

А.В.Гладошук

Визуальное искусство в жизни и творчестве Октавио Паса

В статье рассматриваются этапы знакомства Октавио Паса с произведениями мировой художественной культуры и выявляется ключевая роль визуального опыта в процессе формирования его поэтики. Показано, как на более поздних стадиях своего творческого пути Пас концептуализирует этот опыт, заявляя о себе как тонкий художественный критик. При этом он продолжает осознавать себя в первую очередь поэтом: визуальное Пас воспринимает через слово, художественная критика для него — это род перевода.

Ключевые слова: Октавио Пас, визуальное искусство, художественная критика, мексиканская поэзия XX века, экфрасис.

Великий мексиканский поэт и мыслитель Октавио Пас (1914—1998), лауреат Премии Сервантеса (1981) и Нобелевской премии по литературе (1990) — человек широчайшей эрудиции, внесший вклад практически во все гуманитарные дисциплины, в том числе в политологию, много работ посвятил визуальному искусству: в художественном мире Паса они являются особую грань диалога с культурами разных стран и эпох. Хотя Пас осознавал себя прежде всего поэтом, невербальные искусства сыграли ключевую роль в формировании его поэтики.

Говоря о своем знакомстве с произведениями визуального искусства, Пас оперирует терминами «aprendizaje» — обучение, урок и «des-aprendizaje» — отучивание, забывание выученного. Первым этапом «ученичества», по воспоминаниям поэта, была жизнь в маленьком Мискоаке, не являвшемся еще пригородом Мехико, и уже непосредственно в столице — знакомство с памятниками мексиканского искусства разных веков: от скульптур доколумбовой эпохи и индейских пирамид до соборов, построенных в колониальный период, и работ художников-муралистов — его старших современников. Одним из «уроков», усвоенных Пасом в Мискоаке, было искусство ярмарочных фейерверков. Впоследствии он будет вспоминать их, глядя на полотна русского художника, одного из основоположников

Анастасия Валерьевна Гладошук — аспирантка кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (appletart@mail.ru).

абстракционизма Василия Кандинского, и повторять про себя строки из «Панегирика герцогу Лерма» (1617) великого испанского поэта эпохи барокко Луиса де Гонгоры: «*Astros de plata, que en lucientes giros // batieron, con alterno pie, zafiros*» (гонгровский образ можно представить следующим образом: серебряные звезды, вертаясь, ритмично высекали сапфировые искры)¹. Так выявляется базовый механизм освоения Пасом мировой культуры: выстраивание транстемпоральных и транскультурных аналогических цепочек.

Пас признавался, что всегда испытывал страстный интерес к европейскому искусству, которое он воспринимал как «центральную часть» доставшегося ему, латиноамериканцу, культурного «наследства»². Первую поездку в Европу поэт совершил в 1937 г.: по ходатайству Пабло Неруды и Рафаэля Альберти он получил приглашение от Лиги революционных писателей и художников (*Liga de escritores y artistas revolucionarios, LEAR*) участвовать в работе второго Международного конгресса писателей в защиту культуры. На обратном пути из Испании Пас остановился в Париже, где провел около двух месяцев: в первую же свободную минуту, по воспоминаниям поэта, он побежал в Лувр. Но большую роль в его эстетическом воспитании сыграла проводившаяся тогда 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» (здесь и далее перевод цитат, как прозаических, так и поэтических, мой. — А.Г.)³. Посещение Испанского павильона, по словам Паса, было одним из двух событий, открывших перед ним «двери понимания современного искусства»⁴. Вторым же стало знакомство с сюрреализмом: Пас случайно зашел в галерею, в которой выставлялись некоторые сюрреалистические работы, и его, как магнит, притянула к себе картина немецкого художника Макса Эрнста «Город целиком» (сложно сказать, какую именно картину увидел Пас, поскольку в 30-е годы Эрнст создал целую серию работ, выполненных в технике гратаажа, объединенных мотивом руин и неба) — «храм майя, пригрезившийся в бреду геометру, скала, татуированная попеременно ледяной и пламенной рукой, здание, уснувшее на широкой, как пустыня, ладони»⁵. В полной мере притяжение сюрреализма Пас испытает на себе в 1945—1951 гг., когда он, в составе мексиканской дипломатической миссии, будет жить и работать в Париже. «Не во время?» — задается вопросом Пас и сам на него отвечает: это знакомство осуществилось «против времени»: «продолжение учения/отучивания»⁶.



