

ОКТАВИО ПАС

РАКОВИНА И СИРЕНА²¹

II.

Ангел, призрак, медуза...
*Angel, espectro, medusa...*²²

Хронологически Дарио стал мостом между первым и вторым поколением модернистов; благодаря путешествиям и обширной деятельности — связующим звеном между поэтами и литературными объединениями двух континентов; он был вдохновителем и главнокомандующим, но при этом смотрел на схватку со стороны — был ее критиком, ее совестью; путь, пройденный им от «Лазури» (1888) до «Поэмы осени» (1910), соотносится с эволюцией направления в целом: с него оно началось, с ним и закончилось. Но его творчество с модернизмом не завершается: оно выходит за его границы, за рамки языка модернистской школы и, на самом деле, всякой школы. Самобытное творение, принадлежащее, скорее, истории поэзии, а не стилей. Дарио — не только самый широкий и разнообразный из поэтов-модернистов: он — один из наших величайших современных поэтов. Он — родоначальник. Временами он напоминает По, иногда — Уитмена. Первого — когда, увлекаемый неземной музыкой, пренебрегает американской действительностью. Второго — своим витализмом, пантеизмом, тем, что чувствует себя полноправным певцом Латинской Америки, как тот был певцом Америки саксонской. В отличие от По, наш поэт не замкнулся на перипетиях собственной духовной драмы; он также не разделял наивной веры Уитмена в прогресс и человеческое братство. Дарио можно сопоставить, скорее, с Виктором Гюго: красноречие, избыток и неиссякаемый поток неожиданных рифм. У обоих — циклопическая кладка стиха; строфы — глыбы живой материи, внезапно прорезаемые тонкими прожилками: росчерк молнии по камню. Ритм приливов и отливов, обращающий язык в огромную водную массу. Дарио не столь безмерен, и в нем меньше пророческого. Он не так смел: он не был бунтарем и не ставил своей целью написать библию современности. Его гений лиричен, его одинаково ужасало миниатюрное и титаническое. Более нервный, подверженный при-

²¹ Пер. с исп. А.В. Гладощук.

²² Эпиграф взят из стихотворения «Гойе» (XXVIII. *A Goya*) — такими эпитетами Дарио наделяет музу художника. Здесь и далее постраничные примечания переводчика. — А.Г.

ступам тревоги, колеблющийся между противоположными порывами, Дарио — это Гюго, пораженный «декадентским» недугом. Несмотря на то, что он превыше всего (и всех) любил и подражал Верлену, его лучшие стихи мало чем напоминают стихи кумира. У Дарио было слишком много здоровья и энергии; его солнце — жарче, вино — крепче. Верлен был парижским провинциалом; Дарио — мезоамериканским странником. Его поэзия — поэзия мужская: скелет, сердце, половой инстинкт. Ясная и решительная даже в грусти — никаких полутонув. Возникшие на самом рубеже веков, тексты Дарио написаны романтиком, который был также парнасцем и символистом. Парнасец: тоска по скульптуре; символист: явленность аналогии. Гибридный дух: разнообразие воспринятых влияний; гибридная кровь: индейская, испанская и несколько капель африканской. Странное существо, идол доколумбовой эпохи, гиппогриф. В Америке, саксонской и нашей, часто случаются такие прививки и наложения. Америка охвачена страшной жаждой быть, и потому она — историческое чудовище. Не чудовищна ли современная и древнейшая красота? Дарио знал это лучше, чем кто бы то ни было: он чувствовал себя современником Моктесумы и Рузвельта-Нимрода²³.

Он родился в никарагуанской деревушке Метапа 18 января 1867 года. Через несколько месяцев после его рождения отец уходит из дома; мать, которую он едва знал, оставляет его на попечение родственников. Его настоящее имя — Феликс Рубен Гарсиа Сармьенто, но с 14 лет он подписывался как Рубен Дарио. Имя — расстилающийся горизонт: Персия, Иудея... Рано проявившая себя одаренность: бесчисленные стихотворения, рассказы, статьи — подражания модным тогда литературным течениям. Гражданственные темы испанского и испаноамериканского романтизма: прогресс, демократия, антиклерикализм, независимость, объединение Центральной Америки; и лирические: любовь, потусторонняя реальность, пейзаж, готические и арабские легенды. Ему едва исполнилось 15, когда Франсиско Гавидиа знакомит его в оригинале с поэзией Гюго и некоторых парнасцев: «Александрийский стих великого француза», — скажет он впоследствии, — «привел меня к метрической реформе, которую мне предстояло расширить и осуществить впоследствии»²⁴. Он все еще плохо читал по-французски, но некоторые стихи тех лет, как замечает Андерсон Имберт, свидетельствуют о происходящей в нем перемене: «В “Серенаде” уже есть гашиш, введенный в обо-

²³ «Современный и дикий, простейший и сложный, / ты — чуть-чуть Вашингтон, но скорее — Немврод» (пер. Ф. Кельина).

²⁴ Из «Автобиографии» (1912).

рот Бодлером и Готье... в “Ессе Номо” — сплин», болезнь поэтов XIX века, подобно тому, как меланхолия была болезнью века XVII. В 1886 году Дарио предпринимает первое путешествие: Чили. Начало великого странствия. Он будет путешествовать вплоть до самой смерти.

В Сантьяго и Вальпараисо Дарио попадает в более цивилизованный и беспокойный мир. Сейчас сложно себе представить, какими были латиноамериканские олигархии конца прошлого века. Мир принес им богатство, богатство — роскошь. Равнодушные к происходящему на родной земле, они увлеченно следили за жизнью в зарубежных столицах. Они не создали собственной цивилизации, но способствовали возникновению утонченной чувствительности. В личной библиотеке своего молодого друга Бальмасада Дарио «утоляет жажду по новым книгам». Богемная жизнь. Абсент. Первые воинственные статьи: «Я — на стороне Готье, первого стилиста Франции». Он восхищается Коппе и в особенности Катюлем Мендесом, просветившим его и ставшим его проводником. В то же время он продолжает писать блеклые стихи в подражание испанским романтикам: на этот раз — Беккеру и Кампоамору [1]. Это прощальные стихи, поскольку его эстетика уже стала другой: «слово должно выписывать цвет звуков, запах звезд, схватывать душу вещей»²⁵. В 1888 г. выходит «Лазурь...» Вместе с этой книгой, которую составляют рассказы и стихи, официально рождается модернизм. В замешательство приводила главным образом проза, более смелая, чем стихи. Во втором издании (1890) Дарио восстанавливает равновесие, добавляя несколько новых стихотворений: сонеты, написанные александрийским стихом (таким, какого никогда еще не слышали на испанском), другие — написанные 12-сложником, и еще одно, написанное странным и пышным 17-сложником²⁶. Раздражал и завораживал не только необычный ритм, но и блеск слов, дерзкая интонация и чувственность фраз. Заглавие было почти что манифестом: эхо Малларме? («Преследует меня лазурь, лазурь, лазурь!»²⁷) или кристаллизация того, что было разлито в воздухе эпохи? Макс Энрикес Уренья указывает на то, что уже у Гутьерреса Нахеры обнаруживается сходное пристрастие к цветам. Гамма предпочтений, перепутье: в «Лазури» есть 5 «медальонов» в духе Эредиа, посвященных Леконту де Лиллю, Мендесу, Уолту Уитмену, Х.Х. Пальме и Сальвадору Диасу Мирону; также — сонет, посвященный Кауполикану — первый из серии

