УДК 821(72)
ББК 83.3(7Мек)6

ПОЭТИКА «НЕИСТОВОЙ ПОРЫ» О. ПАСА

© 2018 г. А.В. Гладошук

*Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 01 ноября 2017 г.

Дата публикации: 25 июня 2018 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-2-66-79

Аннотация: Своеобразие поэтики книги «Неистовая пора» (1958) Октавио Паса во многом определяет автобиографическая канва: в расположении 9 текстов, ее составляющих, поэт соблюдает хронологическую и географическую последовательность своих странствий на протяжении 9 лет (1948–1957). Исходя из этого, книгу можно воспринимать как единый поэтический текст, лирический герой которого повторяет пасовский маршрут (Неаполь–Венеция–Авиньон–Париж–Индия–Токио–Женева–Мексика), преодолевая границы разных культурных пространств (Средиземноморье–Восток–Америка) и пределы своего «я». Подобный «сюжет» сближает Паса с Аполлинером, интертекстуальное присутствие которого задается заглавием и эпиграфом книги. Аполлинеровской можно назвать работу поэтического сознания, синтезирующего личные и коллективные воспоминания. Кульминационной точки этот процесс достигает в последнем тексте цикла — поэме «Камень солнца», сама структура которой выражает идею сублимации истории. В целом конкретные события из жизни поэта отражены в цикле слабо, пространство и время в ряде стихотворений условны, пересечение культурных границ совершается незаметно. Намеченная пунктиром автобиографическая линия призвана, чтобы воспроизвести архетипическое движение творца по схеме «Ухода–и–Возврата». Определенная стилистическая однородность текстов свидетельствует о зрелости поэтического сознания, воспринимающего разнообразные явления духовной жизни сквозь призму универсальных категорий. Стремление к «традиции» и «изобретательности» закономерным образом приводит Паса к поэту, стоящему у истоков современного искусства, Аполлинеру.

Ключевые слова: Октавио Пас, «Неистовая пора», Гийом Аполлинер, интертекст, поэтическая автобиография, поэзия и история, универсализм.

Информация об авторе: Анастасия Валерьевна Гладошук — аспирант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.

E-mail: appletart@mail.ru

Для цитирования: Гладошук А.В. Поэтика «Неистовой поры» О. Паса // Studia Litterarum. 2018. Т. 3, № 2. С. 66–79. DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-2-66-79

POETICS OF OCTAVIO PAZ'S THE VIOLENT SEASON

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018. A.V. Gladoshchuk
*Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia*
Received: November 01, 2017
Date of publication: June 25, 2018

Abstract: The poetics of Octavio Paz's book *The Violent Season* (1958) is in great part defined by its autobiographical canvas: the sequence of the 9 poems that compose the lyrical series corresponds chronologically and geographically with Paz's peregrinations during 9 years (1948–1957). Thus, the book can be read as a solid poetical text whose lyrical persona repeats Paz's itinerary (Naples–Venice–Avignon–Paris–India–Tokyo–Geneva–Mexico), crossing the boundaries of different cultural spaces (the Mediterranean–the East–America) and the limits of his own self. The “plot” resembles that of Apollinaire whose intertextual presence is suggested by the title and by the epigraph. Similar to Apollinaire's poems, the poetical conscience in *The Violent Season* synthesizes individual and collective memories — the memory of humankind and the memory of Mexican people in particular. This process reaches culmination in the closing text of the book — the poem “Sunstone” whose very structure conveys the idea of history sublimation. On the whole, the book scarcely reflects the poet's life biography; some poems have conventional space and time that have no reference to specific geography or exact dates when they were written; the act of crossing cultural boundaries is inconspicuous. The autobiographical itinerary is barely outlined; its main function is to represent the archetypical “departure–and–return” scheme. The book's stylistic homogeneity is evidence of the poet's maturity; namely, he perceives heterogeneous manifestations of spiritual experience through the grid of universal categories and structures. In accordance to his desire to conciliate “tradition” and “adventure,” Paz appeals to Apollinaire, a poet whose aesthetics is the source of the modern art and therefore may be considered “universal.”