Октавио Пас



Рис. 1

щему: «Я осознал, что современность не тождественна новому и что, для того чтобы быть по-настоящему современным, я должен вернуться к началу начал»⁹.

Подтверждение своим мыслям Пас обрел в творчестве мексиканского художника Руфино Тамайо. Он чувствовал, что своими картинами «утонченными и вместе с тем дикими» — Тамайо пробил брешь: «Я *перевел* (курсив мой. — А.Г.) его примитивные формы и возбужденные цвета в следующую формулу: завоевание современности заключается в исследовании подпочвы Мексики» — не исторической и событийной подпочвы — объекта изображения мураллистов, — а подпочвы психической. «Миф и реальность: современность была самой древней древностью. Но это была не хронологическая древность, она принадлежала не прошлому, а настоящему, она была в каждом из нас. Я был готов начать. И я начал...»¹⁰ — можно подумать, что Пас говорит здесь о зарождении замысла одной из своих главных книг — «Лабиринт одиночества» (1950), с символической полнотой раскрывающей национальную психологию мексиканца.

Пас никогда не отрывался от родной почвы: погружаясь в «другие миры», он неизменно возвращался к Мексике, после чего снова чувствовал необходимость «подышать воздухом мира»¹¹. Пас подчеркивал, что страсть к европейскому и страсть к мексиканскому в нем дополняют друг друга, создавая живое пространство, равновесие контрастов и сходств: в силу этого мексиканское искусство мыслилось им как «одна из глав истории миро-

До переезда в Париж, получив стипендию фонда Гуггенхайма, Пас два года прожил в США: сначала в Сан-Франциско, затем — в Нью-Йорке. Там, по воспоминаниям поэта, начался «второй этап» его ученичества: «Все утренние часы я проводил в Музее современного искусства. Я также ходил в Метрополитен и другие музеи, но не так часто. Стоя перед полотнами Пикассо, Брака и Гриса — в особенности перед последним, он был моим молчаливым учителем, — я медленно пришел к пониманию того, что такое кубизм. Это был самый трудный урок; после было относительно легко смотреть Матисса и Клее, Руссо и Кирико»⁷.

По признанию Паса, опыт, приобретенный им в музеях Нью-Йорка, побудил его «выбросить в окно»⁸ большинство своих художественных убеждений и догм. Так, например, хотя ему никогда не нравился нидерландский абстракционист Пит Мондриан, он научился у него искусству отсечения лишнего. Главное же открытие, сделанное поэтом, сводилось к следую-

вого искусства»¹². Вспоминая фрески, созданные Диего Риверой в 20-х годах, по возвращении из Европы на родину, для Министерства общественного образования, Пас разворачивает «огромный веер»¹³ влияний, которые испытал на себе художник: как портретист Ривера иногда напоминает признанного французского мастера линии Энгра; он предстает искусственным учеником итальянского Кватроченто, приближаясь к суро-вому Дуччо и вновь открывая колорит и «соблазнительное соединение физической, животной и человеческой природы»¹⁴ фресок Беноццо



Рис. 2

Гоццоли; мастерски владея объемами и геометрическими формами, Ривера переносит на стену уроки Поля Сезанна; под его руками расцветают гогеновские деревья, цветы, воды, тела, фрукты. Прекрасной иллюстрацией итальянских отголосков в творчестве Риверы является фреска с изображением обнимающихся крестьянина и шахтера (рис.1), живо напоминающая сцену встречи св. Иоакима и св. Анны у Золотых ворот (рис. 2), написанную Джотто в капелле Скровеньи в Падуе¹⁵.

