

Ю.Н.Гирин

Сесар Вальехо / Висенте Уйдобро: два створа латиноамериканского авангардизма

В статье рассматривается творчество двух крупнейших представителей латиноамериканского авангарда: перуанца С.Вальехо и чилийца В.Уйдобро. При этом оба художника предстают в сопоставлении не только друг с другом, но и с мировым авангардом, по отношению к которому оба оказываются — по-разному — исполнены исключительной индивидуальности. У этих двух абсолютно разных по художественной природе и жизненным судьбам поэтов прослеживается предельно ясно главная типологическая черта латиноамериканского художника: творчество как преображение наличного мира и сотворение новой реальности.

Ключевые слова: Латинская Америка, авангард, традиция, барокко, «креасольнизм», теория искусства.

Исторический авангард начала прошлого века в отличие от своего далекого потомка все еще остается явлением мало изученным, однако, по сравнению с последним, которому, по сути дела, предъявить миру нечего, явился одной из величайших — хотя и кризисных — эпох в истории человечества, изначальным смыслом которой было преобразование мира, а реальным итогом — его слом и самораспад. Конечно, авангард как форма культуры зародился в Европе, но практически тут же стал явлением мировым. Иначе и быть не могло, поскольку самая суть авангарда — в транснациональности, и более того — во вселенских, космических притязаниях. Вместе с тем авангард — явление пограничное, он располагается на границах культур и эпох.

И вот тут не случайно на горизонте авангарда возникают две удивительные фигуры — вечно нищего, принципиально «умаленного» перуанца С.Вальехо и богатого аристократа В.Уйдобро, одержимого комплексом мегаломании. Трудно представить себе две столь полярные во всем личности. Однако в искусстве они не были противоположностями (хотя каждый из них был скор на расправу с единомышленниками), а скорее удивительным образом дополняли друг друга. И оба сходились в том, что как творческие личности по-настоящему состоялись в Париже, и не только состоялись, но и серьезно повлияли на сам процесс развития мирового аван-

Юрий Николаевич Гирин — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ им. Горького РАН (y_girin@hotmail.com).

гарда. В Латинской Америке авангард как форма культуры привился примерно с десятилетним запозданием (Вальехо и Уйдобро — исключения, самородки, вытолкнутые недрами на поверхность) и обрел весьма специфичные формы, обусловленные собственными, имманентными латиноамериканскому ходу истории, факторами. Только Вальехо и Уйдобро, каждый по-своему, отвечали и латиноамериканским формам культуры, и европейским, и оба внесли колоссальный вклад в историю культур и Нового, и Старого Света.

Перуанский поэт Сесар Вальехо (1892—1938) является, быть может, самой загадочной фигурой латиноамериканского литературного пантеона. Никто не мнил себя столь малым, сырым и отверженным, но никто и не помещал себя столь истоиво в центр эсхатологической драмы, разыгравшейся в начале XX в., как полукровка — «чоло» из высокогорного индейского захолустья, волею судеб оказавшийся в Европе, в самом центре мировой исторической круговерти. Никто из латиноамериканцев никогда не производил более невнятного и более завораживающего «вещного бреда» (или детского лепета), который завоевал бы миллионы поклонников по обе стороны Атлантики и сделался бы классикой латиноамериканской словесности.

Его поэтические опыты уже в 1918 г. встречают одобрение и поддержку, готовится издание первой книги стихов («Черные герольды»), большая часть из которых уже опубликована в перуанской прессе. Вальехо назначает директором Национального института, в котором он к тому же преподает историю Перу и испанский язык. Тем не менее, в октябре того же 1918 г. он пишет брату: «Я не живу, а умираю и я не знаю, куда меня заведет эта ничтожная и подлая жизнь. В этом мире для меня уже не осталось ничего... Я словно вышиблен, не знаю, что и делать и для чего жить. Вот так и проживаю я свои сырые дни, вдали от всего и обезумев от душевной боли». Одними жизненными обстоятельствами эту пронзительную ноту страдания объяснить невозможно: страдание, трагедийное мироощущение были имманентны личностному складу Вальехо, а эпохой был востребован именно такой тип личности — ощущающей собственную внеположность жизни, комплекс выброшенности из колыбели или же выброшенности в бытие, двойственный синдром изгойства/мессианства.

