между Америкой и Францией // Литература двух Америк. М.: ИМЛИ РАН, 2017. №2. С.186–195.
[742] Земсков В.Б. Творчество Рубена Дарио // История литератур Латинской Америки. Т.3. М.: Наследие, 1994. С.106.
[743] González Martínez E. Preludios. Lirismos. Silenter. Los senderos ocultos. México: Editorial Porrúa, 1946. P.238.

Вега и в оригинальном контексте относился к метаморфозе нимфы Дафны[744]. В соответствии с хронологией, Дарио отводится в антологии одно из первых мест; можно сказать, что именно он является центральной фигурой пролога, в первой части которого мексиканский поэт и драматург Хавьер Вильяуррутиа рассуждает о вырождении модернизма в риторику, набор формул и о путях его преодоления.

Появление первого эссе, которое Пас посвящает Дарио, также связано с «Лавром». Вокруг антологии по причинам идеологического и личного характера разгорелся скандал, следствием которого стал отказ участвовать в ней со стороны Пабло Неруды и Леона Фелипе: в заметке «Зеркало души», опубликованной 23 августа 1943 года в газете *Novedades*, Пас защищал «Лавр», подчеркивая, что поэзия важнее поэтов, а ценность антологии состоит как раз в том, что испаноязычная поэзия явлена в ней как живой организм из плоти и крови. Пас призывает критиков услышать биение сердца, дыхание истории и природы в груди этого существа, вопросить его о судьбе общего для них языка, подкрепляя свои рассуждения цитатой из стихотворения «Эгей!» Дарио, словно отождествляя «тело» испаноязычной поэзии с корпусом его текстов. Все эти метафоры получают развитие в опубликованной неделю спустя статье «Сердце поэзии» (*El corazón de la poesía*): Пас уподобляет Дарио дереву, вмещающему в себя всех, кто пришел в поэзию после него: мы – говорит Пас – его ветви, его ствол, корни, листья, птицы. Книги Дарио – живой контур испаноязычной поэзии прошлого и будущего, Дарио – море, сердце, питающее всех своей кровью: «Его сердце – раковина, и в ней, слитно с его биением, мы слышим бесконечный шум приливов и отливов, неумолкающее биение первых вод, источника жизни. Эта раковина – свидетельство нашего рождения, в нее вписаны знаки нашей

[744] Знаменательно, что один из сонетов цикла «Эпикуровы амфоры», которым завершаются «Языческие псалмы», в некоторых изданиях носит, по ошибке, заглавие «Дафна» – в «Истории моих книг» (1909) Дарио исправляет его на «Сиринга» (Syrinx). Каков бы ни был заглавный образ, в обоих случаях присутствует важный для Дарио, как и для всех модернистов, мотив метаморфозы – процесс «духовной кристаллизации» (concreción espiritual), возникновения любовной гармонии поэзии. В силу этого совпадения заглавие антологии обретает дополнительную валентность, хотя сонет не был в нее включен.

судьбы»[745]. Признавая в Дарио отца, Пас отстаивал право своего поколения на космополитизм. В свое время – пишет Пас – поэзия Дарио воспринималась как «чужая»: испанцы обвиняли его в «офранцуженности», латиноамериканцы – в «европеизме», забывая о том, что американский континент – создание Европы, его ренессансного дерзновения: «Если Америка хочет найти себя, она должна исходить из Европы»[746]. Поворотные моменты американской истории – моменты обретения своего «лица» (personalidad) – были следствием или развитием европейских идей. Главным же свойством европейского духа Пас считает «критический инстинкт» – вечная неудовлетворенность, протеичность, способность отделять живое от мертвого. Пас заключает: «Вот в чем смысл нашего “европеизма” и “европеизма” Рубена Дарио»[747].

Спустя 20 лет Пас возвращается к Дарио. 1962-1968 – годы, когда Пас исполнял обязанности мексиканского посла в Индии – были плодотворным периодом в его творчестве, прежде всего в плане эссеистическом. Пас увлекается С. Малларме, внимательно читает К. Леви-Стросса и М. Дюшана, вступая с ними в диалог в собственных текстах[748]. В это же время он пишет серию эссе о поэтах, объединенных в книгу «Квадривий» (*Cuadrivio*) (1965), одно из которых – «Раковина и сирена» (*El caracol y la sirena*) – посвящено Дарио. Почему были выбраны именно Дарио, Рамон Лопес Веларде, Фернандо Пессоа и Луис Сернуда? Как объясняет Пас в прологе, он не стремился обнаружить между ними сходство, но объединяет четырех поэтов то, что они создают «традицию разрыва» (tradición de la ruptura) – «традицию нашей современной поэзии», все время отрицающей и преодолевающей саму себя[749]. Заглавие книги можно перевести как «место схождения четырех дорог»: четыре поэта – четыре пути современности.

