

А.В. Глаголюк

Солнце и луна: Октавио Пас и Руфино Тамайо

Аннотация: В статье анализируется фрагмент одного из стихотворений в прозе из книги Октавио Паса «Орел или солнце?» (1951) – «Естество», посвященное мексиканскому художнику Руфино Тамайо. Автор показывает, как Пас переводит в поэтическую форму идеи, сформулированные в написанном в то же время эссе-комментарии к первой выставке Тамайо в Париже, обнаруживает переключки с двумя позднейшими эссе о художнике и выявляет, как поэтический образный ряд соотносится с визуальным.

Ключевые слова: Октавио Пас, Руфино Тамайо, художественная критика, сюрреализм, экфрасис, метафора

Abstract: The article presents an analysis of a fragment from ‘Natural being’ – a poem in prose dedicated to a Mexican artist Rufino Tamayo, from Octavio Paz’s ‘Eagle or Sun?’ (1951). The author shows how Paz translates into a poetical form ideas formulated in the essay written concurrently as a comment to the first exhibition of Tamayo in Paris, finds parallels with the two later essays about the artist and reveals some correspondences between poetical and visual images.

Key words: Octavio Paz, Rufino Tamayo, art criticism, surrealism, ekphrasis, metaphor

«В мире латиноамериканской литературы поэзия Неруды – солнце: по-испански щедрая вспышка – как арбуз Тамайо; поэзия Паса – луна: странное галльское свечение – как луна Магритта»¹ – с этой характеристики, автором которой является критик и переводчик Рональд Крист, легендарная Рита Гиберт начинает предисловие к одному из самых важных интервью Октавио Паса (1914–1998). Суждение критика справедливо лишь отчасти: «лунной» поэзия Паса становится, начиная со сборника «Саламандра» (1962) (*Salamandra*). На первом же этапе его творчество развивается под знаком солнца: не случайно заглавие одного из разделов итоговой антологии «Свобода за слово» (1935–1958) (*Libertad bajo palabra*) – «Неистовая пора» (*La estación violenta*) (метафора лета, полудня, наступления зрелости, заимствованная у Аполлинера), – а ее «кульминацией» является поэма «Камень солнца» (*Piedra de sol*). Возможно, именно поэтому в те годы Пас сближается с мексиканским художником Руфино Тамайо (1899–1991), о котором

¹ Paz O. Obras completas. T.15. Miscelánea III. Entrevistas / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2003. P. 399.

он писал: «Если бы можно было одним словом назвать то, что отличает Тамайю от других художников нашего времени, я бы сказал, не колеблясь: солнце. Оно присутствует на всех его картинах, тайно или явно; даже ночь для Тамайю – не что иное, как обуглившееся солнце»¹.

На вопрос Гиберт о сходстве между ним и Тамайю Пас отвечал, что их творческие пути пересеклись, но ненадолго: было время, когда их объединяло стремление обнаружить связь между современным искусством и искусством доколумбовой Мексики. Пас познакомился с Тамайю в 1940-х гг., когда оба они жили в Нью-Йорке; общение с художником, по признанию поэта, утвердило его в мысли, что современность не тождественна «новому» и что, для того чтобы быть по-настоящему современным, он должен вернуться к «началу начал»².

С 8 ноября по 9 декабря 1950 г. в Галерее изящных искусств (Galérie Beaux Arts) стараниями Паса проводится первая выставка Тамайю в Париже, на которой было показано 27 его работ. К тому моменту художник привлек внимание многих европейских критиков: весной того же года он вместе с муралистами Диего Риверой, Хосе Клементе Ороско и Давидом Альфаро Сикейросом представлял Мексику на XXV Венецианском биеннале и был одним из главных претендентов на премию (в итоге лауреатами стали А. Матисс и Сикейрос). По просьбе Паса Андре Бретон и Жан Кассу, директор Музея Современного искусства города Парижа, пишут тексты для каталога выставки, в который также вошло эссе самого поэта – «Тамайю и мексиканская живопись» (*Tamayo en la pintura mexicana*, 1950). Впоследствии Пас напишет еще два эссе о художнике: «От критики к приношению» (*De la crítica a la ofrenda*, 1960) и «Преобразования» (*Transfiguraciones*, 1968) – все три напрямую соотносятся, дополняя друг друга, с посвященным Тамайю стихотворением в прозе «Естество» (*Ser natural (Homenaje al pintor Rufino Tamayo)*) из книги *¿Águila o sol?* (1951)³.