При этом определившаяся с самого начала эмоционально-чувственная тоника, то есть собственно характер мироотношения, однажды сказавшись, уже не будет меняться в поэзии Вальехо никогда. Бог уподобляется простому человеку и даже удостоивается сочувствия; а человек силою своего страдания оказывается истинным богом:

Господь, вот если б был ты человеком,
тогда бы смог ты быть сегодня богом;
но ты всегда в себя глядел всеведающим оком,
а до творенья твоего тебе нет дела.
Лишь человек тобой страдал — поэтому он Бог!

Поэт обречен на мучительное пребывание в дурной «всегдашности» грустно-сиротского «сегодня», на постоянное умирание в неистинной жизни, в безвременье, которое составляет противоположность истинной жизни в полноте Смерти, Пустоты, «вечного завтра», обретению «чаши сладкой вечности и черной зари». Но поскольку «черная чаша» проносится мимо, поэту достается лишь пригоршня пыли, праха («Черная чаша»). Поэтому Вальехо горестно восклицает: «Как мало умер я сегодня!» («Вечеря»), что на его языке означает «как мало я сегодня жил по-настоящему».



Сесар Вальехо. Портрет написан Пабло Пикассо

держивалась оппозиционных взглядов. В итоге Вальехо уже в Трухильо был арестован и брошен в тюрьму, где ему пришлось провести почти четыре месяца. Этот опыт, о котором Вальехо вспоминает как о «самом тяжелом моменте» своей жизни, оказался и самым важным в окончательном формировании его личности, ибо большей лишенности, чем лишение свободы, быть уже не могло. Отныне бедствия мира будут олицетворять у него «бродяги, / арестанты, / больные / и нищие». В тюрьме Вальехо начинает писать новые стихотворения в выработанной им стилистике. Книга под странным названием «Трильсе» («Trilse») вышла в 1922 г. в тюремной типографии (что с учетом специфической поэтики сборника также имеет своеобразный эстетический смысл) тиражом в 200 экземпляров. Сам Вальехо, последовательный в своей непоследовательности, то придумывал разные объяснения, то отрицал какую-либо содержательность своего неологизма. У слова «трильсе» действительно нет никакого буквального смысла, но оно приобретает некоторое неявное значение в контексте вальеховской нумерологии, организующей семантическую систему сборника. Все стихотворения, составляющие корпус книги, лишены названий и фигурируют только под номерами; их организация не подчиняется ни хронологическому, ни тематическому порядку, и единственным системообразующим принципом сборника является нумерологический.

В слове «трильсе», каковы бы ни были исходные мотивы и ассоциации, ощутимо присутствует отсылка к тернарности, а символика триады или троичности в поэтике Вальехо соотносится с идеей абсолюта, идеала, взыскваемой *полноты*. Таким образом, как явствует из одного только сознательно десемантизированного названия, книга, возникшая, как писал Вальехо, «в полной пустоте», была призвана возвести переживающую свою «за-

Но в то же время это «мало» у Вальехо значит очень много: понятия малости, меньшинности, слабости (даже Бог оказывается больным), обездоленности, отверженности, отсутствия («моего отсутствия на моем пути»), недостаточности (и, соответственно, страдания, бедности, голода и т.д.), вообще — минус-цельности (отсюда преднамеренная «незавершенность» его поэтической формы и затемненность поэтического слова) образуют в его поэтике центральную категорию онтологической неполноты, которая в дальнейшем творчестве поэта ляжет в основание его метафизической картины мира и определит его собственную меру эстетического.