---

[745] Paz O. Obras completas. T.13. Miscelánea I: Primeros escritos. México: Círculo de lectores, Fondo de Cultura Económica, 1999. P.375.
[746] Ibid. P.374.
[747] Ibid. P.375.
[748] «Клод Леви-Стросс, или новый пир Эзопа» (*Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*), «Марсель Дюшан, или Замок чистоты» (*Marcel Duchamp o El castillo de la pureza*), обе книги – 1966 г.
[749] Paz O. Cuadrivio. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1965. P.7.

В эссе о Дарио закодированы существеннейшие доминанты философско-эстетической системы Паса. Эссе состоит из двух частей: первая посвящена испаноамериканскому модернизму как явлению, вторая – непосредственно Дарио и его творческому пути.

Мы можем согласиться с Альфонсо Гарсиа Моралесом в том, что Пас читает Дарио сквозь сюрреалистическую призму, поскольку, по его собственному признанию, именно сюрреализм помог ему увидеть единство европейской поэтической традиции[750].

Пас считает, что модернизм был подлинным испаноамериканским романтизмом. Все эстетические достижения модернистов, в его представлении, сводятся к возрождению старой ритмической системы испанского стихосложения: реформа просодии привела к коренному сдвигу в мировоззрении: «Модернизм начинается как эстетика ритма и расширяется до ритмического видения вселенной»[751]. Во всей модернистской поэзии раздается эхо «Золотых стихов» (*Vers dorés*) Нерваля, вдохновленных изложенными в стихотворной форме максимами Пифагора, ставшими известными французскому читателю в 1813 г. благодаря переводу и комментарию А. Фабра д'Оливе: «В металле покоится тайна любви, все чувствует» (*un mystère d'amour dans le métal repose, tout est sensible*). Развивая намеченную Пасом параллель, отголоски Нерваля мы можем уловить и в других стихах Дарио. «Пробило тринадцать часов[752]» (*Ha dado el reloj trece horas*) в последней строке «Ноктюрна» (*Nocturno*) из «Бродячей песни» перекликается с началом сонета «Артемида» (*Artémis*), первый катрен которого Пас выбрал в качестве эпиграфа для поэмы «Камень солнца» (1957): «Тринадцатая возвращается» (*La trezième revient*) – порядковое числительное предполагает два определяемых слова: «час» (*heure*) – женского рода во французском языке – и «она» – единственная и многоликая. Характерно, что Паса привлекла строка «la conciencia espantable de

[750] Paz O. Obras completas. T.15. Miscelánea III. Entrevistas / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2003. P.33.
[751] Paz O. El caracol y la sirena // Revista de la Universidad de México. 1964. №4 (diciembre). P.8.
[752] В некоторых изданиях вместо числа 13 ошибочно фигурирует цифра 3.

nuestro humano cieno» («пугающее сознание человеческой бренности», буквально – «праха») из первого в хронологическом порядке «Ноктюрна» («Песни жизни и надежды»), которую он интерпретирует как формульное выражение той половины поэтической личности Дарио, которая пребывает в зависимости от произвольности языковых значений, на противоположном от цельности музыкального абсолюта полюсе. Этот дуализм Пас считал конституирующим современное поэтическое сознание, именно поэтому он использует идентичное выражение – «les enfants du limon» – заимствуя его из последнего сонета цикла «Христос на Масличной горе» Нерваля, в качестве заглавия и центральной главы книги «Сыны праха: От романтизма к авангарду» (Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia, 1974), выросшей из лекций, прочитанных им в Гарвардском университете в 1972 году.

В заглавие эссе вынесены два чрезвычайно ёмких образа, которые, говоря словами Паса, можно считать «архетипами» его поэтической вселенной. Пас возвращается к метафоре сердца-раковины, которую он развивал в первом посвященном Дарио эссе, однако переносит акцент с первого ее компонента («*Сердце* поэзии») на второй («*Раковина* и сирена»): этот перенос косвенно свидетельствует об увлечении Паса Малларме и о глубоком интересе, который вызвал у него знаменитый сонет на «икс», вдохновивший его на перевод. Текст перевода Пас сопровождает структуралистским комментарием-анализом, искусно расшифровывая сонет с помощью самого загадочного в нем образа, значение которого бельгийская исследовательница Эмили Нуле раскрывает через заложенную в нем этимологически сему складки: «ptyx» – «морская раковина». В этом спиральном, зеркальном образе, как показывает Пас, закодирована синтаксическая, семантическая, образная структура сонета, являющегося, по замыслу Малларме, аллегорией самого себя. С другой стороны, проецируя сонет на творчество Малларме в целом, Пас приходит к выводу, что в нем, как в раковине, в свернутом виде содержатся три следующих, самых сложных его произведения: «Иродиада», «Игитур», «Бросок костей никогда не