Keywords: Octavio Paz, *The Violent Season*, Guillaume Apollinaire, intertext, poetical autobiography, poetry and history, universalism.

Information about the author: Anastasia V. Gladoshchuk, PhD student, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gori, 1/51, 119991 Moscow, Russia.

E-mail: appletart@mail.ru

For citation: Gladoshchuk A.V. Poetics of Octavio Paz's *The Violent Season*. *Studia Litterarum*, 2018, vol. 3, no 2, pp. 66–79. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-2-66-79

Творческий путь выдающегося мексиканского поэта, мыслителя и критика, лауреата Премии Сервантеса (1981) и Нобелевской премии по литературе (1990) Октавио Паса (1914–1998) в полной мере соответствует исторически-универсальной, по теории А.Дж. Тойнби, схеме Ухода–и–Возврата, обретающей в литературном контексте Нового Света статус культурогенной парадигмы: для многих латиноамериканских писателей путешествие в Старый Свет становилось фактором внутренней эстетической эволюции, многим потребовалось пройти инициацию европейской современностью для того, чтобы найти себя, осознать свою «инаковость», распутать собственные культурные корни. Пасу это путешествие помогло убедиться в том, что он является наследником европейской поэтической традиции, «современником всего человечества», а также дало ему обширный материал для выстраивания аналогической системы культуры. Универсализм, в целом характеризующий латиноамериканское художественное мышление, присущ Пасу в особенно высокой степени. Поражает разнообразие тем, которые он осветил в своих многочисленных эссе: явления европейской, автохтонно-американской, восточных культур, вопросы эстетики, истории, искусствознания, социологии, политики вызывали у него равный интерес. В поэтическом же творчестве универсализм мышления Паса проявился в своеобразном действии «нейтрализации» — умении ассимилировать «чужие голоса», устанавливать соответствия между литературными традициями. Символической и, в ряде случаев, действительной иллюстрацией этой способности могут служить тексты книги «Неистовая пора», говоря о которой Пас заметил: «Я не одержим собственным голосом. Я верю в цельное произведение, в котором звучат многие голоса» [9, т. 15, с. 119].

Книгу «Неистовая пора» (*Estación violenta*, 1958) отличают 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, как отмечает Энтони Стэнтон, один из самых авторитетных исследователей творчества Паса, нехарактерное для поэта строгое соблюдение хронологической последовательности в расположении текстов [11, с. 439]. Так, композицию стихотворений и разделов главной поэтической антологии Паса, состав которой он пересматривал трижды — «Свобода под слово»¹ (*Libertad bajo palabra*) — определяет, при сохранении пунктирного хронологического вектора, сходство «мотивов, цветов, ритмов, интонаций и температур» [8, с. 7]. Знаменательно, что как во второй (1960), так и в третьей (1968) редакции цикла «Неистовая пора» отводится место своеобразного эпилога, а издание 1949 г. завершается стихотворением, которое лежит в его основание — «Гимн среди руин» (*Himno entre ruinas*): тем самым Пас дает понять читателю, что в «Неистовой поро» 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 пространств и пределы своего «я», что позволит выявить особенности автобиографизма Паса и принцип взаимодействия поэзии и жизни, поэзии и истории.

Годы, на которые приходится написание «Неистовой поры», охватывают важные в творческой биографии поэта этапы. Получив в 1943 г. стипендию фонда Гуггенхайма, Пас два года живет в США, откуда в конце 1945 г. переезжает во Францию в составе мексиканской дипломатической миссии. С 1945 по 1951 г. поэт работает в Париже, где завязывает дружбу со многими французскими интеллектуалами: его главными вдохновителями и ориентирами становятся Андре Бретон и Альбер Камю. Именно в эти годы Пас совершил короткую поездку в Италию и побывал на юге Франции: в Каннах, на кинофестивале 1951 г., где он представлял снятый в Мекси-

¹ Хотя выражение «*libertad bajo palabra*» идиоматично, мы считаем, что перевод «Свобода под честное слово» (см.: [3, с. 149] — пер. П. Грушко) скрадывает потенциальную многозначность выражения и разрушает его лаконичную уравновешенность (существительное — предлог — существительное) прилагательным с этической коннотацией («честное»).