Летом 1920 г. в Перу, в г. Сантьяго-де-Чуко, вспыхивают политические волнения и, несмотря на то, что оказавшийся на родине Сесар попытался поддержать порядок, он вместе с братьями был обвинен как зачинщик, поскольку его семья при-

брошенность» личность к высочайшей полноте бытийного смысла, но — новыми, не проторенными путями. Эти пути вели в сферу авангардистской эстетики, которая утверждала новый образ мира с помощью именно нового, небывалого слова, посредством внерациональных неологизмов, поэтической «зауми», содержащей в себе идею преображенного, пересотворенного мира и эсхатологической онтологии.

На этот раз поэт последовательно воплотил принцип, найденный им на предыдущем этапе: разложение естественного и поэтического языка в поисках новых смыслов и новых средств выражения. Так, например, выглядит одно из характерных «стихотворений» сборника (XXXII):

999 калорий.
Румббб... Тррррапрррр ррач... бум
Змееюшное у бубулошника
вжирафленное в уха глубь.
.....
Воздуху! Воздуху! Льду!
Если хотя бы жару (Но уж лу
ничего не скажу.
.....
Тридцать три триллиона триста тридцать
и еще три — калорий.

Художественное письмо «Трильсе» основано на стяжении визуального, звукового и смыслового рядов в некую образную целостность, дающую художественное единство иного порядка по отношению к традиционным эстетическим мерам и категориям. Вальехо сознавал степень и характер эстетической новизны своего творчества. Так, он писал:

Самен сказал бы воздух тих и полон мягкой грусти
Вальехо говорит сегодня Смерть сплавляет каждый кром
с малейшей волосинкой отпавшей от облома лбины
наполненной травой морскою и мятою которые поют настороже
божественные благоуханья и стихи ничьи и никуда.

Вальехо — художник-авангардист, но в центре его поэтической системы находится не всемогущий творец-преобразователь («Поэт — маленький бог», по В.Уйдобро), а напротив, униженный, умаленный человек, для которого, однако, стезя страданий является условием возвеличения и преображения. Образ неполноты, ущербности человеческого удела — центральный, системообразующий в мироощущении перуанского поэта, но категория умаленности (образы детскости, отсутствия, смерти, могилы, нищеты и т.д.), отражаясь в «великом отсутствующем зеркале» («кончается жизнь моя, дабы восстать нам / от зеркала к зеркалу», LXVII), оказывается оксюморонно обращенной в свою противоположность. А поскольку миропредставление Вальехо принципиально иррационально, алогично и абсурдно («абсурд, лишь ты прозрачно чист», LXXIII; «разве мы не вздымаемся вниз?», LXXVII), то и способ его выражения, естественно, тоже абсурден. Негативному плану бытия соответствует дурная, замкнутая на себе ортодоксия, самоцельная «всечесть», структурно изоморфная пресловутой «смертельной равновесья прямизне»:

Имя Имя.
Что имя всечести что нас малеет?
Именуется страданье Тожесть
имя имя имя имя имя

(II)

«Правильному», упорядоченному времени противопоставлено время абсурдистское, ирреальное, вывортное:

Одежда, что надел я завтра,
ее мне не стирала прачка...

(VI)

У этого времени «сороконожий страх перед часами» как способом механической регистрации времени обыденного и символом смертельно опасного, логически линейного времени повседневности. Часам, нудяще поткивающим свои «ну да, ну да, ну да, ну да, ну да», поэт отвечает яростным воплем: «НЕТ!». Принцип случайности, как и стремление к отрицанию времени, столь значимые практически для всех манифестаций авангардистской эстетики, в поэтике Вальехо обретает более высокий ценностный статус в сравнении с принципом регулярной, чисто количественной темпоральности. Последний ассоциируется с несовершенством, обездоленностью и прочими негативными категориями и символизируется в нумерологической системе Вальехо двойцей:

Зудит занудно замкнутая скука
под зряшно опрокинутым стаканом.
Вытягивается параллель
неблагодарной линии оборванной судьбы.
.....
Удвоенная нить биномиальной доли,
где разорвется узел твой бедою?