Со временем любовь Паса к визуальному искусству стала принимать концептуальные формы: как художественный критик Пас завоевал мировой авторитет, многие свои стихотворения и эссе он 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).

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 своего рода общество внутри общества, и когда у художников и поэтов были одинаковые эстетические устремления: поэты были голосом и сознанием искусства (Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Гийом Аполлинер, Андре Бретон). Это явление повторилось в Мексике: первые по-настоящему современные мексиканские поэты (Хосе Хуан Таблада, Хавьер Вильяуррутия, Луис Кардоса-и-Арагон) были одновременно художественными критиками — непрофессиональными критиками бодлеровского типа. Бодлеру как родоначальнику новой критической традиции Пас посвящает отдельное эссе: «Явление и явленное: Бодлер как художественный критик» (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»¹⁶. После Второй мировой войны — отмечает Пас — связь между визуальным, музыкальным и словесным искусством ослабла, но находились те, кто

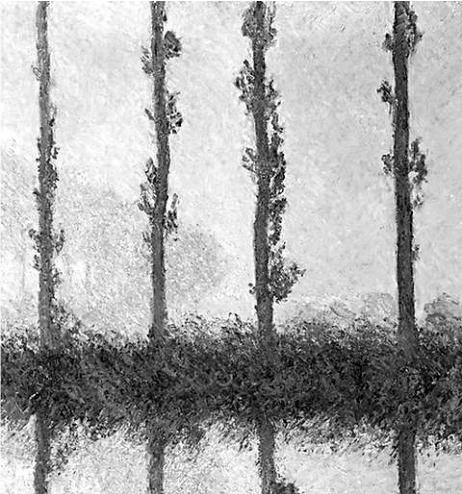


Рис. 3

творчество»¹⁸. Оперируя аналогией, Пас «переводит» визуальный язык на язык вербальный: критик, в его представлении — это «поэт, переводящий в слова линии и цвета»¹⁹. Пас привык воспринимать визуальное через слово, поскольку в детстве единственным источником знаний о европейском искусстве для него были книги и посредственные репродукции: «Наше знание было книжным и словесным»²⁰, — говорил он о своем поколении. Но у процедуры вербализации визуального есть и более рациональное основание: «Поскольку язык — самая совершенная коммуникативная система, вербальные структуры служат моделью для невербальных»²¹, — замечает Пас в книге «Клод Леви-Стросс, или новый пир Эзопа» (1966).

В первой главе «Салона 1846 года» («Зачем нужна критика?») Бодлер указывал на то, что лучшим анализом картины будет сонет или элегия²². Ряд стихотворений, входящих в один из разделов последнего поэтического сборника Паса «Деревенутрь» (*«Árbol adentro»*, 1987) — «Увиденное и сказанное» (*«Visto y dicho»*)²³ — представляют собой своеобразную реализацию бодлеровской мечты: «Дульсинея Марселя Дюшана» (*«La Dulcinea de Marcel Duchamp»*); «Центральный парк» (*«Central Park»*), посвященное бельгийскому художнику Пьеру Алешинскому и его одноименной картине; «Четыре тополя» (*«Cuatro chopos»*), посвященное Клоду Моне.

«Четыре тополя»²⁴ написано под впечатлением от картины, хранящейся в музее Метрополитен в Нью-Йорке, из серии, которую Клод Моне посвятил этим деревьям, — «Четыре дерева» (*«Les Quatre arbres»*, 1891) (рис. 3). Моне в живописи добивается того, к чему стремится Пас в поэзии — остановить мгновение: «Latir de claridades últimas: // quince minutos sitiados // que ve Claudio Monet desde una barca» — Биение последних прозрачностей: // пятнадцать осажденных минут // видит Моне из своей лодки» (здесь и далее перевод мой. — А.Г.); обнаружить явления реальности в их переходности (*«entre ser y no ser»* — «между быть и не быть»); показать зыбкость всех границ (*«los contornos se esfuman, // visos, reflejos, reverberaciones, // centellear de formas y presencias, // niebla de imágenes, eclipses»* — «контуры рассеиваются, // блики, отражения, отблески, // мерцание форм и явлений,