ке фильм Луиса Бунюэля «Забытые» (Los Olvidados, 1950), и в Авиньоне, недалеко от которого расположен замок маркиза де Сада. В конце 1951 г. Паса отсылают на Восток: сначала в Индию, затем — для возобновления дипломатических отношений между двумя странами — в Японию, откуда, ввиду тяжелой болезни жены, ему разрешают переехать в Швейцарию. В сентябре 1953 г., после неполных 10 лет странствий, 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» [9, т. 15, с. 341]. В Мексике новые книги Паса либо обходят молчанием, либо критикуют, говоря об их испорченности иноземными влияниями, а именно — сюрреализмом. «Реабилитировала» Паса в глазах критиков поэма «Камень солнца» (Piedra de Sol), вышедшая отдельным изданием в сентябре 1957 г. Через год «Камень солнца» станет заключительной частью книги «Неистовая пора».

Представление о процессе работы над циклом дает переписка Паса с Жаном-Кларансом Ламбером, его первым французским переводчиком. Изначально поэт называл новые стихотворения «вигилиями» (букв. «бодрствования») и предполагал объединить их в книгу «Пределы» (Confines): «Когда-нибудь я закончу X Вигилий (я знаю, что их будет десять, и сейчас я на середине» [курсив Паса. — А.Г.] [10, с. 22]. В определенный момент, по инициативе Ламбера, «вигилии» были переименованы в «Промежуточные остановки» (Lugares de Paso) [10, с. 42, 113]. 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» [10, с. 122].

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» [4, с. 1109]. «Saison violente» у Аполлинера —

объяснял Пас в интервью Стэнтону — это лето, момент наступления зрелости [9, т. 15, с. 119]: «Voici que vient l'été la saison violente // Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps» (Вот идет лето, неистовая пора // И моя юность угасла, как и весна) [4, с. 314]. 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» [9, т. 15, с. 119]. 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 омертвление 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») (слова суть цветы суть плоды суть действия) [7, с. 12], «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) [4, с. 314], — «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» [4, с. 313] — 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 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 стихам Паса, применима формула «сублимация истории поэтическим сознанием», но

только преодолевают историю поэты по-разному. В большинстве текстов «Неистойой 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!» (действия, высокие погребальные костры, разжигаемые историей) [7, с. 36]. 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» [1, с. 168], 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...?» (Какая трава, какая живая вода даст нам жизнь?) [7, с. 10] — 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» (И ты пьешь этот спирт — обжигающий, как твоя жизнь // Твоя жизнь, которую ты пьешь, как водку) [4, с. 44] (вне христианского контекста словосочетание «agua de vida» можно трактовать как кальку с французского «eau de vie»). Парафраз последнего стиха: «Soleil cou couré» (Солнце с перерезанной шеей) [4, с. 44], — угадывается в заключительной строке «Масок зари»: «El alba lanza su primer cuchillo» (Заря метнула свой первый нож) [7, с. 16]. Хотя Гордон Браверстон сближает именно эти два стихотворения [5, с. 147], 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) Луиса де Гонгоры: «Donde espumoso el mar siciliano» (Там, где пенится си-

цилийское море) — 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 модернизма в лице Аполлинера и, пока что неявно, Сен-Жон Перса: строфическая организация большей части стихотворений «Неистойвой поры» аналогична персовским «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» [9, т. 2, с. 146]. 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 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, оскверненным: во 2-й 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 Шарля Бодлера, средствами «искусственного рая» обрести гармонический жизненный принцип; в 4-й строфе представлена фантазмагорическая 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» [7, с. 11]), в небе над которыми дрожит «малокровное солнце», лежат в руинах, погребены под землей; наконец, в 6-й 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*) [7, с. 12].