Во время работы над «Орел или солнце?» (*¿Águila o sol?*) Пас был увлечен сюрреализмом: знаменательно, что французские переводы двух входящих в книгу текстов – «Обсидиановая бабочка» (*Mariposa de obsidiana*), «Каторжный труд» (*Trabajos forzados*) – были напечатаны в сюрреалистических журналах. Размышляя о Тамайю, Пас несколько раз касается вопроса о его отношении к сюрреализму: с сюрреалистами художника сближает установка на непосредственность – творимое им искусство экспрессивно, поэтично, мифологично. Вместе с тем Тамайю чужда «литературность», «дискурсивность» работ таких художников, как Макс Эрнст: его картины – не визуальный перевод поэтического текста, а «изобразительные метафоры»⁴ (*metáfora plástica*), как у Жоана Миро. Воссоздавая художественный мир Тамайю, Пас сохраняет дистанцию по отношению к сюрреализму в плане поэтическом: сопряжение удаленных реальностей в стихотворении регулируется не «механически»-вербальной логикой синонимических полей, а органической логикой индивидуального мифа, творимого Тамайю, и пасовской философией аналогии, уходящей корнями в «психическую подпочву»⁵ Мексики.

¹ Paz O. Obras completas. T. 7. Los privilegios de la vista II: Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2006. P. 288. К этой формуле, по мнению Паса, сводится всё им написанное о художнике.

² Paz O. Obras completas. T. 6. Los privilegios de la vista I: arte moderno universal. México: FCE; Círculo de lectores, 2010. P. 35.

³ Тамайю создал 4 иллюстрации к книге, одна из которых – рисунок на обложке.

⁴ Paz O. Obras completas. T. 7. P. 274.

⁵ Paz O. Obras completas. T. 6. P. 36.

Идея органичности заложена в самом заглавии стихотворения: «Ser natural» можно буквально перевести как «естественное, природное существо». В эссе также часто встречается слово «natural» и однокоренные ему: Пас последовательно раскрывает многомерность «естественности» художника. Тамайо «натуралистичен» в том смысле, что ему доступно видение единства человека и мира¹. На пространстве его картин действуют те же силы, что и в природе (*naturaleza*)². Естественность художника сообщается зрителю: странное и естественное очарование (*natural fascinación*), под которое мы попадаем, глядя на его работы, сродни тому, что мы испытываем каждый день, наблюдая распускание цветка, созревание плода, женщины, смену дня и ночи³. Еще один аспект «естественности» – в отношении Тамайо к архаике: в отличие от большинства современных художников, ему не приходится «отвоевывать невинность», заниматься раскопками на «кладбищах культуры» (т. е. в музеях), он восстанавливает связь с доколумбовым прошлым, не прилагая к тому никаких усилий, непринужденно (*con naturalidad*)⁴. Дополнительный оттенок смысла прилагательного «natural» выявляется в писавшейся в то же время книге «Лабиринт одиночества» (1950) в следующем контексте: хаос – древнее и «естественное» (*natural* – курсив Паса) состояние жизни⁵. Проецируя это определение на творчество Тамайо, можно сказать, что в своем стремлении представить вещи в их «сущностной обнаженности»⁶ он соприкасается с хаосом, каждая его картина – напишет Пас по случаю парижской выставки художника 1960 г. – это «взвешенная в своей “материальности” материя»⁷.

Стихотворение разделено на три части, визуальную основу которых составляют конкретные картины художника⁸ и его излюбленные образы – в данной статье будет проанализирована первая часть.

Тамайо прославился как искусный колорист – не случайно поэтому первый абзац посвящен цветам. Своеобразие техники художника, по мнению Паса, заключается в том, что он работал вглубь одного цвета, стремясь исчерпать все его возможности, а не вширь, комбинируя разные пигменты. Пас вербализует метод Тамайо с помощью длинных рядов однородных членов: предикатов, грамматическими субъектами которых являются «los azules», «los verdes», «los grises», определений, в том числе приложений, дополнений – многообразные действия цветов суть их оттенки: «Разворачивают свои покровы, простирают свои водопады, обнаруживают свои глубины, прокаливаемая на огне прозрачность – синие. Разъяренные перья или дольки радости, ослепление, внезапные решения, всегда меткие и резкие, зеленые накапливают влагу, разжевывают как следует свой крик, прежде чем прокричать его, холодный и искрящийся, в собственной толще. Неисчислимы, постепенные, безжалостные, серые прокладывают себе путь

¹ Paz O. Obras completas. T. 7. P. 281.

² Ibid. P. 276.

³ Ibid. P. 272.

⁴ Ibid. P. 261.

⁵ Paz O. El laberinto de la soledad. Madrid: Cátedra, 2013. P. 161.

⁶ Paz O. Obras completas. T. 7. P. 258.

⁷ Ibid. P. 271.