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»¹⁷, 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

// туман образов, затмений»). Чувствуя это сходство, Пас синхронизирует процесс создания поэтического текста с процессом создания картины, отождествляет каллиграфическую, музыкальную технику Моне со своей собственной: «Como tras de sí misma va esta línea <...> como esta misma línea <...> como esta línea que no acaba de escribirse <...> los cuatro chopos» («Как вслед за собой идет эта линия... как эта самая линия... как эта линия, которая все пишется... четыре тополя»). Под взглядом поэта горизонталь строчки вытягивается в прозрачную колонну из букв, распускающуюся бесплотным, безмолвным, безвкусным, существующим только в мысли «цветком гласных и согласных».

Пас стремится сообщить образам и краскам движение («...cuatro chopos sin peso // plantados sobre un vértigo. // Una fijeza que se precipita // hacia abajo, hacia arriba, // hacia el agua del cielo del remanso // en un esbelto afán sin desenlace» — «...четыре невесомых тополя // застывших в головокруженьи. Неподвижность, устремленная // вниз, вверх // к водам неба, к водам заводи // в стройном тягучем порыве»); дыхание («Aspirados // por la altura vacía y allá abajo <...> los cuatro son un solo chopo» — «Затянутые // ввысь пустотой, а там внизу ... четыре тополя как один»); передать динамику импрессионистических мазков, производимый ими синестетический эффект (живопись Моне — «музыка для глаз»²⁵): глаза поэта слышат, как ветви тополей шепчут «слова из воздуха», четыре тополя — «четыре лиловых мелодии», вся картина — круговорот тишины («El silencio se va con el arroyo, // regresa con el cielo» — «Тишина убегает вслед за ручьем, //озвращаясь вместе с небом»).

По-видимому, в картине Моне Пас особенно привлекало то, что отражения деревьев в воде абсолютно не отличимы от самих деревьев: пойманнй художником оптический эффект ставит под вопрос реальность видимого мира и обнаруживает реальность нематериального — антиномия, занимавшая Паса на протяжении всей жизни (один из ее изводов — проблема тождества «я» самому себе). Неслучайно Пас завершает стихотворение онтологическим выводом: «esto que veo somos: espejeos». Отметим поэтическую искусность Паса: фонетически и графически строка также создает игру отражений — es (toqueveosom) os: es (reje) os.

Экфрасис становится отправной точкой философской рефлексии — контрастно этот переход выявляется в следующей строфе: «En el agua se abisma el cielo, // en sí misma se anega el agua, // el chopo es un disparo cárdeno: // este mundo no es sólido» («Небо уходит под воду, // вода наводняет себя, // тополь — лиловый залп: // все непрочно в этом мире»). Поэт проникает внутрь плотной и пестрой цветовой массы, обнаруживая ее «первоначины» — переплетения солнца, речных растений, огненных росчерков ветра:

Entre el cielo y el agua
hay una franja azul y verde:
sol y plantas acuáticas,
caligrafía llameante
escrita por el viento.

Так, Пас в очередной раз выражает любимую мысль: природа — язык, поэт — переводчик, «дешифровщик».

Сонет «Дульсинея Марселя Дюшана» (*«La Dulcinea de Marcel Duchamp»*) отсылает к картине «Портрет (Дульсинея)» (*«Portrait (Dulcinea)»*) (1911)²⁶. Стихотворение сопровождает комментарий, в котором Пас проясняет некоторые метахудожественные аспекты картины (обстоятельства ее создания, отношения, в которые она вступает с другими работами художника), соотнося их с кубистической трактовкой женского образа. Дюшана вдохновила девушка, увиденная на улице города Нёйи (Neuilly) в 1911 г. — модель изображена в пяти разных ракурсах, и каждый раз — на ней все меньше одежды, вплоть до полной обнаженности. «Портрет этой воображаемой, как у Дон Кихота, Дульсинеи — отправная точка долгой *анаморфозы* (курсив Паса), коей является все творчество Дюшана в целом: от обнаженной девушки (*Появление — la Aparición*) к Идее (*Видимость: форма — la Apariencia: la forma*), и обратно к девушке (*Явление — la Presencia*)»²⁷.