упразднит случая». В 1975 г. в письме-прологе к антологическому изданию «Отраженных камней» (*Pierres réfléchies*) Роже Кайюа Пас уже эксплицитно объединит Малларме и Дарио: «...морская раковина, эмблема поэтического текста, как для Малларме, так и для Дарио»[753]. Эту аналогию можно дополнить именем самого Паса: в 1951 г. в стихотворении в прозе «Грядущий гимн» (*Himno futuro*) из книги «Орел или солнце» (*¿Águila o sol?*, 1951) раковина выступает в качестве метафоры поэта: «Для песни не достаточно языка. Нужно быть ухом, раковиной (*el caracol humano*), в которой Хуан запишет свои бессонницы, Мария – свои прорицания, свои стоны – Исабель, свой смех – Хоакин»[754].

Образ сирены в полной мере отвечает представлению Паса о женщине как синтезе природного и человеческого, воплощении космоса, вселенской аналогии. Сирена – своего рода архетип двойственности женской природы, одной из реализаций которого является Мелузина: интерес к легенде о полуженщине-полузмее (Мелузина – одна из ипостасей искомой «Она» воспоминания в поэме «Камень солнца») Пас наследует от Нерваля (сонет «El Desdichado») и Бретона («Надя», «Арканум 17»). Знаменательно, что образ сирены возникает и в сонете на «икс», являясь одним из слов с диковинным окончанием – германизм «nixe». Все, что Пас пишет об эротизме Дарио, применимо к нему самому: заметим, что, по мнению некоторых исследователей, именно мистический эротизм является связующей нитью между модернистами рубежа веков и поэтами следующих поколений[755]. О неосознанном отождествлении Паса с Дарио свидетельствует следующая деталь: говоря о том, что женщина в стихах Дарио принимает все природные формы, Пас упоминает среди прочего плющ (yedra, hiedra). Однако ни в одном стихотворении Дарио образ плюща или близкие ему (вьюнок, лиана) в связи с женщиной не возникают – напротив, к этой метафоре часто прибегает сам Пас. Так, в поэме «Камень солнца» женщина уподобляется плющу, проникающему в душу, оплетающему

[753] Paz O. Obras completas. T.2. P.467.
[754] Paz O. Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958). México: Fondo de Cultura Económica, 1960. P.214.
[755] См. Feustle J.A. Poesía y mística: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1978.

ее, вырывающему с корнем и отделяющему от самой себя (*yedra que avanza, envuelve y desarraiga al alma y la divide de sí misma*[756]). Также симптоматично то, что Пас выделяет у Дарио сонет, посвященный Венере, и отмечает строчку, в которой упоминается Элоиза, поскольку эти образы играют ключевую роль в поэме, которая может быть прочитана как своеобразный «языческий псалом»: «твои груди – две церкви, где кровь совершает свои параллельные таинства» (*tus pechos dos iglesias donde oficia // la sangre sus misterios paralelos*[757]). Эссе о Дарио – одно из тех, где Пас наиболее полно раскрывает самого себя.

Перевод выполнен по первой, журнальной, публикации эссе[758]: книжный вариант отличается от журнального только тем, что в нем подробнее говорится о сложных взаимоотношениях Дарио с его возлюбленными. Для перевода была выбрана вторая часть эссе: единственное сокращение коснулось страниц, на которых Пас говорит о гражданственных стихах Дарио, поскольку мы не хотели нарушать полноту параллели между двумя поэтами. В тех случаях, когда Пас приводит пространные фрагменты стихотворного текста, мы даем подстрочник, для того чтобы не потерялась связь между мыслью Паса и иллюстрирующей ее цитатой. Мы также приводим показавшиеся нам удачными русские переводы с указанием имени переводчика. Примечания Паса вынесены в конец статьи – для них была принята нумерация в круглых скобках.

[756] Paz O. Libertad bajo palabra. P.296.
[757] Paz O. Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958). México: Fondo de Cultura Económica, 1960. P.294.
[758] Paz O. El caracol y la sirena // Revista de la Universidad de México. 1964. №4 (diciembre). P.4-15.

«ОПЫТ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ЯЗЫКОВ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ О.ПАСА: Ж.-Ж. РУССО – ПРЕДШЕСТВЕННИК А.БРЕТОНА[759]

С творчеством Жан-Жака Руссо Октавио Пас познакомился в детстве: вместе со своей тетей, Амалией Пас, учившей его французскому, он читал, среди прочих авторов, Руссо, Мишле и Виктора Гюго[760]. Однако в сочинениях самого Паса, человека широчайшей эрудиции, отсылок к Жан-Жаку Руссо не так много: чаще всего его имя возникает в контексте рассуждений об обществе и политике. На этом фоне выделяется небольшое эссе «Языковой договор и соответствия» (El pacto verbal y las correspondencias), написанное Пасом в 1966 году в Индии, где он в течение шести лет (1962-1968) исполнял обязанности мексиканского посла.

