

УДК 821(7/8).09-1

doi 10.17072/2037-6681-2018-2-72-82

СЮРРЕАЛИЗМ И МИФ: ПОЭТИКА «ОБСИДИАНОВОЙ БАБОЧКИ» ОКТАВИО ПАСА

Анастасия Валерьевна Глагошук

аспирант кафедры истории зарубежной литературы

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1. appletart@mail.ru

SPIN-код: 5515-8261

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7246-4371>

ResearcherID: E-1683-2018

Статья поступила в редакцию 12.03.2018

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Глагошук А. В. Сюрреализм и миф: поэтика «Обсидиановой бабочки» Октавио Паса // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10, вып. 2. С. 72–82. doi 10.17072/2037-6681-2018-2-72-82

Please cite this article in English as:

Gladoshchuk A. V. Syurrealism i mif: poetika «Obsidianovoy babochki» Oktavio Pasa [Surrealism and the Myth: Poetics of Octavio Paz's *Obsidian Butterfly*]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2018, vol. 10, issue 2, pp. 72–82. doi 10.17072/2037-6681-2018-2-72-82 (In Russ.)

В статье ставится вопрос о взаимодействии индейской культуры и сюрреализма в творчестве Октавио Паса. На примере стихотворения в прозе «Обсидиановая бабочка» из книги «Орел или солнце?» (1951) показано, как с помощью реализованных метафор Пас, подобно сюрреалистам, имитирует миф, создавая собирательный образ женского индейского божества и вместе с тем – своего рода мексиканский вариант «сюрреалистической женщины». Однако аналогия, к которой прибегает поэт, не воспринимается как произвольная фигура языка в силу имманентности своеобразного «сюрреализма» индейскому художественному мышлению. Формируя «новый миф», Пас наделяет его как универсальным, так и специфически мексиканским значением. Историческая динамика образа богини Итцпапалотль («Обсидиановой бабочки») позволяет ему раскрыть синтетическую множественность женского начала через характерную для месоамериканских мифологических систем взаимозаменяемость ипостасей Великой Матери, которые в колониальную эпоху, с приходом христианства, соединятся в образе Девы Марии Гвадалупской. Заглавный образ также воплощает оба полюса «архетипической» мексиканской женщины, какой она изображена в книге «Лабиринт одиночества» (1950, 1959): в героине можно увидеть «изнасилованную Мать», метафору Конкисты, и в то же время – мать-утешительницу, в лоне которой обретается первоначальная гармония. Еще один уровень интерпретации – метатекстовый: «Обсидиановая бабочка» есть сама поэзия. И здесь сюрреалистическое значение вновь сопрягается с индейским: «Сюрреалистическими бабочками» назывались инструкции и максимы, распространявшиеся Бюро сюрреалистических исследований; в текстах науатль же образ бабочки мог соотноситься с поэтическим творчеством.

Ключевые слова: Октавио Пас; «Обсидиановая бабочка»; ацтекская мифология; сюрреалистическая женщина; сюрреализм; миф; метафора; философия мексиканскости.

«Теллурический сюрреализм», возникший в результате «осмоса» между сюрреализмом и автотонным мышлением, – так Ален Боске, французский писатель и критик русского происхождения, охарактеризовал творчество Октавио Паса в своей книге «Слово и головокружение: Положения поэзии» (1961) [Bosquet 1961: 188]. Пятнадцатью годами ранее Габриэла Мистраль, напротив, упрекнула молодого поэта в недостаточной «теллуричности» [Paz 1997: 325]. Хотя в устах чилийской поэтессы слово «теллурический», несомненно, облекается дополнительными культурными коннотациями, предмет оценки Боске и Мистраль совпадает: оба говорят о соотношении «американского» и «европейского» начал в творчестве Паса, но на разных его этапах. С Мистраль Пас встретился в Париже в 1946 г., они говорили всего два-три раза, и по просьбе поэтессы, к тому моменту уже ставшей лауреатом Нобелевской премии по литературе, Пас послал ей небольшую, недавно опубликованную книгу стихов – по-видимому (сам Пас этого не уточняет), антологию «На берегу мира» (*A la orilla del mundo*, 1942). Суждение Боске же относится к книгам «Орел или солнце?» (*¿Águila o sol?*, 1951), «Семена для гимна» (*Semillas para un himno*, 1954) и поэме «Камень солнца» (*Piedra de Sol*, 1957), количество мексиканских реминисценций в которых не существенно, но возрастает. Катализатором этого процесса послужил художественный опыт, приобретенный поэтом в Париже в 1945–1951 гг.