В сонете Пас переводит интерпретацию во вневременный план, в центре поэтической рефлексии — работа воображения, упраздняющая всякую дистанцию между легендарным литературным героем и современным художником, Францией и Испанией, формами авангардными и формами классическими:

Ardua pero plausible, la pintura
cambia la blanca tela en pardo llano
y en Dulcinea al polvo castellano,
torbellino resuelto en escultura.

Охристая тональность, в которой выполнена картина, позволяет Пасу узнать в ней бурные, пыльные кастильские равнины, по которым странствовал Дон Кихот. Поэт соблюдает строгую последовательность рифм, искусно воспроизводит характерные особенности поэтического языка Золотого века, прежде всего на уровне синтаксиса (обилие противительных, абсолютных конструкций, синтаксические параллелизмы). Один из часто используемых Гонгорой приемов — отделение от объекта его неотъемлемых свойств (например, количества, качества) — то же самое делают авангардные художники, диссоциируя форму, цвет, имена предметов. Вслед за Дюшаном-Эросом Пас извлекает из фигуры девушки ее рост, обнажая его на пять струек:

Transeúnte de París, en su figura
— molino de ficciones, inhumano
rigor y geometría — Eros tirano
desnuda en cinco chorros su estatura.

Прочно ассоциирующийся с Дон Кихотом образ мельницы наполняется новым содержанием: воображению художника бросает вызов «мельница вымыслов» (*«molino de ficciones»*) — силуэт девушки в вихре положений и ракурсов. Сонет венчает концептуально сильная рифма: Dulcinea — idea: женщина-телесность, преображенная сознанием художника в бесплотную идею искусства.

Другие стихотворения дают ключ к пониманию творчества того или иного художника в целом, становятся своего рода поэтическими портретами: таковы «Сказание о Хуане Миро» (*«Fábula de Joan Miró»*), посвящен-

ное близкому к сюрреализму каталанскому художнику Хуану Миро; «Ветер по имени Боб Раушенберг» (*«Un viento llamado Bob Rauschenberg»*), вдохновленное работами американца Роберта Раушенberга, прославившегося своими «комбинированными картинами»; «Обитель взгляда» (*«La casa de la mirada»*), написанное, по признанию Паса, вместо критического исследования о творчестве чилийского сюрреалиста Роберто Матта; а также, если выходить за рамки «Деревовнутрь» — «Предметы и явления» (*«Objetos y apariciones»*), посвященное американскому художнику Джозефу Корнеллу, и «Mar Celo».