⁸ Так, во второй части прочитываются отсылки к картинам «Сумасшедший I» (Пас называет ее «Сумасшедший, совершающий прыжок в пустоту» – *Loco que salta al vacío*) и «Сумасшедший II» (*El loco I, II*, 1949), «Влюбленные, созерцающие небосвод» (*Amantes contemplando el firmamento*, 1949), в третьей – к картине «Балерины, танцующие ночью» (*Bailarinas en la noche*, 1949).

четкими ударами ножа, голосами неустрашимых горнов» (здесь и далее перевод мой.— А.Г.)¹. Последняя строка соотносится с тем, что писал Пас о музыкальном и поэтическом звучании серого цвета в первом эссе о художнике: «Никогда еще серый не обнаруживал столько интонаций и модуляций, — кажется, будто слушаешь поэму, состоящую из одной фразы, всё время повторяющейся и всё время меняющей свое значение»². В конце абзаца посредством глагола «colindar» кладется предел лихорадочной деятельности цветов: «На границе (colindan con) с розовым, с пламенным». Глагол «descansar» обозначает переход к контрастному состоянию покоя и вводит упорядочивающий элемент: цвета держат на своих плечах «геометрию пожара»³. В последней строке в качестве именной части составного именного сказуемого, относящегося к цветам, возникают образы позвоночника (espaldas dorsales), колонн, ртути (емкая метафора не выходящей из своих границ подвижности). Так Пас последовательно метафоризирует мысль, развиваемую в эссе: Тамайо — не только колорист, «заросли» (selva) цветовых градуаций структурирует «скульптурный» рисунок, образующий «настоящий костяк»⁴ (el verdadero esqueleto) картины.

Второй абзац является экфрасисом воображаемого натюрморта — жанра, к которому Тамайо обращается в основном в 1920–1930-е гг. Через кольцевую композицию Пас стремится передать ритм диалога солнечного и лунного элементов, мужского и женского начал, к которому, как к метафоре, сводится, в его представлении, всё творчество художника: «На одном конце [стола] горит половинка луны. Это уже не драгоценность, а фрукт, спеющий под лучами своего внутреннего солнца. [...] Половинка фрукта — это половинка луны, спеющая под лучами солнца женского взгляда». Последняя строчка синтезирует в себе, перекрещивая, образы двух первых, устремляясь изнутри — вовне, к образу женщины, соотносящемуся с луной, но в то же время причастному солнцу. Обращает на себя внимание совмещение двух планов: бытового и космического — фрукты в вазе на домашнем столе оказываются небесными телами, и наоборот. Так Пас дает образное выражение мысли Бретона, соединяя ее со своей собственной: Тамайо вводит повседневную жизнь в сферу лирического и ритуального, сообщает ей больше страсти, вкладывает в нее «крупницу крылатого огня»⁵. Арбуз, женщины, гитары, куклы «тихо входят в мир, порядок в котором устанавливают звезды и птицы. Солнце и луна — силы враждующие и взаимодополнительные — господствуют в этой вселенной, полнящейся знаками бесконечности»⁶.

Среди элементов натюрморта есть такие любимые художником или связанные с его биографией образы, как гитара (Тамайо играл на гитаре; знаменательно, что именно с гитарой его образ запечатлелся в одном парижском воспоминании Паса⁷), арбуз, «раскаленная сапота» (mamey incandescente — в юности художник, помогая

¹ Paz O. Libertad bajo palabra. Obra poética (1935–1958). México: Fondo de Cultura Económica, 1960. P. 210. Далее цитируется та же страница того же издания без дополнительных сносок.

² Paz O. Obras completas. T. 7. P. 264

³ Представляется, что этот образ мог быть вдохновлен угловатыми языками пламени на картине «Дети, играющие с огнем» (*Niños jugando con fuego*, 1947), упоминаемой Пасом в эссе «Тамайо и мексиканская живопись».

⁴ Ibid. P. 276.

⁵ Breton A. Le Surréalisme et la peinture. P.: Gallimard, 1965. P. 233.

⁶ Paz O. Obras completas. T. 7. P. 260.

⁷ См. эссе *Destiemplos de Blanca Varela*: «Затем приехал Руфино, с другой гитарой и с нефритовой спутницей — Ольгой».