²⁵ Из эссе «Катюль Мендес. Парнасцы и декаденты» (*Catulo Mendès. Parnasianos y Decadentes*).

²⁶ Имеется в виду сонет *Venus*.

²⁷ Je suis hanté ! L'azur, l'azur, l'azur, l'azur!

стихотворений об «Америке неведомой». В этом — весь Дарио: французские учителя, испаноамериканские современники, доколумбовы цивилизации, тень орла янки («В своей стране железной живет старик великий»²⁸). В свое время «Лазурь» была книгой пророческой: сегодня она — историческая реликвия. Но есть и кое-что еще: стихотворение, которое я считаю первым написанным Дарио; я имею в виду первое настоящее произведение, творение. Оно называется «Venus». Извилистые, текучие, как вода, строфы, пробивающиеся в «глубокой протяженности» (потому что ночь не высока, а глубока). Черно-белое стихотворение, пульсирующее пространство, в центре которого распускается большой плотский цветок, «на черном дереве узором божественно-золотой жасмин» (como insrustado en ébano un dorado y divino jazmín). Последний стих — один из самых острых в нашей поэзии: «Из пучины взирала на меня Венера грустным взором» (Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar). Высота оборачивается пропастью, и оттуда на нас смотрит — замершее головокруженье — женщина.

В 1889 году Дарио возвращается в Центральную Америку. Женится, уезжает в Испанию на два месяца, приезжает обратно, становится вдовцом, снова женится, терпит неудачу в браке и в 1893 г. опять уезжает. На этот раз — в Буэнос-Айрес, через Нью-Йорк и Париж. Дарио назначают консулом Колумбии. Во время одного из этих путешествий, в 1892 г., будучи проездом в Гаване, он знакомится с одним из первых модернистов — Хулианом дель Касалем, с которым провел памятную неделю, полную поэзии, дружбы и алкоголя. На следующий год, в Нью-Йорке — еще одна решающая встреча: Хосе Марти. Он никогда не забудет этих великих кубинцев. Промежуточная остановка в Париже — момент инициации; уезжая, «я клялся именами богов нового Парнаса: я видел старого фавна Верлена, вкусил тайны Малларме и стал другом Мореаса»²⁹. В Буэнос-Айресе Дарио обретает то, что искал. Оживленная жизнь, космополитизм, роскошь. Между пампой и морем, между варварством и миражами Европы, Буэнос-Айрес был городом, повисшим во времени, а не осевшим в пространстве. Неукорененность и вместе с тем — желание обрести себя, напряженное стремление создать собственное настоящее и свою будущую традицию. Молодые писатели переняли новую эстетику и окружили Дарио, как только он приехал. Все в нем признавали вождя. Рассеянные годы волнений, споров: редакция, ресторан, бар. Пылкая дружба: Леопольдо Лугонес, Ри-

²⁸ «En su país de hierro vive el gran viejo...» — первая строка сонета-медальона, посвященного Уолту Уитмену.

²⁹ «Несколько заметок о Жане Мореаса» (*Algunas notas sobre Jean Moréas*).

кардо Хаймес Фрейре. Годы творчества: «Необычайные» и «Языческие псалмы», обе книги — 1896 года. «Необычайные» — путеводитель по новой литературе; «Языческие псалмы» были и остаются эмблемой первого этапа модернизма: зенит, *non plus ultra* движения. После «Языческих псалмов» — конец пути: остается сложить паруса или прыгнуть в неизвестное. Дарио выбрал первое и стал заселять открытые земли; Леопольдо Лугонес решился на второе. «Песни жизни и надежды» (1905) и «Сентиментальный лунарий» (1909) — две самые значимые книги второго этапа модернизма, к ним восходят, прямо или косвенно, все опыты и искания современных испаноязычных поэтов.

«Языческие псалмы»: заглавие, наполовину — ученое, наполовину — кощунственное, вызвало еще большее раздражение, чем заглавие предыдущей книги. Назвать «псалмами» — «*prosas*» — слово-архаизм [2] — книгу преимущественно эротических стихов было жестом вызывающим. С другой стороны, заглавие дает установку на намеренное неразличение языка литургии и языка плотских утех. Неизбывная тяга к такого рода смешению у Дарио и других поэтов — далеко не прихоть; она свидетельствует о попеременном влечении и отвращении современной поэзии к традиционной религии. Пролог возмущал: казалось, он был написан на другом языке, все, что в нем говорилось, звучало парадоксально. Любовь к новому, но неактуальному; превознесение «я» и презрение к большинству; преобладание сна над явью, искусства — над действительностью; ужас, вызываемый прогрессом, техникой и демократией: «если есть поэзия в нашей Америке, то она — в старых вещах, в Паленке и Уатлане, в легендарном индейце, в чувственном и утонченном инке, в великом Моктесуме на золотом троне. Все прочее принадлежит тебе, демократ Уолт Уитмен»; двусмысленность, любовь и насмешка по отношению к испанскому прошлому: «дедушка, я должен Вам сказать: моя жена родом из моей земли, а возлюбленная — из Парижа». Среди всех этих заявлений — пророческих или дерзких, наивных или манерных — выделяются заявления эстетического порядка. Во-первых, свобода искусства и его безвозмездность; во-вторых, отрицание всякой школы, в том числе и в собственном лице: «Моя литература — это литература моя и во мне; тот, кто рабски пойдет по моим стопам, потеряет свое сокровище»; наконец, ритм: «Поскольку у каждого слова есть душа, в каждом стихе, кроме словесной гармонии, есть мелодия мысли. Очень часто музыка создается самой мыслью».