Стихотворение «Mar Celo»²⁸, датированное 28 июля 1987 г., когда Дюшану могло бы исполниться 100 лет, напрямую соотносится с двумя большими эссе, которые Пас посвятил художнику: *«Marcel Duchamp o El castillo de la pureza»* (1966) и *«water writes always in plural»* (1973) — объединенными в книгу *«Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp»* (1973). Поэтический текст строится на отсылках к заглавиям, образам и иным составляющим четырех работ Дюшана: 1) «Портрет (Дульсинея)» — *«Dulcinea inoxidable»* («нержавеющая Дульсения»); 2) «Смотреть (с другой стороны стекла) одним глазом, вблизи, не менее часа» (1918) (*«À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure»*) — «ты смотришь на нее, находясь с другой стороны стекла // с другой стороны времени»; 3) «Новообрачная, разделая своими холостяками, даже...». (1912—1923) (*«La Mariée mise à nu par ses célibataires, même...»*) — *«La Novia»* («Невеста» (повторяется дважды), *«molino de refranes»* («мельница поговорок»), *«aspa de reflejos»* («лопасть отражений»); 4) «Дано: 1. Водопад 2. Газовая лампа...» (1946—1966) (*«Étant donnés: 1^{er} La chute d'eau 2^{ème} Le Gaz d'éclairage...»*) — *«cascada polifásica»* («многофазный водопад»), *«lámpara encendida en pleno día»* «лампа, горящая при свете дня». Другой конституирующий элемент текста — фонетические отражения-повторы и игра слов, любовь к которой Пас разделял вместе с Дюшаном: *«mente de vidrio»* — ясное, прозрачное, рефлексирующее (во всех смыслах этого слова) сознание художника оборачивается *«vidrio demente»* («безрассудное стекло») — то есть «Большим стеклом» (*«Le Grand verre»* — второе название «Новообрачной»); *«Aparece desaparece // tejida de miradas // destejida en deseos // desvestida desvanecida»* («Ты есть — тебя нет // соткана из взглядов // распорота желанием // надменно обнажена») — так вербализуется процесс ментального и визуального анатомирования художественного объекта, теряющегося во взаимоотражении своих граней; *«La Novia // tu creatura y tu creadora»* — вместо общеупотребительного *«criatura»* Пас использует культизм *«creatura»* для того, чтобы через фонический повтор (*creatura — creadora*) выявилась амбивалентность женского образа (она — творимая и творящая). Разложению подвергается и имя художника: *Marcelo — mar de cielo — cielo del campo* (*del campo* — буквальный перевод фамилии *Duchamp*) — *maricel y campocel*. Испанизируя французское *Marcel*, Пас выявляет в нем элемент *«celo»* — рвение, ревность, животное сексуальное влечение, ревность (*celos*) — связанный со структурирующим многие работы Дюшана модусом желания. Философия и метод художника сформулированы Пасом в двух строках, теряющих при переводе на русский свою паронимическую лаконичность (буквально: «ты был взглядом, твой



Рис. 4

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, порою, — детская сказка, мифологическое и космологическое повествование и всегда — словно книга фантастических приключений, в которой переплетаются комическое и космическое»²⁹. 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: осваиванием правил перспективы и композиции; современное же искусство есть процесс забывания выученного, отчуждения от готовых приемов: «Миро писал, как ребенок, которому пять тысяч лет»³⁰. Примечательно, что Пас осмысляет путь, пройденный европейским искусством, в тех же категориях, что и свой собственный художнический путь.

Поэтом становится и Роберт Раушенберг — кажется, что, стремясь объяснить его художническую технику, Пас на самом деле пишет о себе. Художник — ветер, он слышит все: языки первоэлементов, стоны дерева, из которого сколочен мол, признания огня, монолог пепла, «некончаемый разговор вселенной» (*«la conversación interminable del universo»*); он приводит в движение «листву подводных глубин языка» (*«los follajes submarinos del lenguaje»*)³¹. Предметы в работах Раушенберга суть буквы:

los objetos caen están cayendo,
caen desde la frente que los piensa,
caen desde mis ojos que no los miran,
caen desde mi pensamiento que los dice,
caen como letras, letras, letras,
lluvia de letras sobre el paisaje de desamparo³².

Анализируя визуальное, Пас ищет опору в вербальном. Так, он часто проводит параллели между художниками «цвета и линии» и художниками слова: Пикассо сближается с Лопе де Вега; Дюшан — с поэтами Стефаном Малларме, Жюлем Лафорром, романистом Реймоном Русселем и эксцен-

взгляд — эрос» — образ, использовавшийся Пасом уже в сонете «Портрет» (Дульсинея):

Marcelo
eras la mirada
eros tu mirada

Сквозь призму бодлеровского синкретического треугольника Пас стремится увидеть в художнике поэта. Поэтому большое значение для

тричным литератором Альфредом Жарри (Пас утверждает, что именно они являются «прямymi предшественниками» художника). Названия картин, строки из стихов, написанных самими художниками, их высказывания становятся частью творимого Пасом поэтического текста.