Именно Париж – город, являвшийся средоточием авангардного примитивизма, – способствовал увлечению Паса, как незадолго до него Мигеля Анхеля Астуриаса, доколумбовым прошлым Америки. Вырвавшись из удушающей, в эстетическом и политическом отношении, атмосферы родины, поэт начинает распутывать собственные культурные корни, и ему удастся лучше понять себя как мексиканца. Знаменательно, что в Париже Пас пишет свое первое эссе об индейском искусстве – «Древнемексиканская скульптура» (*Escultura antigua de México*, 1947). Главным же его «парижско-мексиканским» свершением стало объемное эссе «Лабиринт одиночества» (1950, 1959)¹ – книга, в которой он выразил свое понимание своеобразия исторической судьбы Мексики и психологии мексиканского народа. Поэтическим итогом этого этапа творчества Паса – и своеобразным эквивалентом «Лабиринта» – можно считать книгу «Орел или солнце?» (1951).

Пас называл «Орел или солнце?» своим самым «сюрреалистическим» произведением – не случайно французские переводы двух входящих в книгу текстов удостоились публикации в сюрреалистических журналах. В то же время, как

говорил поэт в интервью Энтони Стэнтону, «Орел или солнце?» – это погружение «в психическую и мифологическую подпочву Мексики» [Paz 2003: 117].

Пас любил рассказывать, как вскоре после знакомства Бретон попросил его что-нибудь написать для одного сюрреалистического издания. На тот момент у него уже было готово несколько текстов, из которых он выбрал «Обсидановую бабочку», что, в свете живого интереса сюрреалистов к мифу, представляется совершенно закономерным. Поэма понравилась мэтру, но он посоветовал вычеркнуть одно предложение. Пас послушался, хотя и смутился: «А как же автоматическое письмо?» – спросил он, на что Бретон, несколько не изменившись в лице, ответил: «Эта строчка – выпад журналистской прозы» [ibid.: 351]. Надо думать, Бретон надеялся обнаружить в мексиканском поэте врожденную склонность к автоматизму, поскольку в эссе «Воспоминание о Мексике» (*Souvenir du Mexique*, 1939) он высказывает следующую мысль: «Мексиканские дороги устремляются в те самые области, где нежится и медлит автоматическое письмо» [Breton 1999: 952]. «Бабочка» вошла в «Сюрреалистический альманах середины столетия» (*Almanach surréaliste du demi-siècle*, 1950) [Paz 1950: 29–31], специальный номер журнала «Ла Нэф», как один из текстов рубрики, в названии которой содержится идея плодотворного обмена между Старым и Новым Светом – «Потлач великих хозяев великим гостям» (*Potlatch des grands invitants à leurs grands invités*), – оказавшись в соседстве со сценарием драмы «Завоевание Мексики» А. Арто и фрагментом «Книги Чилам-Балам из Чумайеля» в переводе Б. Пере.

Заглавие книги поливалентно прежде всего потому, что в мексиканской культуре образы орла и солнца являются важнейшими мифологемами: солнце – «орел с огненными стрелами» [León-Portilla 1959: 114], бог Тонатиу (*Tonatiuh*), утром называемый Куаутлеуанитл (*Cuauhtlehuānitl*) – «Взлетающий орел», а вечером – Куаутемок (*Cuauhtémoc*) – «Падающий орел» [Caso 1978: 47]. В мексиканском испанском выражение «*águila o sol*» идиоматично: так мексиканцы, бросая жребий, называют две стороны монеты. Это значение получает метафорическое развитие в одноименном стихотворении в прозе, играющем роль пролога: «*Hoу lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?*» («Сегодня я бьюсь один на один со словом. С тем, что мне принадлежит, с тем, которому я принадлежу: орел или решка, орел или солнце?»)² (156), – работа со словом представляется схваткой, исход которой определит случай, азартной игрой, в которой поэт ставит на кон

вместе со своей жизнью «жизнь» языка. Подобно тому, как одна сторона монеты предполагает наличие второй, поэт и слово существуют неразрывно: вопрос «орел или солнце» – это вопрос о степени свободы творца, о преобладании его воли над императивом языка, что является ключевой проблемой сюрреалистической философии.