До этого Дарио говорил, что у каждой вещи есть душа; теперь он говорит, что душа есть и у слов. Язык — живой мир, музыка слов есть музыка душ (музыка Идеи — у Малларме). Если вещи одушев-

лены, вселенная священна; вселенский порядок есть порядок музыкальный, танцевальный: созвучие аккордов, встреч и расставаний, вещи с вещью, души с душой. Это древнее, как мир, представление, на которое всегда с опаской смотрело христианство, современные поэты соединяют со следующим: слова одушевлены, строй языка есть строй вселенной: танец, гармония. Язык — магический двойник мироздания. Через поэзию язык обретает свою изначальную сущность, вновь становится музыкой. Так, идеальная музыка — это не музыка идей, а идеи, которые суть музыка. Идеи в платоновском смысле — реальность реальностей. Идеальная гармония: мировая душа; в ее лоне все и вся суть одно, суть одна душа. Но язык — священный постольку, поскольку он участвует в музыкальной одухотворенности вселенной — также вносит диссонанс. Язык, в сущности, случаен, так же, как и человек. Слово есть музыка и вместе с тем — значение³⁰. Расстояние между означающим и референтом — означаемое — есть следствие разрыва между человеком и миром. Язык есть выражение самосознания — сознания падения. Через рану значения стихотворение, сущее в своей полноте, теряет кровь и становится прозой — описанием и объяснением мира. Хотя Дарио не использовал этих понятий, вся его поэзия и жизнь свидетельствуют о напряжении, в котором пребывал его дух между двумя полюсами слова: музыкой и значением. Будучи причастным к музыке, поэт — «из племени, что жизнь творит из чисел Пифагора» (*de la raza que vida con los números pitagóricos crea*)³¹; тяготея к значению, он воплощает «сознание бренности людской» (*la conciencia de nuestro humano cieno*)³².

Между поэтикой «Языческих псалмов» и темпераментом Дарио есть некоторое несоответствие. Чувственному и рассеянному Дарио присуща не герметичность, а сердечность: он ощущал и сознавал, что он один, но он не был одинок. Потерянный среди заключенных в мире миров, а не погруженный в себя. Единство «Языческим псалмам» придает не мысль, а чувство — ощущения. Единство тональности, весьма отличное от того духовного единства, в силу которого «Цветы зла» и «Листья травы» становятся обособленными мирами: одна тема разворачивается в них широкими

³⁰ Пас использует слова «significación» и «significado» как синонимы: так же синонимичны слова «значение» и «означаемое» в нашем переводе. То, что мы перевели как «референт», в оригинале — «cosa nombrada» (названная вещь), «означающее» — «nombre» (имя).

³¹ Из стихотворения «Хуану Ромону Хименесу» (*A Juan Ramón Jiménez*): Пас опускает эпитет «celeste» (небесный) при слове «raza». Эта строка служит эпиграфом к первой части эссе.

³² «Ноктюрн» (*Nocturno*) (*Cantos de vida y esperanza*).

концентрическими волнами. Книга испаноамериканского поэта — чудесный репертуар ритмов, форм, цветов и ощущений. Не история сознания, а метаморфозы чувствительности. Новые ритмы и обновленный язык «Языческих псалмов» ослепили и заразили почти всех поэтов той поры. Позднее, по вине раздражителей и неумолимого закона времени, этот стиль потерял свое качество, а его музыка стала казаться приторной. Но наша оценка расходится с оценкой предыдущего поколения. Действительно, иногда «Языческие псалмы» напоминают антикварную лавку, заставленную предметами в стиле ар нуво, со всем их блеском, и диковинами в сомнительном вкусе (а сейчас они начинают так нам нравиться). Рядом с этими безделушками — как не заметить мощного эротизма, мужественной тоски, изумления, вызываемого биением мира и собственного сердца, сознания одиночества человека, окруженного одиночеством вещей? Не все в этой книге — коллекция старой утвари. Помимо нескольких совершенных стихотворений и многих незабываемых фрагментов, в «Языческих псалмах» есть некая изящность и жизненность, которые до сих пор нас увлекают. Эта книга остается молодой. Ее критикуют за искусственность и манерность: но обращают ли внимание на изысканную и в то же время прямую интонацию фраз, умелое сочетание ученого языка и разговорного? Мышцы испанской поэзии онемели от торжественности и патетики; а у Рубена Дарио язык начинает ходить. Его стих — предвестие современного стиха, прямого и разговорного. Настало время другими глазами посмотреть на эту замечательную и пустую книгу. Замечательную потому, что нет ни одного стихотворения, в котором не было бы по крайней мере одной безупречной или волнующей строки — строки, в которой неумолимо бьется пульс истинной поэзии: музыка этого мира, музыка других миров, всегда знакомая и всегда неведомая. Пустую потому, что манера граничит с манерностью, а умение берет верх над вдохновением. Извивы, пируэты: против этих упражнений нечего было бы возразить, если бы поэт танцевал по краю пропасти. Но в этой книге нет бездн. И все же...

Наслаждение — центральная тема «Языческих псалмов». Будучи игрой, наслаждение есть ритуал, сопряженный с жертвоприношением и болью. «Дендизм, — говорил Бодлер, — граничит со стоицизмом». Религия наслаждения — религия строгая. Дарио «Языческих псалмов» можно упрекнуть не в гедонизме, а в поверхностности. Эстетическая требовательность не переходит в духовную взыскательность. Напротив, в лучшие моменты искрится страсть, «свет черный — больше свет, чем белый» (*luz negra que es más luz que la luz blanca*)³³. Женщина его завораживает. Она принимает все при-

³³ «Хвала черным глазам Хулии» (*Alaba los ojos negros de Julia*) (*Prosas profanas*).

родные формы: холм, тигрица³⁴, плющ, море, голубка; облачением ей служат вода и огонь, сама ее нагота есть одяние. Она источает образы: на ложе «свернулась, точно кошка» (*se vuelve gata que se encorva*), распустит косы — и из-под рубашки выглянут «два лебедя с черными шеями» (*dos cisnes de negros cuellos*). Женщина — воплощение иной религии. «Сомнамбула с душою Элоизы, в ней есть святое повторенье алтаря» (*Sonámbula con alma de Eloísa, en ella hay la sagrada frecuencia del altar*)³⁵. В ней осязаемо явлена та единичная и множественная полнота, в которой история сопрягается с природой:

fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita;
ámame mar y nube, espuma y ola³⁶.