Главным предметом пасовской рефлексии Руссо становится не напрямую, а через проводимую в начале эссе параллель с Андре Бретоном: «Сходства между Руссо и Бретоном многочисленны и очевидны. К тому же они обнаруживаются не только в интеллектуальном плане, но и – прежде всего – в их темпераменте»[761]. С Бретоном Паса связывала многолетняя дружба в 1966 году – год смерти главы сюрреалистического движения – Пас пишет эссе-некролог «Андре Бретон, или поиски истоков» (André Breton o la búsqueda del comienzo)[762], в котором мысль о духовном родстве Бретона и Руссо является своеобразным стержнем. Пас указывает на то, что как в творчестве, так и в жизни Бретон постоянно стремился «обнять противоположности» – соединить Сада и Руссо, Новалиса и Русселя, Жюльетту и Элоизу, Маркса и Шатобриана. И все же в этом «диалоге»[763] – очень важное в художественной системе Паса понятие – Бретон

---

[759] Гладощук А.В. Октавио Пас и Жан-Жак Руссо // XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох / Под ред. Н. Т. Пахсарьян. СПб.: Алетейя, 2016. С.657–662.

[760] Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia / Ed. y pról. de Fabienne Bradu, Philippe Ollé-Laprune. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. P.155.

[761] Paz O. Obras completas. T.2. Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2003. P.225. Здесь и далее перевод цитат из эссе Паса мой – А.Г.

[762] Примечательно, что Жан Старобински в заглавии своего эссе о Руссо использует тот же образ, что и Пас: «Руссо и поиски истоков» *(“Rousseau et la recherche des origines”)* (Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2002. С.276-288).

[763] Paz O. Op.cit. P.223.

неудержимо склоняется в сторону Руссо: при всем его безграничном восхищении маркизом де Садом, он наследует не ему и Фрейду, а Руссо у майстеру Экхарту. Те же самые идеи Пас кратко формулирует в «Языковом договоре»: страсти, поглощавшие Бретона, подобны тем, что испытывал Руссо, а не Сад; в центре его внимания – реальность, которую Сад упорно не признавал – реальность сердца.

Суждения Паса высоко оценивает Танги Л'Амино, один из крупнейших современных исследователей творчества Руссо. Прослеживая, как на протяжении первой половины XX века менялось отношение к французскому мыслителю и каким его образ предстает у сюрреалистов, Л'Амино приходит к следующему выводу: мы не найдем среди работ Бретона и его друзей исследований о творчестве Руссо – гораздо важнее то, чем Руссо стал в их сердцах. И это, по мнению ученого, очень точно почувствовал и выразил Пас: «"Общественный договор"», – цитирует он эссе «Андре Бретон, или поиски истоков» – «становится для Бретона языковым, поэтическим договором между человеком и природой, словом и мыслью»[764]. Отметим, что Пас использует трактат «Об общественном договоре» (1762) как своеобразный инструмент для выстраивания аналогий, соединения противоположностей. Так, у Сада, по мысли Паса, есть своя версия «общественного договора» – «Общество друзей преступления»[765].

Можно сказать, что «Языковой договор» дополняет эссе «Андре Бретон, или поиски истоков», освещая новую грань сходства Бретона и Руссо – литературно-лингвистическую. По словам Паса, он еще отчетливее осознал близость двух мыслителей по прочтении статьи никарагуанского поэта и литературоведа Эрнесто Мехиа Санчеса[766], посвященной анализу «Опыта о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании»

---

[764] L'Aminot T. J.-J.Rousseau chez les surréalistes // Revue d'histoire littéraire de la France. P.: Armand Colin Éditeur, 1983. Vol.83, №1 (janv.-févr.). P.79.

[765] Paz O. Op.cit. P.223.

[766] Mejía Sánchez E. El pensamiento literario de Rousseau // Presencia de Rousseau. México: UNAM, 1962. P.127-152. Эссе «Литературное мышление Руссо» входит в сборник «Руссо в Мексике», выпущенный в честь 250-летия мыслителя.

(1761)[767]. Пас признается, что не знал о существовании этого трактата – надо думать, что и при написании эссе он напрямую к нему не обращался, так как на всем протяжении текста он ссылается не собственно на Руссо, а на то, как Мехиа Санчес формулирует и излагает его идеи. Так, например, Пас заимствует у него, немного видоизменяя, само выражение «языковой договор» (буквально «языковой пакт» – «pacto verbal»; у Мехиа Санчеса – «лингвистический договор» – «pacto lingüístico»[768]) – у Руссо этого понятия мы не встречаем.