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
resplandeciente de la guillotina;
el señor que desciende de la luna
con un fragante ramo de epitafios [7, с. 15]

(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 сюрреалистической фантазии, 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 [2, с. 388], и в силу этого они не кажутся неожиданными (аполлинеровская эстетика «сюрприза», взятая на вооружение сюрреалистами). Таковы, например, «*el árbol de ocho brazos anudados*» (дерево с восьмью переплетенными руками) 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» (Fuentes, 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 аполлинеровскому, переживает одновременность всех веков и пространств: «*Estoy presente en todas partes*» (Я — везде и повсюду) [7, с. 19] — почти дословно совпадает с «*Je suis partout à cette heure*» (В этот час я — везде) [4, с. 272] 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*» (Я не отдал бы жизни за свою жизнь: моя настоящая история — иная) [7, с. 21]. В этой строчке содержится ответ на поставленный в начале вопрос о специфике автобиографизма цикла. Пас не раз говорил, что настоящая биография поэта — его творчество, поэтому тексты «Неистойвой 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*» (Посреди площади разбитая голова поэта — источник. // Источник поет для всех) [7, с. 22] — 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» [6, с. 180] жары, подавляющая сила которой соотносится с одним из принципов индуизма — сведение множественности принимаемых жизнью форм к единому, тождественному. Отсюда — длинные цепочки однородных членов, распространенные субстантивные конструкции, перечисления и повторы, создающие эффект «застывшего времени» (*el tiempo parado*) [7, с. 30], 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» [6, с. 168] от статического абсолюта индийской культуры в «Илиаде»: в те дни поэт параллельно читает первые девять песен гомеровской поэмы в переводе своего покровителя, плодовитого писателя и поэта Альфонсо Рейеса и древнеиндийский эпос «Рамаяну». В связи с этим Стэнтон формулирует интересную мысль: взыскав 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» [11, с. 456]. 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 возвращение 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 muerto, se han ido, cántaros rotos al borde de la // fuente segada?*» (Бог-маис, бог-цветок, бог-вода, бог-кровь, Дева // — все умерли, ушли, разбитые кувшины на берегу засыпанного источника?) [7, с. 50] — и призывает вернуться в утопическое первовремя, чтобы «вновь соединить то, что было разъято» [7, с. 54]. Переживание «расколотости» истории приводит к заключительному тексту цикла — поэме «Камень солнца» (Мехико, 1957), символически отмечающей середину жизненного пути автора. Поэма

являет сумму воспринятых Пасом к тому моменту влияний и уроков разных поэтических традиций, иллюстрируя утверждаемую им изоморфность культур. Разнообразие поэтических ориентиров Паса явственно обнаруживается уже на формальном уровне текста: поэма написана одиннадцатисложником, эпиграф взят из сонета «Артемиды» (Artémis, 1854) Ж. де Нерваля, заглавие отсылает к так называемому «ацтекскому календарю» — огромному каменному диску с высеченными на нем астрономическими и космогоническими знаками, в котором материализуется циклическая модель времени автохтонных народов Америки. Именно идея трансформации линейного времени в циклическое лежит в основе поэмы: процесс «сублимации истории поэтическим сознанием» достигает здесь кульминационной точки, и в то же время наибольшей концентрации достигает автобиографизм. Ближе к середине появляются названия конкретных улиц и мест, где когда-то жил поэт, а в самой графически короткой строке: «Madrid, 1937» [7, с. 69] — возникает единственная на всем протяжении цикла дата. Пас всегда говорил о решающем значении, которое имел для него опыт, полученный в Испании, куда он приезжает как участник Второго Международного конгресса писателей в защиту культуры (июль 1937), во время Гражданской войны: именно тогда он постиг значение слов «одиночество» и «сопричастность». Между этими двумя полюсами и колеблется лирический герой Паса: теряясь в лабиринте своей памяти, он продолжает ощущать себя связанным со всем человечеством. На протяжении всей поэмы лирическое «я» пытается воскресить некое мгновение вне времени и его воплощение — полузабытый архетипический женский образ, и только в самом конце, благодаря Солнцу, ему удастся проснуться от «каменного сна веков» [7, с. 83], в котором он видит легендарных жертв мировой истории: от Авеля и Агамемнона до Робеспьера и Троцкого.