Эротизм Дарио проникнут страстью. Поэт испытывает, быть может, не любовь к конкретному существу, а притяжение, в астрономическом смысле этого слова, раскаленной звезды — высшей точки всех явленностей, рассеивающихся в черном свете. В великолепной «Беседе кентавров» чувственность преобразуется в страстную рефлексию: «любая форма — жест, загадка, код» (*toda forma es un gesto, una cifra, un enigma*). Поэт различает «слова тумана» (*las palabras de la bruma*), с ним говорят даже камни. Венера, «царица форм рождающих» (*reina de las matrices*), господствует над этим миром сексуальных иероглифов. Все есть; нет ни добра, ни зла: «нет в голубе добра, / как нет в вороне зла: в них тайна форму принимает» (*ni es la torcaz benigna / ni es el cuervo protervo: son formas del enigma*). Всю жизнь Дарио будет колебаться «между храмом и языческими руинами» (*entre la catedral y las ruinas paganas*)³⁷, но его настоящая религия — амальгама пантеизма и сомнения, экзальтации и грусти, восторга и ужаса. Поэт, изумляющийся перед бытием.

В последнем стихотворении «Языческих псалмов» — самом, на мой вкус, красивом в книге — излагаются основные положения эстетики Дарио, и задается направление его поэзии в будущем. Темы «Беседы кентавров» и других близких ему стихотворений достигают здесь необыкновенной концентрации. В первой строке сонета

³⁴ См. «Летнее» (*Estival*) из замыкающей книгу «Лазурь» четырехчастной поэтической композиции «Лирический год» (*El año lírico*).

³⁵ Компиляция двух строк сонета *Ite, missa est (Prosas profanas)*.

³⁶ Из стихотворения «Блуждание» (*Divagación (Prosas profanas)*). Буквально: «...роковая, космополитичная, // вселенская, огромная, единственная, // всякая; тайнственная и ученая; // люби меня, море и облако, пена и волна!».

³⁷ XIII. *Divina Psiquis, dulce Mariposa invisible... (Cantos de vida y esperanza)*.

формулируется поэтическая задача: «Преследую я форму, что не находит стиль...» (*Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo...*) Поэт ищет красоту по ту сторону прекрасного — то, что слово может вызвать, но не может назвать. В этой строке — весь романтизм со своим стремлением к бесконечности; и весь символизм: идеальная, неопределенная красота, на которую можно лишь намекнуть. Эта форма — скорее, ритм, чем тело — форма женская. Она есть природа, и она есть женщина:

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa:
y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo³⁸.

Едва ли нужно говорить о том, что эти строки, написанные великолепным александрийским стихом, напоминают строки сонета «Дельфика» («*Delfica*»): «Узнаешь ли ты Храм с огромным перистилем...» (*Reconñas-tu le Temple au péristyle immense...*) Та же вера в звезды и та же атмосфера орфического таинства. Сонет Дарио вызывает в памяти то «состояние супернатуралистского бреда», в котором, по словам Нервала, он писал свои стихи. В терцетах — резкая перемена интонации. На смену убежденности приходит сомнение:

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye...³⁹

Ощущение бесплодия и бессилия — я собирался написать: собственной низости — постоянно возникает у Дарио, как и у других великих поэтов той эпохи, начиная от Бодлера и заканчивая Малларме. Это критическое сознание, порой разрешающееся иронией, порой — приводящее к молчанию. В последнем стихе мир представляется поэту огромным знаком вопроса: не человек вопрошает сущее, а сущее — человека. Эта строчка стоит всего стихотворения, как стихотворение в целом стоит всей книги: «И в лебедином профиле — ко мне вопрос» (*Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga*).

В 1898 г. Дарио совершает большой прыжок. Будучи назначен корреспондентом газеты «*La Nación*», он проживет в Европе вплоть до 1914 и на родину вернется только для того, чтобы умереть. Скитальческая жизнь — в основном между Парижем и Майоркой. Ра-

³⁸ Зеленые пальмы украшают белый перистиль; звезды предрекли мне, что я увижу Богиню: в моей душе покоится свет, подобно лунной птице на глади тихого озера.

³⁹ Но нахожу я только убегающее слово, начало струящейся из флейты мелодии.

бота журналистом и дипломатические обязанности (Генеральный консул в Париже, Полномочный министр в Мадриде, представитель Никарагуа на нескольких Международных конференциях). Путешествия по Европе и Америке [3]. Слава — хорошая и дурная: будучи признан центральной фигурой нашей поэзией, он окружен восхищением лучших испанцев и испаноамериканцев (Хименес, братья Мачадо, Валье-Инклан, Нерво), но за ним также следует свита тунядцев — грустных кутил. Быстрые годы, длинные часы, разжигающие его вино и кровь в «стеклянной мгле» (*cristal de las tinieblas*)⁴⁰. Творчество и творческое бесплодие, жизненная и психическая неумеренность, «тщетные поиски счастья» (*la inútil rebusca de la dicha*), «фальшивая лазурь» (*falso azul nocturno*) ночного разгула и «рыдающая дрема» (*dormir a llantos*)⁴¹. Бессонные ночи, испытание собственной совести в гостиничном номере: «откуда дрожь в моей душе?» (*¿por qué el alma tiembla de tal manera?*)⁴² Но ветер на пустынной улице, шорох приближающейся зари, таинственные и знакомые шумы пробуждающегося города возвращают ему былой солнечный взгляд. В конце концов он находит в скромной женщине по имени Франсиска Санчес если не страсть, то по крайней мере преданность и любовное благочестие. В это время помимо целого ряда книг, написанных прозой, Дарио публикует свои великие поэтические книги [4]. В значительной части эти стихи являются продолжением предыдущего этапа, к тому же некоторые писались параллельно с «Языческими псалмами» и даже раньше. Но объемнее и важнее та часть, в которой открывается новый Дарио, более строгий и рассудочный, более цельный и мужественный.

Хотя «Песни жизни и надежды» — его лучшая книга, последующие написаны в том же ключе, и в них встречаются стихотворения, ни в чем не уступающие «Песням». Так, в совокупности их можно рассматривать как единую книгу или, точнее, как слитное движение нескольких синхронных поэтических потоков. Все же между «Языческими псалмами» и «Песнями жизни и надежды» нет разрыва. Возникают новые темы, речь становится более сдержанной и глубокой, но не в ущерб любви к блеску слов. Также не исчезает любовь к новым ритмам — напротив, Дарио становится смелее и увереннее. Языковая полнота — как в свободных стихах, так и в сонетах цикла «Клевер» («*Trébol*»), замечательно воспроизводящих барочную риторику; легкость, плавность, неожиданность языка, все время пребывающего в движении; и в особенности: взаимопроник-

⁴⁰ «Ноктюрн» («Бродячая песнь»).