Представляется, что, если бы Пас прочитал трактат, он бы не оставил без внимания упоминание о языке древних мексиканцев. Так, в истории письменности Руссо выделяет три этапа: первый способ письма состоял в изображении не звуков, а самих предметов; второй – в представлении слов и предложений с помощью условных знаков, иероглифов; и, наконец, третьим способом является алфавит. Первый способ обнаруживает себя, с одной стороны, у египтян, изображавших предметы в аллегорических образах, и, с другой стороны, у мексиканцев, изображавших предметы «в прямом виде»[769]. Эта стадия развития письменность соответствует страстному языку, который, в представлении Руссо, является утерянным современными людьми идеалом.

Пас приходит к мысли о том, что в трактате Руссо правомерно видеть предвосхищение сюрреалистической концепции языка, поскольку в «Опыте» в зародыше содержатся идеи и проблемы, больше всего волновавшие Бретона: «страсть, первоначальный язык, метафора»[770]. Соответственно, Пас выделяет три «точки схода» (convergencias) между концепциями мыслителей. Во-первых, Бретон считал, что язык лежит в основе общества, а не наоборот – на этом же настаивал Руссо в полемике с аббатом де Кондильяком: общество не могло возникнуть, если предварительно людей не объединил язык. К этому, развивая мысль Паса, можно добавить, что как Руссо, так и Бретон свободу общества

[767] Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения. Т.1. М., 1961. С.221-267. Законченный около 1761 г., «Опыт» при жизни автора не был издан.
[768] Mejía Sánchez E. Op.cit. P.137.
[769] Руссо Ж.-Ж. Указ.соч. С.229.
[770] Paz O. Op.cit. P.225.

ставят в зависимость от свободы языка. Во-вторых, и Бретон и Руссо воспринимали язык не утилитарно и обнаруживали связь между словом и человеческими страстями. В-третьих, в представлении обоих мыслителей, изначально слова были метафорами – заметим, что этой формулировкой Пас несколько сужает мысль Руссо. Руссо утверждал, что первые выражения человеческого языка были тропами («tropes»), а не конкретно метафорами: переносные значения слов возникли до прямых, ибо страсть околдовывала глаза первых людей и создавала в их сознании обманчивые образы реальности. Лишь позже ум познает свое заблуждение и, рассуждая, начинает применять продиктованные страстью языковые обороты лишь в отношении страстей. Основываясь на концепции Руссо, можно сказать, что практика автоматического письма выявляет первородную экспрессивность языка, освобождая его от оков рассудка.

Обозначив вышеперечисленные параллели, Пас этим и ограничивается: «Не буду настаивать на сказанном, поскольку тексты говорят сами за себя»[771]. Три четверти эссе занимают его собственные размышления о ключевых положениях трактата: выстраивая новые аналогии, Пас вступает с Руссо в диалог.

В вопросе о времени происхождения языка Пас утверждает, что язык не может предшествовать обществу, поскольку он сам есть общество: язык – вне общества, потому что он лежит в его основании, и в то же время он – внутри общества, так как только в нем он может существовать и действовать. Эти мысли поэт развивал в своем главном теоретическом сочинении – «Лук и лира» (El arco y la lira, 1956): основываясь на тождестве языка и общества, он доказывал необходимость существования поэзии во все времена.

От вопроса о том, когда люди начали говорить, Пас переходит к другому, еще более неразрешимому: *почему* люди начали говорить? Среди всех имеющихся гипотез его привлекают две: одна принадлежит Руссо (в том виде, в каком ее сформулировал Мехиа Санчес) – происхождение языка объясняется

[771] Ibid. P.225.

вмешательством не-человеческой, *божественной* силы; другую Пас выводит из концепций Леви-Стросса, отмечая, что самим ученым она не формулировалась: язык есть плод вмешательства не-человеческой, *природной* силы. Обе гипотезы только на первый взгляд кажутся противоречивыми, так как по сути исходят из общей посылки: существования элемента, отличного от человека, преодолевающего дихотомию культуры и природы и упраздняющего различие между материей и мыслью. Именно это осуществила современная наука, сведя мышление к взаимоотношению атомов, математической системе, системе знаков – языку. Способность говорить есть частное проявление всеприродной системы коммуникаций: человеческий язык является одним из диалектов лингвистической системы Вселенной, космос есть «язык языков»[772]. В этом – сущность материализма XX века – материализма математического, лингвистического, психического, воспринимающего материю как коммуникативную систему.

Пас пространно излагает современную структуралистко-семиотическую концепцию Вселенной для того, чтобы обосновать правоту Руссо, настаивавшего на том, что язык возник не для удовлетворения биологических потребностей: первыми побуждениями к речи были страсти, «первые языки – плод удовольствия, а не потребности»[773]. Потребности, которым удовлетворяет язык: страсть, семья, работа, государство, религия, ритуал, миф – можно назвать искусственными только по причине того, что их нет у животных; но сам язык не искусственен: язык есть система знаков, производимая клетками мозга, ничем не отличающаяся от прочих природных систем, будь то звезды или атомы. Так, грань между культурой и природой оказывается чрезвычайно тонкой – Руссо это понимал, и в этом, по мнению Паса, его огромная заслуга. Возвращение к Руссо – подчеркивает поэт – благотворно: Руссо подобен источнику на пересечении дорог, на подступах к городку с пыльными улочками, испив из которого, на минуту прозреваешь смысл слова «примирение» («*reconciliación*» – курсив

[772] Ibid. P.227.
[773] Руссо Ж.-Ж. Указ.соч. С.248.