(XXIX)

Однако Вальехо порывает не с самим временем, а с его убогой однополярностью; он пытается прорваться от времени количественного к качественному, от времени исторического — к космологическому, от неистинности бытия — к истинности, воплощенной в неполноте:

когда выхожу и ищу я одиннадцать,
а еще только двенадцать бесчасья.

(LXIII)

Образ поэта — носителя трагического сознания, возникающий в поэзии Вальехо, изоморфен создаваемому им тексту как модели мира и его лишнему культурных конвенционализмов слову. Утверждение и воссоздание высшей духовной реальности, первозданной чистоты и абсолютной свободы («Если я не буду свободным сегодня, то уже не стану свободным никогда») в первозданно-адамической, не знающей грамматических норм поэтической речи — в этом и состоит неявный, абсурдистски выраженный смысл книги «Трильсе».

Особенно ярко все эти характеристики претворились в стихотворении XXXVI, ставящем под сомнение центральный символ западноевропейской культуры и мировой истории и отменяющем всю традиционную аксиологию, нормативно обустроенную систему мира:

Ты здесь еще, Венера с Милоса?
Едва безручишься, уже взбухая
проростками двух цельных рук,
объятьем бытия,
сей жизни, что всеешествует
превечное несовершенство.

Обезрученная Венера — случайный призрак лишнего четности совершенства в обусловленном четностью мире, где уже «зааммиачился четвертый угол круга», где силится взойти «бессмертные кануны», хотя и «всеешно четырьется сейчас». В этом мире, где, как напишет позже Вальехо, правит «двурукий зверь, философ» («Человечьи стихи»), всего опаснее «встать на надежность двоичную Гармонии», поэтому он призывает отвергнуть «несомненность симметрии», противовесом которой представляется «мизинный палец на левой руке» (!). Мизинец в этом «четверговом» («умру в четверг», — прорицал Вальехо, для которого четверг ассоциировался с печалью) мире является безусловно лишним, нарушающим своей нечетностью, своей *мизинностью* парную четность ординарности. Но именно «мизинный» человек в представлении Вальехо является основой нового мира, а неполнота «одной правой, замещающей обе руки» восполняется искомой «третьей рукой» (XVIII). Поэтому он заключает стихотворение восклицанием:

Дорогу! Новый нечет
великий сиростью грядет!

Мифологему страдания Вальехо развернет до вселенского масштаба в стихотворении «Девять чудовищ»:

Ибо, к несчастью,
с каждым мгновением в мире возрастает страданье,
шаг за шагом, по тридцать минут в секунду,
а природа страдания — это страданье двойное
.....
Никогда еще, люд человеческий,
не бывало страдания столько в груди, в обшлагах и в кармане,
в арифметике, на скотобойне, в стакане!

Но это «всего лишь жизнь, всего только жизнь», жизнь «конечная», «правомерная, сценичная», «безобъемная полнота» («Два жаждущих ребенка»). Этой усеченной, псевдополной жизни противопоставляются «бесконечность», «четвертое измерение», «глубинное Я», эстетика Пикассо и «инобытие» («Человек проходит с хлебом на плече»). Причем синтаксические и семантические антитезы, столь характерные для поэтики Вальехо и служащие для выражения двуплановости бытия, переданы в форме двустий, которые не разделяют, но, напротив, сопрягают полярности в нерасчленимое единство, как о том свидетельствует стихотворение с характерным названием «Парная упряжь» («Yuntas»):

Прекраснейше. А кроме того — жизнь!
Прекраснейше. А также — смерть!

Прекраснейше. А кроме того — все!
Прекраснейше. А также — пустота!

Но если псевдополнота «конечной» жизни неприемлема и невыносима, то истинная полнота, «благодать численной сени», достижима лишь для ущербного, «увечного», который, «тем не менее, вполне цел и не нуждается ни в чем», то есть настолько развоплощен, что выпадает из мира, отсутствует в жизни («Есть один увечный»). Ибо, говорит Вальехо в другом месте, «есть люди настолько несчастные, что нет у них даже и тела!». Лишь наиполнейшая умаленность, физически мыслимая мизинность является условием достижения инобытия, где «наш доблестный мизинец великим станет, / достойным, бесконечным пальцем среди пальцев» («До той поры, когда вернусь»). И Вальехо, человек Сесар Вальехо проникается уже давно очевидной ему истиной, кладя ее мерой своего собственного жизненного удела и уже вслушиваясь в себя, а не в ритмы мировой революции:

Итак,
мне не выразить жизни иначе как смертью.