семейному делу, продавал фрукты), огонь (см., например, помимо «Дети, играющие с огнем», картину «Огонь» – *Fuego*, 1946). Перо колибри и кинжал из горного хрусталя – образы, символизирующие «два лика» Мексики: мрачная и трагичная Мексика варварства и жертвоприношений и Мексика – «земля колибри», накидок, сделанных из перьев, масок из бирюзы¹. Последние работы Тамайо вызывают у Паса ассоциацию с некоторыми мрачными сонетами Гонгоры – поэта белых, черных, серых тонов, поэта, слышащего ход времени: «las horas que limando están los días, / los días que royendo están los años»². Поэтому один из элементов натюрморта – «часы, неутомимо грызущие себя изнутри» (el reloj que se roe incansablemente las entrañas). О других элементах говорится обобщенно: рядом с новорожденными предметами – предметы, стоявшие на столе с самого Начала (desde el Principio): так Пас «объективирует» восхищавшую его в Тамайо способность быть «очень современным» и «очень древним» одновременно.

Примечательно, что многие элементы натюрморта представлены фрагментами: половинка луны, половинка фрукта, кусок арбуза (tajada de sandía), «ломоть огня» (tebanada de fuego). Объяснение этому можно найти во втором эссе о художнике: взгляд Тамайо – кремень, рассекающий объект-приношение³. Однако «жертвоприношение есть преображение» (transfiguración): Тамайо «критикует», анатомирует объект, но высшая его цель – своего рода «поэтическая» трансформация мира, силой своего воображения он обращает сапоту – в солнце, гитару – в полумесяц, фрагмент женского тела – в участок дикого поля⁴. Пас раскрывает поэтический потенциал создаваемых художником образов с помощью метафорических цепочек: «Половинка луны есть излучение, матка всеобщей матери, всеобщей жены, поющая розовая раковина, забытая на пляже, ночной орел».

Третий абзац – своеобразный концептуальный вывод, кульминация движения вонне: теперь зритель – не женщина, а «мы» (nosotros). Замерев между враждующими мирами, на небольшом участке материи мы прозреваем отпущенную нам долю «целостности» (totalidad) – т. е. вместе с Тамайо мы участвуем в акте эротического обладания реальностью как «распадающейся цельности»⁵ (totalidad que se fragmenta), постигаем жизнь и смерть в их неразрывном единстве⁶ (totalidad inseparable). Вслед за обобщающим «мы» появляются три аллегорические фигуры – el Tragaldabas, el Poeta, la Mujer, олицетворяющие две стороны художнического темперамента Тамайо: страстность и склонность к рефлексии. Образ оскалившегося Tragaldabas (букв. «обжора») отсылает к упоминаемой Пасом картине «Пожиратель арбузов» (*Devorador de sandías*)⁷. В то же время Tragaldabas – собирательный образ плотоядных, чувственных лиц, разъяренных животных, воплощение «разрушительного аппетита»⁸, охватившего индустриальное общество. Поэт и Женщина – ипостаси солнца и луны, синхронные фазы женского и мужского циклов: Поэт открывает глаза, Женщина – закрывает, что знаменует переход из плана живописного (взгляд женщины – источник света в натюрморте) в план

¹ Paz O. Obras completas. T. 7. P. 261.

² Ibid. P.264. Пас цитирует последние строчки сонета *De la brevedad engañosa de la vida*.

³ Ibid. P. 271.

⁴ Ibid. P. 274.

⁵ Ibid. P. 280.

⁶ Ibid. P. 260.

⁷ Возможно, Пас имел в виду картину *Comedor de sandía* (1949) – изображенный на ней мужчина обнажает в улыбке зубы.

⁸ Paz O. Obras completas. T. 7. P. 263.

метафизический. Именно поэт прозревает конечный смысл творчества художника: «*Todo es*» – эти слова Пас повторит в эссе 1968 г. Каждая картина Тамайо, будучи сплетением ощущений, является метафорой, и эта метафора говорит: мир существует, жизнь есть жизнь, смерть есть смерть – «*всё есть*»¹ (Паса).

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Breton A. Le Surréalisme et la peinture. P.: Gallimard, 1965. 428 p.

Paz O. Libertad bajo palabra. Obra poética (1935–1958). México: Fondo de Cultura Económica, 1960. 317 p.

Paz O. Obras completas. T. 6. Los privilegios de la vista I: arte moderno universal. México: FCE; Círculo de lectores, 2010. 389 p.

Paz O. Obras completas. T. 7. Los privilegios de la vista II: Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2006. 445 p., ilus.

Paz O. Obras completas. T. 15. Miscelánea III. Entrevistas / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2003. 759 p.

Paz O. El laberinto de la soledad. Madrid: Cátedra, 2013. 578 p.

Сведения об авторе:
Анастасия Валерьевна Гладошчук,
аспирант
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Anastasia V. Gladoshchuk,
Postgraduate
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
appletart@mail.ru

THE SUN AND THE MOON: OCTAVIO PAZ AND RUBINO TAMAYO

¹ Ibid. P. 287.