Паса): «Быть может, то, что говорит ветер, не отличается от того, что говорит падающая на камень капля воды»[774].

В заключение Пас выражает свое категорическое несогласие с тем, что Руссо, по выражению Мехиа Санчеса, «словно предвидя эпидемию *соответствий*»[775], негативно оценивает попытки установить связь между цветами и звуками. В XVI главе трактата –«Ложная аналогия между цветом и звуком» – подразумевается отсылка к теории иезуита Луи-Бертрана Кастеля (1688-1757), приравнивавшего семь цветов спектра к семи ступеням музыкальной гаммы и пытавшегося на основе этой аналогии построить цветовой клавесин. Теория Кастеля встретила поддержку Рамо, с которым Руссо по этому поводу полемизировал. По мнению Руссо, каждое чувство имеет присущую ему сферу: сферой музыки является время; сферой живописи – пространство[776]. В силу этого намерение «петь для глаз», основанное на физической близости света и звука, противоречит данным опыта и трезвому рассудку.

Споря с Руссо, Пас утверждает следующее: поскольку цвета и звуки представляют собой языки, между ними не может не быть соответствий, пусть даже они не выражены эксплицитно. Каждый день мы переводим обонятельный код на языковой, а языковой, в свою очередь, – в слуховой и тактильный. Именно это осуществил Леви-Стросс, расшифровав мифологический код бразильских индейцев[777]. Мы погружены в язык – не только словесный, но и музыкальный, визуальный, тактильный и обонятельный, чувственный и психический: то, что раньше казалось сомнительной философией поэтов, теперь – признанный наукой факт. Рождаясь, мы вступаем в мир символов: как только нам дают имя, мы становимся символом, словом в системе других символов и слов. Все лингвистические зоны, человеческие сообщества и цивилизации в совокупности образуют «вселенную символов». Таким образом, «языковой договор» обретает

[774] Paz O. Op.cit. P.228.
[775] Mejía Sánchez E. Op.cit. P.149.
[776] Руссо в определенном смысле предвосхищает теорию, изложенную Лессингом в «Лаокооне» (1766): живописи Лессинг противопоставит не музыку, а поэзию.
[777] См. Леви-Стросс К. Мифологики: В 4 т. Т.1. Сырое и приготовленное. М.; СПб.: Университетская книга, 2000.

вселенские масштабы: «Языковой договор – это нечто большее и нечто меньшее, чем исторический факт: это символ символов. Он отсылает ко всем фактам, и все факты его исполняют, его осуществляют»[778].

Спустя 16 лет Пас вернется к лингвистической концепции Руссо в эссе «Чтение и созерцание» (*«Lectura y contemplación»*, 1982) – и снова это обращение будет не прямым, а опосредованным: о Руссо Пас вспоминает в связи с теориями американского лингвиста Бенджамина Ли Уорфа (1897-1941), использовавшего понятие имплицитного «договора», связывающего всех членов языкового сообщества, концептуально организующего их видение мира: «Признаюсь, что идеи Руссо и Уорфа вызывают у меня некоторое головокружение»[779]. По прошествии времени Пас начинает осознавать излишнюю категоричность выражения «языковой пакт», «договор»: «Поскольку этот договор или языковой пакт не только имплицитен, но и непроизволен – тебя не спрашивают, согласен ли ты с тем, как устроен язык, на котором ты говоришь – не совсем верно называть его договором или пактом»[780]. В очередной раз рассуждения Паса свидетельствуют о том, что он был знаком с трактатом Руссо только в изложении Мехиа Санчеса: так, Пас утверждает, что, в то время как языковой договор в концепции Руссо универсален, в трактовке Уорфа «универсальный феномен» обнаруживает разные контекстуальные реализации. Это замечание опровергают VIII глава трактата – «Общие и местные различия в происхождении языков» – и следующие за ней главы об образовании языков севера и юга.

Вышесказанное не отменяет того факта, что Пас увидел в языковой концепции Руссо нечто себе близкое. Ассимилируя его идеи, Пас делает Руссо современником сюрреалистов и структуралистов, выявляя тем самым атемпоральную природу концепции, лежащей в основе своего мировидения: все есть язык, все есть знак, все в мире связано посредством аналогии.

---

[778] Paz O. Op.cit. P.229.
[779] Ibid. P.56.
[780] Ibid. P.56.