⁴¹ У Дарио — *dormir de llantos*.

⁴² Третий из «Ноктюрнов» Дарио.

новение письменной и устной речи, как в «Послании» («Epístola») сеньоре Лугонес, в котором, несомненно, предвосхищается одно из достижений современной поэзии — синтез литературного языка и речи города. (Прием, в корне отличающийся от использования так называемого «народного языка» и фольклора Хименесом, Мачадо, Гарсиа Лоркой и другими испанскими поэтами, как я пытался показать в других работах). В общем, в своей оригинальности «Песни» не отрицают предыдущий этап: перемена произошла естественно, сам Дарио характеризует ее как «работу вглубь часов, труды минуты и чудо, явленное годом» (*la obra profunda de la hora, la labor del minuto y el prodigio del año*)⁴³. Чудеса, производимые временем — чудеса неоднозначные.

Первое стихотворение «Песен» — исповедальное и программное⁴⁴. Апология (и тоска по) своей юности: «но была ли юность это?» (пер. И. Тыняновой) (*¿fue juventud la mía?*)⁴⁵, восхваление и критика своей эстетики: искушение «башни из слоновой кости» (*la torre de marfil tentó mi anhelo*); выявление раздирающего его внутреннего конфликта и принятие своего поэтического удела: «голод по пространству, жажда неба» (*hambre de espacio y sed de cielo*). Двойственность, которая в «Языческих псалмах» проявлялась в понятиях эстетических — форма, преследующая и не находящая свой стиль — обнаруживает свою человеческую природу: расщепленность души. Чтобы выразить ее, Дарио прибегает к образам, естественно вырастающим из того, что можно было бы назвать его космологией, если понимать под этим словом не продуманную систему, а интуитивное мировидение. Солнце и море задают направление его воображению; всякий раз, когда он хочет определить через символ колебания своего существа, возникают воздушное или водное пространство. К первому относятся небо, свет, звезды, а также, по аналогии или в силу магического притяжения, сверхчувственная сторона вселенной: нетленное царство безымянных существ — идей, музыки, чисел. Второе — область, где властвуют кровь, сердце, море, вино, женщина, страсти, и, опять же в силу магического переноса, тропический лес с его животными и чудовищами. Так, он уподобляет свое сердце губке, пропитанной морской солью, а вслед за тем — источнику в глубине священного леса. Этот лес — лес воображаемый, небесный: в нем растут не деревья, а аккорды. Он есть

⁴³ XXVII. *De otoño (Cantos de vida y esperanza)*. «А время надо мной свершает труд Геракла, // меняет миг меня, а год являет чудо» (пер. О. Савича).

⁴⁴ «Я — тот, кто еще вчера говорил...» (*Yo soy aquel que ayer no más decía*), посвященное Хосе Энрике Родо.

⁴⁵ Здесь и далее на протяжении абзаца — цитаты из стихотворения *Yo soy aquel que ayer no más decía*...

гармония. Искусство протягивает мост между двумя вселенными: листья и ветви в лесу становятся музыкальными инструментами. Поэзия есть примирение, проникновение в «гармонию великого Целого» (*armonía del gran Todo*). В то же время она есть очищение: «душа входящая должна быть без одежд» (*el alma que entre allí debe ir desnuda*). Для Дарио поэзия есть процесс познания — практического или магического: постижение, являющееся в то же время преодолением дуализма вселенной. Но поэтическое творчество невозможно без аскетизма, духовного горения: «звезда блестит своею наготой» (*de desnuda que está brilla la estrella*). Эстетика Дарио — своего рода орфизм, не исключаящий ни Христа (скорее, как отсутствие, вызывающее чувство тоски), ни любой другой жизненный и духовный человеческий опыт. Поэзия: целостность и преображение.

[...]

Творчество Дарио захлестывает большая волна эротизма. Мир для него — воплощение двойственности, непрерывная борьба и совокупление мужского и женского начал. Глагол «любить» универсален, склонять его — значит упражняться в высшем из искусств: это знание не умозрительное, а творящее⁴⁶. Эротизм Дарио не сосредоточен в одной раскаленной точке. Его страсть разнонаправлена, она перенимает движение моря, ритм приливов и отливов. В одном очень известном стихотворении Дарио признается: «множественной была небесная история моего сердца» (*Plural ha sido la celeste historia de mi corazón*)⁴⁷. Странное прилагательное: если «небесной» называется любовь, в свете которой мы видим в любимом человеке отражение божественной сущности или Идеи, страсть Дарио мало соответствует этому определению. Возможно, ей отвечает другое значение слова: сердце полнится не созерцанием неподвижного неба, оно послушно движению звезд. В традиции нашей любовной лирики, провансальской и платонической, творение воспринимается как отраженная реальность; конечная цель любви — не плотское объятие, а созерцание, предворяющее бракосочетание человеческой души и духа. Страсть есть жажда цельности. Дарио же стремится к противоположному: он хочет раствориться душой и телом в теле и душе мира. История его сердца множественна в двух смыслах: по числу возлюбленных и по тому, как завораживает его множественность космоса. Для поэта-платоника восприятие реальности — плавный переход от многообразного к единому; любовь — постепенное исчезновение видимой неоднородности вселенной. Дарио переживает эту неоднородность как свидетельство или проявление

⁴⁶ См. стихотворение XXX. *Amo, amas (Cantos de vida y esperanza)*.

⁴⁷ VI. *Canción de otoño en primavera (Cantos de vida y esperanza)*.

ние цельности: всякая форма — завершённый мир и вместе с тем — часть целого. Единство не едино; единство — вселенная вселенных, движимая силой эротического притяжения: инстинкт, страсть. Эротизм Дарио есть магическое мировидение.