Но это будет смерть личная, своя, возвращающая поэта в царство красоты и природы, в мир, где не будет «злобы человекоподобных», ибо «нет вещи вязче, чем ненависть вообще, нет вымени скуднее, чем любовь!», восклицает, в очередной раз противореча себе, поэт и, уже не в силах выбраться из силков своих противоречий, обреченно завершает: «Сесар Вальехо, я нежно тебя ненавижу!».

А все искусства и обольщения, все варианты индивидуального и всеобщего спасения, все обетования осознаются все же химерами, но и свое избавление от мифов Вальехо осмысляет в мифопоэтических же понятиях:

Вот только что прошел грядущий,
дабы себя восставить на тройном моем развитии;
изгнанник, он только что прошел, как тать.

.....
Прошел
и дерзкий помысел о дальнем будущем поверг сомнению,
своим взором отнеся его в недостижимую даль.

.....
Прошел, оставив мне — поскольку первой нет —
свою вторую скорбь во всем скелете
и третий пот огромною слезою.

Прошел,
так и не явившись никогда.

«Антипоэт и маг», «почти что Бог», Висенте Уйдобро (1893—1948) является, наряду со своими соотечественниками П.Нерудой и Г.Мистраль, одним из «грандов» латиноамериканской классики, но, в отличие от прославленных имен, вошедших в русский культурный обиход чилийских поэтов, имя Уйдобро у нас практически неизвестно. Свои эстетические идеи Уйдобро разрабатывал на протяжении четверти века в многочисленных эссе и манифестах и истово проповедовал их в разъездах по европейским странам, а потом, наконец, и на родине, куда он возвратился после долгого пребывания в Европе. В Европу он вернется только затем, чтобы сражаться в рядах союзнических войск против фашизма; певец героизма, он еще вой-

дет в павший Берлин и увезет с собой в качестве трофея личный телефон Гитлера. Впрочем, эпизод с сувениром из гитлеровского бункера вполне мог быть частью охотно творившейся самим поэтом автомифологии.

Основные положения теории креасьонизма изложены Уйдобро не только в его статьях, но и в художественных произведениях, стихах, подчас неотличимых от манифестов. Важнейшим документом в этом отношении является сборник манифестов («Manifestes»), изданных на французском языке в 1925 г. Вот его характерные положения: «Наш долг — творить. В этом знак нашей эпохи». («Эпоха творения»). «Стихотворение, таким образом, не реалистично, оно не гуманистично. Оно не реалистично, но оно творит реальность». («Возможно манифест»). Уйдобровская теория «чистого творизма», при всей своей оригинальности и последовательности, внутренне противоречива: с очевидностью опираясь на принципы герметичной «чистой поэзии», она тяготеет к центробежности авангардистского активизма, направленного на переустройство внешнего мира. Согласно его теории, стихотворение должно представлять собой целостный организм, вырастающий из эмбриона, которым может быть любая словесная единица или даже грамматическая категория. В процессе творения субъект и объект творчества постепенно интегрируются в некую новую целостность, которая и является искомым идеалом креасьонизма, т.е. «творизма». Таким образом, поэтическое творчество оказывается одновременно и предвестием и процессом созидания нового мира. При этом креасьонизм не только не отвергал иные способы художественного мышления, но постулировал себя в качестве логического итога эволюции мировой поэзии и одновременно объявлял себя единственным началом и истоком: «Современная поэзия начинается с меня», — утверждал Уйдобро.