«СКАЗАНИЕ О ХУАНЕ МИРО»[781]

Сквозь призму бодлеровского синкретического треугольника Пас стремится увидеть в художнике поэта. Поэтому большое значение для него имеет тот факт, что Хуан Миро на протяжении всей жизни писал стихи. По мнению Паса, творчество Миро можно рассматривать как длинную поэму, которую следует не читать и понимать, а смотреть, созерцать: «Местами это сказание (fábula), порою – детская сказка, мифологическое и космологическое повествование (relato) и всегда – словно книга фантастических приключений, в которой переплетаются комическое и космическое»[782]. Сюжет этой поэмы – путешествие во времени: взрослого – в детство, цивилизованного человека – обратно к состоянию дикарства, путешествие в поисках взгляда первого дня жизни, путешествие внутрь себя: Начиная с эпохи Возрождения искусство было процессом обучения (aprendizaje): осваиванием правил перспективы и композиции; современное же искусство есть процесс забывания выученного, отучивания от готовых приемов (desaprendizaje): «Миро писал, как ребенок, которому пять тысяч лет»[783]. Примечательно, что Пас осмысляет путь, пройденный европейским искусством, в тех же категориях, что и свой собственный художнический путь.

Анализируя визуальное, Пас ищет опору в вербальном. Названия картин, строки из стихов, написанных самими художниками, их высказывания становятся частью создаваемого Пасом поэтического текста.

В «Сказании о Хуане Миро»[784] цитаты выделены курсивом: «Я работаю, как садовник» («Trabajo como un jardinero» – Пас несколько неточно цитирует Миро: художник сравнивал себя не с «jardinero», а с «hortelano» – см. интервью Миро[785]) и «Звезда ласкает грудь негритянки». Примечательно, что «Une étoile caresse le sein d’une négresse» представляет собой, по определению художника, «peinture-

[781] Гладощук А.В. Визуальное искусство в жизни и творчестве Октавио Паса // Латинская Америка. М.: Наука, 2017. № 5. С. 84-88.
[782] Paz O. Obras completas. T.2. P.233.
[783] Ibid. P.233.
[784] Paz O. Obras completas. T.12. P.144-146.
[785] Miró J. Yo trabajo como un hortelano / Pról. de Yvon Taillandier. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1964.

poème»: Миро вдохновляла мысль о соединении живописи и поэзии, сама фраза, функционирующая в картине как визуальный элемент, является первой строчкой стихотворения, написанного им в 1936 г.

Многие образы в «Сказании» могли быть вдохновлены знаменитой серией из 24 гуашей под общим названием «Созвездия» (Constellations), над которой Миро работал с января 1940 г. по сентябрь 1941 г. Поэтические иллюстрации к «Созвездиям» пытался создать уже Андре Бретон, о чем Пас пишет в эссе «Созвездия: Бретон и Миро» (Constelaciones: Breton y Miró, 1984) – своеобразном некрологе умершему в декабре 1983 года художнику. С Миро Пас познакомился в конце 40-х годов в одном из парижских кафе: в то время – вспоминает поэт – они мало общались, поскольку Миро жил в Каталонии и не часто бывал в Париже, да и вообще он был человеком немногословным. Тем памятнее для обоих была неожиданная встреча осенью 1958 года: однажды утром Пасу позвонила Элиза, жена Бретона, и пригласила его на обед – по прибытии Пас обнаружил, что обедать он будет в компании Миро и его жены. В тот день Бретон прочитал собравшимся несколько стихотворений в прозе, написанных им как иллюстрации к «Созвездиям» – Пасу этот опыт показался не совсем удачным: тексты Бретона – кристаллизующиеся и тут же рассеивающиеся в воздухе «медленные спирали» слов, «конструкции из эхо и отражений» больше соответствовали картинам Дж. де Кирико, а не «фейерверку», «гроздьям небесных и морских плодов», коими являются гуаши[786]. Представляется, что самому Пасу удалось проникнуть в художественное сознание Миро, воссоздать работу его воображения.

Миро – прозрачный «семирукий взгляд» («una mirada de siete manos»), наделенный всеми способностями телесного восприятия, заново творящий мир: семь рук в форме ушей, чтобы слышать семь цветов радуги (Миро отдает предпочтение основным цветам), семь рук в форме ног, чтобы подниматься по ее ступеням (название одной из гуашей: «По направлению к радуге» – Hacia el

[786] Paz O. Obras completas. T.2. P.230.