Он любил нескольких женщин. Он не был, как говорится, удачливым любовником. (Что под этим имеют в виду?) Его неудачи, если они таковыми были, не могут объяснить, почему одна влюбленность сменялась другой, один объект эротического обладания — другим. Как и абсолютное большинство поэтов нашей традиции, он говорит, что преследует одну-единственную любовь; действительно, он испытывает постоянное головокружение от множественности целого. Ни любовь небесная, ни роковая страсть; ни Лаура, ни Жанна Дюваль. Его женщины суть Женщина, его Женщина — все женщины. И Самка. Его женские архетипы — Ева и Киприда. Они «заключают в себе тайну сердца мира» (*concentran el misterio del corazón del mundo*). Тайна, сердце, мир: женское лоно, первоматка. Чувственное восприятие реальности: от женщины «исходит жизненный аромат каждой вещи». Этот аромат — не экстракт, а запах самой жизни. В том же стихотворении Дарио использует образ, пленивший Новалиса: тело женщины есть тело вселенной, любовь есть акт священного каннибализма. Хлеб земного таинства: вкусить его — воспринять материю жизни. «Небесна» не душа женщины, а ее плоть — глина и амброзия. «Небесна» — это слово обозначает не духовную сферу, а жизненную энергию, божественный дух, движущий творением. Через несколько строк образ становится более конкретным и дерзким: «священно семя» (*el semen es sagrado*). По мысли Дарио, в сперме не только содержится в зародыше мысль, она есть мыслящая материя. Его космологию венчает мистический эротизм: женщина — высшее проявление множественной реальности, семя — божество. Исполнители этой драмы — не люди, а жизненные силы. Поэт не стремится спасти ни свое «я», ни «я» своей возлюбленной, он хочет растворить их в космическом океане. Любить значит расширять границы бытия. Эти идеи, характерные для сексуальной алхимии таоизма, буддистского и индуистского тантризма, никогда с такой силой не заявляли о себе в поэзии на испанском языке, проникнутой христианством. (У испанского эротизма — иные источники: провансальская поэзия, арабская мистика, неоплатоническая традиция итальянского Ренессанса.) Маловероятно, чтобы Дарио был непосредственно знаком с восточными текстами, хотя он, несомненно, имел некоторое представление о названных философских учениях. Во всем этом улавливаются отголоски прочитанного у романтиков и символистов, но есть и другое: эти образы — неизбежное и естественное выражение его чувствительности

и интуиции. Оригинальность нашего поэта в том, что он незаметно для себя возрождает древнее мировидение и мирочувствование. Обнаруживая исконное согласие между человеком и природой — представление, лежавшее в основе первых цивилизаций, первичная религия человечества — Дарио открывает нашей поэзии мир соответствий и ассоциаций. Эту линию магического эротизма продолжает ряд великих испаноамериканских поэтов, среди них — Пабло Неруда.

Воображение Дарио склонно обнаруживать себя в диаметрально противоположных и взаимодополнительных направлениях, отсюда — его динамизм. Рядом с образом женщины как протяженности, животной и священной пассивности — глина, амброзия, земля, хлеб — появляется другой: она — «могучая, кого бояться тени, темная королева» (*potente a quien las sombras temen, la reina sombría*)⁴⁸. Активная сила, источник блага — равно как и зла. Я бы сказал — воплощение глубинной, священной аморальности космоса. Сирена, прекрасное чудовище — как в физическом, так и в духовном смысле. В ней соединяются все противоположности: земля и вода, мир животный и мир человеческий, плоть и музыка. В ней с наибольшей полнотой выражается женское космическое начало, ее песнь спасительна и губительна одновременно. Женщина предшествует Христу: она смывает все грехи, рассеивает страхи, ее очищающая сила такова, что «чуть головою поведет — погаснет ад» (*al torcer sus cabellos, araga al infierno*). Двойственность: она — вода, но также и кровь. Ева и Саломея:

Y la cabeza de Juan el Bautista
ante quien tiemblan los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.
Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual⁴⁹.

Архетипами поэтической вселенной Дарио являются matka и фаллос. Они присутствуют во всех формах: «Колючий краб, как роза, щетинится шипами / и с тайной женской плотью моллюск упру-

⁴⁸ XVII. *¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla... (Cantos de vida y esperanza)*.

⁴⁹ XIII. *En el país de las Alegorías... (Canto de vida y esperanza)*. Буквально: Голова Иоанна Крестителя, внушающего трепет львам, падает под ударом топора. Струится кровь. Сладострастная роза, приоткрываясь, волнует все сущее своим плотским ароматом и духовной тайной.

гий схож» (пер. М. Квятковской) (*el peludo cangrejo tiene espinas de rosa / y los moluscos reminiscencias de mujeres*)⁵⁰. Вторая строка соблазняет не только ритмом, но и тем, что в ней соединяются три различных реальности: моллюски, женщины, отголоски. В стихах Дарио часто говорится о предыдущих жизнях, что предполагает у цепочки соответствий временное измерение. Аналогия — живая ткань, образующая пространство и время: она бесконечна и вечна. Действительность загадочна постольку, поскольку всякая форма таит в себе вторую, третью, во всяком существе улавливается отголосок или прообраз другого существа. Чудовища занимают в его мире исключительное место. Они — «облеченные красотой» (*vestidos de belleza*) символы двойственности, живой знак космического соития: «в чудовище претворена вся жажда сердца Мироздания» (*el monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe*)⁵¹. Философия Дарио сводится к парадоксу: «Умейте быть собою, загадочные формы!» (*sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas*)⁵². Если все двойственно и одушевлено, задача поэта — расшифровать «признанья ветра, моря и земли» (*confidencias del viento, la tierra y el mar*)⁵³. Поэт подобен существу без памяти, ребенку, потерявшемуся в чужом городе: он не знает, ни откуда пришел, ни куда идет. Но за этим неведением скрыто смутное знание: видя перед собой латинское море, поэт говорит в «Эгей!»: «в утесах, оливковом масле, вине / я чувствую древность свою» (*siento en roca, aceite y vino / yo mi antigüedad*)⁵⁴. Тысячелетний ребенок: поэт воплощает сознание утраты, лежащей в основе всякой человеческой жизни: он знает, что мы лишились чего-то в самом начале, но он не имеет точного представления о том, что именно мы потеряли или что нас погубило. Он различает «обрывки сознаний вчера и сегодня» (*fragmentos de conciencias de ahora y ayer*), смотрит на черное солнце, плачет от того, что жив, и поражается собственной смерти.

Университетская критика обычно обходит молчанием оккультные мотивы, проходящие через все творчество Дарио. Но без этого его не понять. Оккультизм — магистральное направление, порождающее не только систему мышления, но и систему поэтических ассоциаций. Таково его представление о мире, точнее, его образ мира. Как и другие современные художники, использовавшие эти сим-

⁵⁰ XI. *Filosofía (Canto de vida y esperanza)*.

⁵¹ Рассуждения кентавра Кауманта в «Беседе кентавров».

⁵² XI. *Filosofía*. У Паса — «saber» вместо «sabed».

⁵³ «Эгей!» (*¡Eheu!*) Следующие две цитаты — из этого же стихотворения.

⁵⁴ «У латинских морей счастливых / мне правду познать дано: / как скалы, вино и оливы, / я существую давным-давно» (пер. Н. Горской).