В «Обители взгляда», по мнению шведской исследовательницы Петронеллы Зеттерлунд, цитаты из Матта складыва-

ются в своего рода «стихотворение в стихотворении»³³: «СЕРДЦЕ ЕСТЬ ГЛАЗ // ТВОРИТЬ, ЧТОБЫ ВИДЕТЬ // ЖИВОПИСЬ ОДНОЙ НОГОЙ СТОИТ В АРХИТЕКТУРЕ, ДРУГОЙ — В СНОВИДЕНИИ // ЧТОБЫ ПОКРЫТЬ ЗЕМЛЮ НОВОЙ РОСОЙ» («EL CORAZÓN ES UN OJO // CREAR PAR AVER // LA PINTURA TIENE UN PIE EN LA ARQUITECTURA Y OTRO EN EL SUEÑO // PARA CUBRIR LA TIERRA CON NUEVO ROCÍO»). *Cubrir la tierra con nuevo rocío* (рис.4) и выделенные курсивом *La tierra es un hombre* («Земля есть человек») (рис.5) и *El vértigo de Eros* («Головокружение Эроса») являются названиями картин Матта. Ассимилируя слово художника, Пас обыгрывает омонимию французского перевода названия: «Le vertige d'Éros» звучит как «le vert tige des roses» (зеленые стебли роз):

*El vértigo de Eros es el vahído de la rosa al mecerse sobre el osario,
la aparición de la aleta del pez al caer la noche en el mar es el centelleo de
la idea,
tú has pintado al amor tras una cortina de agua llameante
PARA CUBRIR LA TIERRA CON UN NUEVO ROCÍO.*

(«Головокружение Эроса — роза падает в обморок, качаясь над оссуарием, // рыбий плавник появился чуть ночь наступила в море — это мерцание // мысли, // ты написал любовь за завесой горящей воды // ЧТОБЫ ПОКРЫТЬ ЗЕМЛЮ НОВОЙ РОСОЙ»³⁴)

Процитированные строки очень точно соотносятся с образным рядом картины.

В «Сказании о Хуане Миро»³⁵ 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 Миро³⁶) и «Звезда ласкает грудь негритянки». Примечательно, что «Une étoile caresse le sein d'une négresse» представляет собой, по определению художника, «peinture-poème»: художника вдохновляла мысль о соединении живописи и поэзии, сама фраза, функционирующая в



Рис. 5

картине как визуальный элемент, является первой строчкой стихотворения, написанного Миро 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 г. 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 г.: 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 Джорджа де Кирико, а не «фейерверку», «гроздьям небесных и морских плодов», коими являются гуашь³⁷. 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 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» проглядывают голубое пространство, настойчиво зеленые жесты весны. Пас изобретательно метафоризирует громко звучащий в гуашах черный цвет, сетью узелков охватывающий пространство, и контрастирующий с ним растущеванный, исполненный в пастельных тонах фон. Поэтический образный ряд воспроизводит любимые мотивы Миро (женщина, звезда, птица (рис. 6): *«Chiffres et constellations amoureux d'une*

femme — «Цифры и созвездия, влюбленные в женщину»), в некоторых случаях соотносится с конкретными работами, но к ним не сводится. Так, образ ястребов-зонтиков отсылает к «*Sobreteixim de los ocho paraguas*»; 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*»); смерть, приветствуемая салютом из герани, — точно найденная метафора триптиха «Надежда приговоренного к смерти» («*La esperanza del condenado a muerte*»), на полотнах которого присутствуют только два элемента: кривая линия, напоминающая контур согнутого отчаянием человеческого тела, и рядом с ней — пятно-клубок синей, красной, желтой краски. 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, испачканными 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, 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 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»



Рис. 6

(«оны образуют слова — дотронься, услыши, попробуй на вкус,
но как произнести?
не буквы, но 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, и чтобы вещи нас видели, входили и 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 в. — уже не словарь (каким он был для Э.Делакруа и Ш.Бодлера), художник оперирует более элементарными единицами, референциальная функция искусства теряет свою силу.

Метод Паса-критика можно уподобить методу, которым он руководствовался как переводчик поэзии, переняв его у французского поэта, теоретика чистого, интеллектуального искусства Поля Валери: разными средствами добиться сходного эффекта. Художественная критика для Паса — это род соз创чества, его работы о визуальном искусстве принимают поэтические формы, и превращение это совершается посредством аналогии. Неслучайно свои 25 лет странствий — а вместе с тем и ученичества — по Азии, Европе и Америке Пас метафорически определяет как исследование «туннеля соответствий»³⁸.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

¹ L de Góngora y Argote. Obras completas. Madrid: Aguilar, 1943, p.614.