arco iris, другой – «Пожарная лестница» – Escalera de escape). У каждой руки – своя демиургическая функция: так, третья рука «встряхивает в игральном стаканчике созвездия» («la tercera agitaba el cubilete de las constelaciones»); четвертая рука – рука поэта: «четвертой писал он легенду об эпохе улиток» («con la cuarta escribía la leyenda de los siglos de los caracoles» – эта строка перекликается с гуашью «Герои, ведомые в ночи фосфоресцирующим следом улиток» – Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots); шестая создает женщину, «перемешивая ночь и воду, музыку и электричество» («con la sexta hacía una mujer mezclando noche y agua, música y electricidad»); седьмая рука стирает созданное и начинает все заново – художник творит, разрушая. Так, «Миро стал жечь свои полотна»: горят львы и пауки, женщины и звезды, небо заполняется геометрическими фигурами (треугольниками, сферами, дисками, полыхающими шестигранниками), из пепла «прорастают» (brotan: Миро-садовник, его взгляды – семена, «смотреть значит сеять») бабочки, летучие рыбы, хриплые фонографы, а между «дырами подпаленных картин» («los agujeros de los cuadros chamuscados») проглядывает голубое пространство, настойчиво-зеленые жесты весны – Пас изобретательно метафоризирует громко звучащий в гуашах черный цвет, сетью узелков охватывающий пространство, и контрастирующий с ним растушеванный, исполненный в пастельных тонах фон. Поэтический образный ряд воспроизводит любимые мотивы Миро (женщина, звезда, птица), в некоторых случаях соотносится с конкретными работами (так, образ ястребов-зонтиков отсылает к Sobreteixim de los ocho paraguas, 1973; образ крестьянина – к серии «Голова каталанского крестьянина»; линия, проведенная в келье отшельника – к полотнам триптиха «Картина на белом фоне для кельи отшельника» (Peinture sur fond blanc pour la cellule d'un solitaire), 1968; смерть, приветствуемая салютом из герани – точно найденная метафора триптиха «Надежда приговоренного к смерти» (La esperanza del condenado a muerte), 1974, на полотнах которого присутствуют только два элемента: прихотливо изогнутая линия, напоминающая контур согнутого отчаянием человеческого тела, и рядом

с ней – пятно-клубок синей, красной, желтой краски), но к ним не сводится: поэт творит вместе с художником, он – ветер (такова одна из возможных интерпретаций образа, появляющегося в строфах 1,2,6), гуляющий по «странице равнины» (la página del llano), по «сумрачным коридорам черепа» Миро. Плохим почерком и руками, испачканным тушью, ветер пишет и стирает написанное – как «гласные в поисках слова» («unas vocales en busca de una palabra»), он неутомимо ищет и не видит художника (¿por dónde anda Joan Miró?), растворенного в своих собственных творениях.

В художественном сознании Миро мир раскладывается на первоэлементы, возвращается в зародышевое состояние. Если Миро – садовник, его картины – не столько сады, сколько завязи. Прозрачный взгляд – взгляд, для которого каждый день мир начинается заново («y con sus siete manos traza incansable –círculo y rabo, ¡oh! y ¡ah!– // la gran exclamación con que todos los días comienza el mundo» – «и семью своими руками он чертит неутомимо – круг и хвост, ах! и ох! – // великое восклицание, которым каждый день начинается мир»), вырвавшийся из-под стражи Геометрии и Перспективы («dos señoritas que guardan la entrada a la puerta de las percepciones» – «две сеньориты, стерегущие вход в чертог восприятий»). Цвета покидают контуры предметов, начинают действовать самостоятельность – синий, красный, черный часто выступают в качестве подлежащих. Реальность для художника – набор «распухших алфавитов» («atareados abecedarios»), в «туннелях» его взгляда вещи оживают, преображаются, у них появляются рога, хвосты, чешуя, перья, кожа, они соединяются, кусаются, разбегаются, складываясь в слова:

> y las palabras que formaban eran palpables, audibles y comestibles pero impronunciables:
> no eran letras sino sensaciones, no eran sensaciones sino transfiguraciones.

(они образуют слова – дотронься, услышь, попробуй на вкус, но

как произнести?

не буквы, но чувства, не чувства, а преображенья)

Задача художника – научиться видеть, и через взгляд – проникнуться миром, впустить его внутрь, стать, говоря словами Паса, ему сопричастным (поэзия – говорил Пас – существует между полюсами одиночества и сопричастности – soledad y comunión):

¿Y todo esto para qué?

<...>

para aprender a mirar y para que las cosas nos miren y entren y salgan por nuestras miradas, abecedarios vivientes que echan raíces, suben, florecen, estallan, vuelan, se disipan, caen.

(Для чего это все?

<...>

чтобы научиться видеть чтобы вещи нас видели входили уходили сквозь наши взгляды,

живые алфавиты они пускают корни растут расцветают лопаются летают рассеиваются падают)

Здесь Пас, можно сказать, формулирует принцип, лежащий в основе современного искусства: мир для художника XX века – уже не словарь (каким он был для Э.Делакруа и Ш.Бодлера), художник оперирует более элементарными единицами, референциальная функция искусства теряет свою силу.