волы, Дарио преобразует «окультурную традицию» во взгляд и слово. В одном сонете, не включенном при жизни ни в одну из книг, он признается: «По созвездиям в небе читал Пифагор — // Пифагора читаю я в тайных созвездьях» (*En las constelaciones Pitágoras leía, / yo en las constelaciones pitagóricas leo*). В «смятении» его души (*confusión de su alma*) одержимость Пифагора скрещивается с одержимостью Орфея, и обе они вместе — с проблемой двойничества. Двойственность принимает теперь форму личностного конфликта: кто он и что он? Он знает, что он «со времен Эдема осужден» (*desde el tiempo del Paraíso, reo*); знает, что он «огонь похитил и гармонию» (*robó el fuego y robó la armonía*); знает, что «в себе самом он — двое» (*es dos en sí mismo*) и что «всегда он хочет быть другим» (*siempre quiere ser otro*). Он знает, что он — загадка. И ответ на нее — в другом:

En la arena me enseña la tortuga de oro
hacia dónde conduce de las musas el coro
y en donde triunfa augusta la voluntad de Dios⁵⁵.

В сонете, посвященном Амадо Нерво, также из числа несобранных, золотая черепаха предстает символом вселенной. Это стихотворение кажется мне одним из ключевых среди лучших и менее широко известных произведений Дарио, а потому — заслуживающим подробного анализа. Здесь же я только выражу то чувство растерянной замороженности, которое оно во мне вызывает. Знаки, прочерчиваемые черепахой по полу, и те, что вырисовываются на ее панцире, «нам говорят о Боге безымянном» (*nos dicen al Dios que no se nombra*). Форма, посредством которой обнаруживает себя это безымянное божество — круг; этот круг «содержит ключ к тайне, что убивает Минотавра и поражает Медузу» (*encierra la clave del enigma / que a Minotauro mata y a la Medusa asombra*). В первом сонете черепаха открывает поэту «Божью волю» (*voluntad de Dios*); во втором эта воля отождествляется с вечным возвращением. Божественное творение есть круговращение, поднимающее вверх то, что было внизу, и влекущую всякую вещь к преобразению в свою противоположность: Минотавр приносится в жертву, Медуза обращается в камень. В поэтическом сознании черепахи знаки обращаются в «букет снов» (*ramo de sueños*) и «связку зацветающих мыслей» (*mazo de ideas florecidas*). Растительный мир соединяется с психическим. Этот образ, в свою очередь, переходит в любимый образ Дарио: эти знаки суть знаки музыки мира. Они — символы цикличе-

⁵⁵ На песке золотая черепаха указывает мне, куда устремлен хор нимф и где величаво торжествует воля Божья.

ского движения, в них — секрет гармонии: оркестровое созвучие, «что замерло меж скрипкой и смычком» (lo que está suspenso entre el violín y el arco). Стих, полный прозрений в прошлое и будущее: мгновение, когда замирает, не останавливаясь, циклическая воля, вновь и вновь возобновляющая свое движение.

Аналогия не совершенна. Есть прореха в ткани переключек и отголосков: человек. В стихотворении «Предзнаменования» (*Augurios*) над головой поэта пролетают орел, сова, голубь, соловей: каждая из птиц знаменует силу, знание, чувственность. Внезапно переключение принимает другое направление, символический язык надламывается под напором прямой речи: «Пролетала летучая мышь. // Пролетела муха. // Овод...» (*Pasa un murciélago / Pasa una mosca / Un moscardón...*) Никто не пролетает — приходит смерть. Поражает горькая интонация и намеренный, драматический прозаизм последних строк. Сон растворился в грязной повседневности смерти. Мотив конечности нашего существования иногда принимает христианскую форму. В стихотворении «*Spes*» поэт молит Иисуса — «несравненный, ты прощаешь все обиды» (*incomparable perdonador de injurias*) — о воскресении: «скажи, что причина смертного ужаса, обуявшего меня, — моя гнусная вина» (*dime que este espantoso horror de la agonía / que me obsede, es no más de mi culpa nefanda*). Но Христос — лишь один из его богов, одна из форм безымянного Бога. Хотя Дарио отталкивал рационалистический атеизм, и по своему темпераменту он был религиозен, даже суеверен, нельзя сказать, чтобы он был христианским поэтом, даже в спорном смысле, как Унамуно. Страх смерти, ужас бытия, отвращение к себе — выражения, постоянно появляющиеся в стихах Дарио, начиная с «Песен жизни и надежды» — суть мысли и чувства, имеющие христианский корень; но не хватает второй половины — христианской эсхатологии. Родившись в христианском мире, Дарио потерял веру, и у него, как и у большинства из нас, остался только груз унаследованной вины, но уже безотносительно к сфере сверхъестественного. Чувством первородной запятнанности проникнуты многие из лучших его стихотворений: неведение относительно своего начала и своего конца, страх перед внутренней бездной, ужас существования наощупь. Нервная усталость, обострившаяся от беспорядочной жизни и злоупотребления алкоголем, переезды из одной страны в другую усугубили его тревогу. Он шел в неопределенном направлении, подстегиваемый страстным желанием; затем впал в оцепенение, «зверские кошмары» (*pesadillas brutales*), и смерть представлялась ему то как бесконечный колодец, то как блаженное пробуждение. Среди стихов тех лет, написанных простым, сдержанным языком между монологом и исповедью, меня глубоко трогают три

«Ноктюрна». Их сходство с некоторыми стихотворениями Бодлера, такими как, «Полночные терзания» (*L'Examen de minuit*) или «Бездна» (*Le Gouffre*) [5], заметно без труда. Первый и последний «Ноктюрн» завершаются предчувствием смерти. Дарио не описывает ее, а только дает ей имя: Она. Напротив, жизнь представляется ему плохим сном, пестрым набором нелепых или ужасных случаев, ничтожных действий, неосуществленных намерений, поруганных чувств. Тревога городской ночи, тишина, нарушаемая «гудком далекого автомобиля» (*el resonar de un coche lejano*) или гудением крови: молитва, оборачивающаяся богохульством, бесконечное подведение счетов в голове одинокого человека, стоящего перед замкнутым, как стена, будущим. Но все приходит к тихой радости, когда появляется Она. Неутомимый эротизм Дарио: его невестой становится смерть.