Курьезность ситуации состояла в том, что у креасьонизма был лишь один последователь — сам Уйдобро, да и то не во всем и не всегда. Чаше всего он просто выбивался за пределы собственной жесткой доктрины. Другое дело, что эта довольно наивная доктрина служила в свое время мощным катализатором для развития разнообразных авангардистских тенденций. Конечно, основная идея креасьонизма была общим местом в культурном контексте эпохи, но лишь поэт Уйдобро сумел сообщить расхожему понятию значительность и значимость тотальности, воплотив собственные тезисы в своей же личности и биографии, смоделировав в себе самом образ «тотального» человека, рушащего все преграды ради утверждения соравной космосу личности. «Поэт — это человек, осознающий драму времени, разыгрывавшуюся в пространстве, и драму пространства, разыгрывавшуюся во времени», — написал он однажды.



Висенте Уйдобро. Портрет написан Пабло Пикассо

«В креасьонизме мы провозглашаем тотальную личность», — писал поэт в одном из манифестов. Это космозированное мифопредставление он воплощал в образах Поэта, Адама, Ч. Чаплина («Ты, Чаплин, синтез человечества, ты — сам человек»), В. Ленина (на смерть которого он написал эпическую песнь), того же Сида-воителя и, наконец, в образе Высокола, одноименного героя своего вершинного произведения. Мифологизированный образ Поэта представлялся соравным миру, Вселенной, космосу в их вечном становлении. В стихотворении «Памятник морю» Уйдобро вызывает к «собеседнику»: «Стань человеком, говорю, как я порою обращаюсь в море». Мифологизированный «всечеловек» — это не ущербно индивидуалистичный «сверхчеловек», но персонализированное в некоем мифообразе человечество в его единстве со всем сущим. В результате, креасьонизм представлял не столько эстетикой, сколько философией творчества.

Увы, великая поэтическая утопия Уйдобро обернулась апокалипсисом, катастрофическим крушением-низвержением с космических высот в бесконечность депозитизированной жизни. Это трагическое падение и воплощено наглядно в поэме «Высокол», складывавшейся по частям с 1919 по 1931 г. Двойственная идея поэмы «Высокол» — воспарение / падение — пластически реализуется в самом языке, распадающемся к финалу на составные части, которые наугад цепляются одна за другую словно в судорогах агонии и, наконец, угасают в последних, уже бессловесных, почти нематериальных звуках, вдохах и выдохах на одних гласных. Казалось бы, столь деструктивная направленность этого, по словам самого Уйдобро, «грамматического катаклизма» противоречит креасьонистскому, т.е. созидательному пафосу теории поэта. Однако подобный прием и был главным в поэтике художника, который, по его же словам, «изучал функцию каждой грамматической категории как частицы сотворенной поэзии». Поэтому «Высокол» — это слово, преобразующееся на глазах, трансцендирующее в нематериальную сущность.

Вознесение и падение оказываются эквивалентными, изоморфными друг другу понятиями, связанными смысловым двуединством. Соответственно, образ парашюта также ресемантизируется, его функция переворачивается — он обеспечивает не спасительное приземление, а гибельное падение в бездну. К сожалению, в переводе не удастся воспроизвести двойственное восприятие поэтом смысла слова «парашют», которое он интерпретировал буквально этимологически: «для падения». Однако речь идет не о падении на землю, жизнеемкую и жизнеохранительную твердь — нет, поэт уносится от земли в космические просторы, в которых растворяет свою жизнесущность, превращаясь в часть Всеобщности и утверждая свою соравность с космической субстанцией. В полном соответствии с авангардистской парадигмой творческий субъект осуществляет реструктуризацию элементов внешнего мира с целью выстраивания характерно авангардистской мифопоэтической космогонии, в центре которой находится демиург — «поэт-творец, почти что Бог».