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 навеивается 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 поэтического сознания (идея, заложенная в заглавии и эпиграфе из «Рыжеволосой красавицы»), воспринимающего «разнородные проявления духовного опыта человечества» [2, с. 353] сквозь призму универсальных категорий (одиночество и сопричастность, жизнь и смерть, время истории и мгновение поэзии): формальная разведенность пространственно-временных координат оттеняет общность поэтических констант. В свете вышеназванных особенностей поэтики «Неистой 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 сопряжения «традиции» и «изобретательности», Пас продолжает аполлинеровскую линию в поэзии, утверждая свою причастность «современности».

Список литературы

- 1 Великовский С.И. В скрещение лучей: Очерки французской поэзии XIX–XX веков. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 415 с.
- 2 Кофман А.Ф. Октавио Пас // История литератур Латинской Америки. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 5. С. 352–405.
- 3 Пернатые молнии: Мексиканская поэзия XX века. М.: Радуга, 1988. 383 с.
- 4 Apollinaire G. Œuvres poétiques. P.: Éditions Gallimard, 1990. 1267 p.
- 5 Brotherston G. Latin American Poetry: Origins and Presence. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. 228 p.
- 6 Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939–1959). México: Fundación Octavio Paz; Fondo de Cultura Económica, 1999. 261 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. *Obras completas: en 15 vol.* México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 1994. T. 2: *Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero*. 606 p.; México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2003. T. 15: *Miscelánea III. Entrevistas*. 754 p.
- 10 Paz O. *Jardines errantes: Cartas a J.C. Lambert (1952–1992)*. Barcelona: Seix Barral, 2008. 243 p.
- 11 Stanton A. *El río reflexivo: Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931–1958)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. 526 p.

References

- 1 Velikovskii S.I. *V skreshchen'e lucei: Ocherki frantsuzskoi poezii XIX-XX vekov* [The crossing beams: Essays on the 19th–20th century French poetry]. Moscow, Tsentr humanitarnykh initsiativ Publ., 2012. 415 p. (In Russ.)
- 2 Kofman A.F. Oktavio Pas [Octavio Paz]. *Istoriia literatur Latinskoi Ameriki* [The history of Latin American literatures]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2005, vol. 5, pp. 352–405. (In Russ.)
- 3 *Pernatye molnii: Meksikanskaia poeziia XX veka* [Feathered lightning: Mexican poetry of the 20th century]. Moscow, Raduga Publ., 1988. 383 p. (In Russ.)
- 4 Apollinaire G. *Œuvres poétiques*. Paris, Éditions Gallimard, 1990. 1267 p. (In French)
- 5 Brotherston G. *Latin American Poetry: Origins and Presence*. Cambridge, Cambridge University Press, 1975. 228 p. (In English)
- 6 *Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939–1959)*. México, Fundación Octavio Paz; Fondo de Cultura Económica, 1999. 261 p. (In Spanish)
- 7 Paz O. *La estación violenta*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958. 85 p. (In Spanish)
- 8 Paz O. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935–1958)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960. 317 p. (In Spanish)
- 9 Paz O. *Obras completas: en 15 vol.* México, Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 1994. T. 2: *Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero*. 606 p. ; México, Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2003. T. 15: *Miscelánea III. Entrevistas*. 754 p. (In Spanish)
- 10 Paz O. *Jardines errantes: Cartas a J.C. Lambert (1952–1992)*. Barcelona, Seix Barral, 2008. 243 p. (In Spanish)
- 11 Stanton A. *El río reflexivo: Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931–1958)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2015. 526 p. (In Spanish)