² O.Paz. Obras completas. T.6. Los privilegios de la vista I: arte moderno universal. México: FCE; Círculo de lectores, 2010, p.23.

³ Ibid., p.34.

⁴ Ibid., p.34.

⁵ Ibid., p.34.

⁶ Ibid., p.36.

⁷ Ibid., p.34.

⁸ Ibid., p.35.

⁹ Ibid., p.35.

¹⁰ Ibid., p.36.

¹¹ Ibid., p.24.

¹² Ibid., p.23.

- ¹³ Ibid., p.32.
- ¹⁴ Ibid., p.32.
- ¹⁵ Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación pública. México: SEP, 1984, p.26.
- ¹⁶ O.P a z. Op. cit., p.21.
- ¹⁷ Ibid., p.22.
- ¹⁸ О.П а с. Явление и явленное: Бодлер как художественный критик (пер. А.В.Гладошук). — Вопросы иберо-романистики: Сборник статей. Выпуск 14. М.: МАКС Пресс, 2015, с.80. [Paz O. Javlenie i javlennoe: Baudelaire kak hudozhestvennyj kritik [Baudelaire as Art Critic: Presence and Present]. Voprosy ibero-romanistiki: Sbornik statej. Vypusk 14. Moscow, MAX Press, 2015, p. 80.]
- ¹⁹ Ibid., c.74.
- ²⁰ O.P a z.Op. cit., p.26.
- ²¹ O.P a z. Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo. Barcelona: Seix Barral, 1993, p.64.
- ²² Ch.B a u d e l a i r e. Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques. P.: Éditions Garnier Frères, 1962, p.101.
- ²³ O.P a z. Obras completas. T.12. Obra poética II (1969-1998). México: FCE; Círculo de lectores, 2004, p.144-158.
- ²⁴ Ibid., p.153-155.
- ²⁵ O.P a z. Obras completas. T.6., p.21.
- ²⁶ O.P a z. Obras completas. T.12., p.146-147.
- ²⁷ Ibid., p.682.
- ²⁸ O.P a z. Obras completas. T.6., p.327.
- ²⁹ O.P a z. Obras completas. T.2. Excursiones/incursiones. Dominio extranjero. México: FCE; Círculo de lectores, 2003, p.233.
- ³⁰ Ibid., p.233.
- ³¹ O.P a z. Obras completas. T.6., p.354.
- ³² Ibid., p.353.
- ³³ P.Z e t t e r l u nd.Voces ajenas en la poesía tardía de Octavio Paz: Un estudio estilístico de «Árbol adentro». Petites études romanes de Lund, 2008, №27, p.55. [Электронный ресурс] URL:<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=1153486&fileId=1153487> (дата обращения: 08.12.16)
- ³⁴ O.P a z. Obras completas. T.12, p.157.
- ³⁵ Ibid., p.144-146.
- ³⁶ J.M i r ó. Yo trabajo como un hortelano / Pról. de Yvon Taillandier. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1964.
- ³⁷ O.P a z.Obras completas. T.2., p.230.
- ³⁸ O.P a z. Obras completas. T.6., p.37.

Anastasia V.Gladoshchuk (appletart@mail.ru)

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philology, Department of History of Foreign Literatures, Postgraduate student

The visual art in life and creation of Octavio Paz

Abstract. The article presents biographically how Octavio Paz got acquainted with the world's art heritage and reveals the crucial role of visual experience in the formation of his poetics. It is shown that on further stages of his creative itinerary Paz conceptualizes this experience, proving himself a keen art critic. Still Paz perceives himself primarily as a poet: he apprehends the visual forms through the verbal, considering art criticism a form of translation.

Key words: Octavio Paz, visual arts, art criticism, XX century Mexican poetry, ekphrasis