Как бы там ни было, «Высокол», центральное произведение всего творчества Уйдобро, сумма и итог всех прежних и последующих исканий, вещь столь же трагичная, сколь и универсально значимая. Показательно, что во французском переводе ее название звучит как «Высокорел, или Злоключенная планеты» («Altaigle, ou l'aventure de la Planete», 1957). В эволюции своего внутреннего драматизма «Высокол» сходствует с «Авиньонскими девицами» (1907) Пикассо, где распад формы также происходит по ходу написания / прочтения художественного текста слева направо. Эта поэма из семи песней, начинающаяся с апологетизации вселенского мифообраза Высокола, постепенно, но неуклонно несет Слово-парашют к катастрофическому распаду. В полете Слово преобразуется, дематериализуется, обре-

тает иную плоть и суть. Это преображение оказывается особенно разительным в песни V:

Гора и гор
Лун и луна
Цветы цветуют и цветно цветут
Цветок подсолнечный
Колоцветенье солнцествует
.....
Ночевечер каскадит закатом
Утомленно долит опадание прядей
И усталой снолунит главою
Я глазу на безвидную тмень
Что просторит вдали горизонтно
Уночусь в задремного дерева сень.

Дальше в тексте поэмы воспеваемая поэтом целость абсолютного, все-ленского смысла крушится, де- и преформируется, образность переходит в безобразность. Тело поэзии, трактуемое автором как организм, бьется в конвульсиях, агонизирует и распадается на глазах. Та же тональность отличает и созданный в том же 1931 г. своеобразный дублет «Альтасора» — большую поэму в прозе под названием «Неботрясение». Сюжета в этом тексте практически нет: он построен по музыкальному принципу на нескольких ведущих мотивах, включая — нечастый случай для поэтики Уйдобро — и любовный. Заканчивается «Неботрясение» еще более мрачно: «И прав лишь гроб. Победа остается за погостом. <...> Ты слышишь, как вгоняют гвозди в неба гроб?».

Но, словно в противовес своему же пессимистическому мировидению, Уйдобро в том же самом 1931 г. пишет стихотворение «Всецелость» («Total»), могущем считаться последним из его креасьонистских манифестов. Со свойственной ему велеречивой риторичностью он возглашает:

Довольно вам дробить на части человека,
довольно вам на крохи мерить жизнь.
.....
Вы, что, не можете дать человека —
всечеловека цельности тотальной?
.....
Нам нужен человек без страха и упрека.
С душой широкой и всеобщей,
тотальный человек всей нашей эпохи.

Своеобычность, если не уникальность взглядов Уйдобро и на политику, и на мироустройство состояла в том, что, в отличие от современников, он стремился достичь *тотального* преобразования мира не путем мобилизации масс, а посредством исключительно *индивидуального* усилия художественной личности. «Поэт, твори миры...». Он много писал, говорил, учреждал, организовывал, боролся, воевал — и в литературных баталиях, и на фронте, где получил роковое ранение в голову. Он был самым жестким и последовательным теоретиком среди всех латиноамериканских поэтов, обычно облекающих свои рассуждения в мягкую эссеистическую форму. Однако и в своих манифестах Уйдобро оставался поэтом, чему свидетель-

ством его программный текст «Поэзия» (1921), подготовленный в качестве предисловия для «Неботрясения»:

«Поэзия — это язык Творенья. Поэтому лишь те, кому дано хранить воспоминание о первовременах, лишь те, кто не забыл первого крика только родившейся вселенной, в ком живо биение зачатка мира, лишь те поэты. Душа поэта сотворена из отзвуков тех содроганий и обожжена навек той первой болью. Устами поэта ищет сказаться не знающее времени Творенье. <...> Поэту ведом отзвук зовов, идущих от вещей к словам, он провидит сеть тончайших связей, объединяющих все вещи, и внимает тайным разговорам между словами, расторгнутыми тьмою расстояний. Он заключает мир между реченьями, от веку враждовавшими между собою, сбивает их в стада и заставляет покорно следовать его путем; он открывает в слове его тайные влечения и их возносит ввысь, после чего вплетает в текст своей поэзии, в которой произвол являет чудеса свободы. Там все играет новой силой, все проникает плоть и возжигает дух. Там возникает жаркий трепет внутреннего слова, что освобождает ум читателя, окрыляет его разум, уносит в высшие пределы и возвышает над собою. Тогда душой завладевают таинственные чары и снисходит всесветное величие.