В «Поэме осени», одном из его последних и самых значительных произведений, две реки, питающие его поэзию — размышление о смерти и пантеистический эротизм — сливаются в одну. Поэма представляет собой очередную вариацию на старую и затертую тему краткости жизни, мгновения-цветка и других общих мест; под конец интонация становится более серьезной и решительной: перед лицом смерти поэт утверждает не собственную жизнь, а жизнь вселенной. В его черепе, словно в раковине, вибрируют земля и солнце; морская соль, слюна сирен и тритонов, примешивается к его крови; умереть — значит жить более широкой и сильной жизнью. Действительно ли он верил в это? Правда то, что он боялся смерти; но он также любил и жаждал ее. Смерть была его медузой и сиреной. Двойственность смерти — как и всего, к чему он прикасался, что он видел и о чем пел. Единство — всегда двойственность. Поэтому его знак, как то верно заметил Хуан Рамон Хименес, — морская раковина, безмолвная и переполненная звуками, бесконечность, уместающаяся в ладони. Инструмент, «звучащий незнакомо» (*incógnito asento*); талисман, которого касалась «божественная рука» (*sus manos divinas*) Европы; эротический амулет, призывающий «сирену — любимую поэта» (*la sirena amada del poeta*); ритуальный объект, возвещающий своей хриплой музыкой зарю и сумерки — час, в который свет соединяется с тенью. Раковина — символ вселенных соответствий. Символ памяти: прислонив ее к уху, поэт слышит шум прибоя прошлых жизней. Он идет по песку, на котором «оставляют крабы запутанную вязь своих шагов» (*dejan los sangrejos la ilegible escritura de sus huellas*), и его взгляд падает на ракушку: в его душе «горит звезда, подобная Венере» (*otro lucero como el de Venus arde*). Раковина — его тело и его поэзия, ритмические колебания, вращение образов, в которых мир обнаруживает

себя и скрывает, произносит себя и замолкает. Во втором «Ноктюрне» поэт перебирает пережитое и не прожитое, расщепленный между «широкой болью и маленькими заботами» (*entre un vasto dolor y cuidadosos requieños*), между воспоминаниями и невзгодами, озарениями и приливами необузданной радости:

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón⁵⁶.

В 1914 году, когда Европа уже была охвачена войной, Дарио возвращается в Америку. В последние годы к проблемам со здоровьем, физическим и духовным, добавились трудности материальные. Он задумал объехать континент с циклом лекций в сопровождении одного своего соотечественника, выступавшего в роли его агента. В Нью-Йорке он заболел. Его товарищ бросил его. Смертельно больной, он возвращается в Никарагуа. Там он и умер 6 февраля 1916 года. «У раковины — форма сердца» (*El caracol la forma tiene de un corazón*). Раковина — его грудь при жизни и череп по смерти.

Примечания автора

[1] В трех первых своих книгах, написанных когда ему еще не исполнилось 20 лет, Дарио отдает дань господствующему вкусу: «Эпистолы и поэмы» (*Epístolas y poemas*), «Чертополох» (*Abrojos*), «Рифмы» (*Rimas*, 1887).

[2] Дарио, безусловно, знал стихотворение Малларме «Псалмопение для Дез Эссента» (*Prose pour des Esseintes*), опубликованное в 1885 г. Известно также его восхищение перед Гюисмансом: «С сентября 1893 по февраль 1894 г. — пишет Макс Энрикес Уренья — Дарио вел хронику в одной бэунос-айресской газете под псевдонимом Дез Эссент».

[3] Дарио посетил американский континент в 1906 г. (Панамериканская Конференция в Рио-де-Жанейро); в 1907 г. (знаменитая поездка в Никарагуа, вдохновившая его на написание нескольких памятных стихов); в 1910 г. (несостоявшаяся поездка в Мексику); и в 1912 г. (цикл лекций).

[4] «Песни жизни и надежды, Лебеди и другие стихи» (*Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas*, 1905); «Бродячая песнь»

⁵⁶ «Так мыслей рой в ночной тиши крадется, // и тьма объемлет сны и бытие, // и слышу я, как сердце мира бьется // сквозь сердце одинокое мое» (пер. И. Тыняновой).

(*El canto errante*, 1907); «Поэмы осени и другие стихи» (*Poema del otoño y otros poemas*, 1910); «Песнь Аргентине и другие стихи» (*Canto a la Argentina y otros poemas*, 1914). К этому следует добавить многочисленные стихотворения, собранные в книгу только после его смерти. Лучшее издание поэзии Дарио было осуществлено в Мексике издательством *Fondo de Cultura Económica* в 1952 г. В него входят все поэтические книги Дарио и включена подборка других текстов. Главный редактор издания — Эрнесто Мехиа Санчес; автор блестящего пролога — Энрике Андерсон Имберт.

[5] В коротком стихотворении без названия, начинающемся строкой «¡Oh terremoto mental!» (О душевное сотрясение!), есть прямая цитата из Бодлера.

РУБЕН ДАРИО

ИНОСТРАННЫЕ ПИСАТЕЛИ В ПАРИЖЕ⁵⁷

От переводчика:

Эссе Рубена Дарио (1867–1916) «Иностранные писатели в Париже» (1911) посвящено восприятию латиноамериканскими писателями французской культуры. Перу Дарио принадлежит целая серия очерков о поэтах, чье творчество оказало влияние на его литературные вкусы — о Верлене, Леконте де Лиле, Вилье де Лиль-Адане, Жане Мореасе а также о Гюго, Ростане и др. Эссе, публикуемое на русском языке впервые, представляет собой обобщение размышлений Рубена Дарио о процессе освоения латиноамериканцами европейских культурных критериев. В качестве ракурса рассмотрения проблемы избран Париж, как «поэтическая столица мира», по выражению Дарио, приобщение к парижскому образу жизни тех, кого привели сюда с другого континента юношеские грезы и мечты о славе. В фокусе внимания Рубена Дарио оказываются траектории литературных судеб Энрике Гомеса Каррильо, Тулио Мануэля Сестеро, Аугусто де Армаса и др. Кто из латиноамериканцев рубежа веков гармонично ассимилировался и принят славным городом Парижем? Кому суждено было потерять свою идентичность? Кто сохранил ее, не оставив в своем творчестве почти никаких следов былых увлечений? Все эти вопросы волновали и самого Рубена Дарио и, погружаясь в них, он приходит иногда к выводам, для себя неожиданным. Намечаются и определенные подходы к проблеме восприятия «другого». Интерес представляют суждения автора о соотношении различных литературных направлений, в частности, оценки романтизма, парнасской школы, символизма, сыгравших свою роль в возникновении новых направлений латиноамериканской литературы.

Татьяна Балашова

⁵⁷ Перевод с исп. Т.В. Балашовой. Перевод выполнен по изд.: Dario R. *Ob-ras completas*. Т. 1. *Crítica y ensayo*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950: 460–468.