В словах сокрыта внутренняя самость, чудесность бытия, которую дано открыть только поэту, поскольку он всегда стремится к истоку.

Язык же обращается в камлание и предстает в самосиянии изначальной наготы, противной нарочитым притязаниям всех условных одеяний.

Любая настоящая поэзия стремится достичь последнего предела воображения. И не только воображения, но и самого духа, ибо поэзия сама не что иное, как последний край горизонта, который в то же время является той гранью, где совмещаются края, где нет противоречий ни сомнений. На этой крайней грани цепь повседневных явлений рвется, теряет логику, а по ту сторону, где начинаются владения поэта, цепь вновь соединяется согласно законам новой логики».

В поэтическом переложении эти идеи обретали следующие формы:

Зачем я раб своих мучительных исканий?
Что там меня зовет и словно бы играет в прятки
Меня преследует внезапно окликает
Но стоит обернуться и протянуть свой взгляд руками
Как тут же меня окутывает тьмою мрачнее звезд угасших

И я мечусь в мучительной тоске
Великой скорби зародившейся в туманности далекой
С тех пор мне в плоть и кровь вошла эта всескорбь
Отяжелила крылья
Стала камнем в горле
Бросила в пустыньство
Тоска и боль подземья
Тоска и боль вселенной
Тотальная тоска и боль задолго до меня
Она преследует меня всю жизнь
Затем чтоб дальше длить себя
За окоем вселенского простора

.....
Я всечеловек
Я человек я ранен никто не знает кем
Ранен стрелой затерянной в хаосе

Я земной безмерный человеческий
Да безмерный заявляю без сомнений
Безмерный ибо я не буржуа и не усталый старый свет
Возможно я дикарь
Безмерно скорбный духом
Дикарь свободный от рутины и накатанных путей
Мне чужд уверенный покой ваших уютов
Я дикий ангел свалившийся однажды
На ваши грядки аккуратных распорядков
Поэт
Антипоэт
Напитанный культурой
Я чужд культуре
Метафизическая тварь отягощенная тоской и мастью
Стихийный истый зверь в крови своих загадок
Я одинокий парадокс
Фатальный парадокс
Клубок противоречий танцующий фокстрот
На гробе Бога
На добре и зле
Я грудь вопящая и мозг кровоточащий
Я сотрясение земли
Сейсмографы всех стран фиксируют мои шаги

Скрипят ступицы старенькой планеты
А я живу неразлучим со смертью
Я с нею неразлучен как неразлучна птица с небом
Как неразлучен с деревом растущим день
Как неразлучно с письмом на нем поставленное имя
Мы неразлучны с моею смертью
Иду по жизни неразлучим со смертью
Постукивая тростью моего скелета

.....
У нас нет времени чтобы его терять
Уж слышен соловей темпосолист
Его противозвучный свистдвигающейся дали
Летит осоловей соловосвистый

Горыгнутый соловосвистом извергзонт
Солосвивается соловоальтом и соловиолой
Свисая по утрам лунолой
И вот уже летит и мчится
Летит летит соловоптица
Летит летит соловотрель
Летит соловоночь
Летит соловопеснь
Летит соловостих
Летит соловосмех
Летит соловострасть
Летит соловогрех
Соловодева
Соловоплоть
Соловомочь

Соловокрик
Соловобриз
Летит соловодень
И ночь вбирает когти подобно леопарду
Летит соловоптица
Уже ее ждут жадно два жара два гнезда
Мое гнездо раскинуто на все четыре горизонта
Летит соловотрель
И волны поднимаются на цыпочки
Летит соलोводева
И вершины испытывают горокруженье
Летит соловоплоть
И ветер взвивается сильфидовой оргией
И провода телефонные струнятся нотами
И вот засыпает закат с головою свалившейся
И опускается дерево в венах налившихся

Но небу соловее доловей
Лелее и малее реловей
Всего радее миловей
Печалей и плачее фаловей
Ночью горлее соловей
И просто лялявей
И даже си ля вей