Образ слова-жребия, слова-монеты не может не навести на мысль о поэме «Бросок костей никогда не упразднит случая» (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897) и эссе «Кризис стиха» (*Crise de vers*, 1896) Стефана Малларме: данная параллель правомерна в той мере, в какой символистская эстетика обуславливает сюрреалистическую концепцию языка. Малларме различал два состояния слова: «необработанное», «непосредственное» (*brut, immédiat*) и «сущностное» (*essentiel*). В первом случае слово имеет единственную цель – сообщить информацию, и в этом оно функционально подобно деньгам: для передачи мысли человеку было бы достаточно молча положить в руку другого монету. В повседневном использовании слово, как и монета, стирается – поэзия же препятствует девальвации языка, изолируя его и тем самым деавтоматизируя, делая незнакомым: поэзия отрицает «случайность» (*hasard*) [Mallarmé 1945: 368]. Представляется, что все эти смыслы актуализируются в заглавии книги Паса, которое можно интерпретировать как формулировку поэтической задачи: вновь сделать рельефной чеканку слова, вернуть языку энергию мифообразов.

Таким образом, в заглавии определяются две ключевые темы книги: проблема языка и мексиканское коллективное бессознательное – неслучайно Пас подчеркивал, что «Орел или солнце?» дополняет «Лабиринт одиночества», образуя с ним своеобразный диптих. Указание на то, что тексты книги следует воспринимать в «мексиканской» перспективе, содержится и в прологе: если лирический герой предыдущей книги Паса – «Свобода под слово» (*Libertad bajo palabra*, 1949)³ – находился на краю реальности и времени, то творческое пространство в «Орел или солнце?» соотносится с долиной Мехико, где в недавнем прошлом беспрепятственно, сама собой рождалась поэзия: «*El otoño pastoreaba grandes ríos, acumulaba esplendores en los picos, esculpía plenitudes en el Valle de México, frases inmortales grabadas por la luz en puros bloques de asombro*» («Под присмотром осени паслись великие реки, она сгущала сияние на вершинах, ваяла полноту в долине Мехико, бессмертные фразы, высеченные светом на чистых глыбах изумления») (156). Так, «Орел или солнце?» диалектически продолжает «Свободу под слово»: еще вчера поэт мог творить в масштабах вселенной,

применяясь к любой материи, продолжая ее своим письмом: «...*escribía con fluidez sobre cualquier hoja disponible: un trozo de cielo, un muro [...] un prado, otro cuerpo*» («...я быстро писал на любой попадавшейся мне странице: кусочек неба, стена [...] луг, другое тело»); ему был внят язык природы: «*Todo me servía: la escritura del viento, la de los pájaros, el agua, la piedra*» («Я мог пользоваться всем: почерком ветра, птиц, водой, камнем»). В настоящем же творящее «я» достигает предела поэтических возможностей – «*letras fatales*» («роковые буквы»). Развивая эту метафору, можно сказать, что, подобно сюрреалистам, Пас стремится переступить границы дозволенного в языке, пренебрегая «*una prohibición implacable*» («неумолимым запретом») (156).

«Обсидиановая бабочка» занимает в книге особое место, так как ни в одном другом тексте мифологический материал прямо не используется.

Почему Пас обращается именно к образу Итцпапалотль? Мы можем назвать по крайней мере две причины. Во-первых, заключенный в имени богини образ бабочки. Бабочка занимает важное место в сюрреалистическом бестиарии, свидетельство чему – наличие посвященной ей статьи в «Кратком словаре сюрреализма» (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938), составленном Бретоном совместно с Элюаром [Breton 1992: 829]. У Бретона образ бабочки встречается особенно часто (характерно, что Надя воображала себя среди прочего в виде бабочки): Марк Айгелдингер даже говорит об особой бретоновской «мифологии бабочки», утверждая, что из всех французских поэтов XX в. Бретон был увлечен бабочками больше, чем кто бы то ни было, и что этому интересу способствовало знакомство с флорой и фауной американского континента [Eigeldinger 1973: 206]. Вместе с тем образ бабочки регулярно возникает и в произведениях других сюрреалистов: в качестве примера можно привести известную мексиканской аудитории работу Вольфганга Паалена «Золотое руно» (*Toison d'or*), представленную как «живая картина» на V Международной выставке сюрреализма, проводившейся в Мехико в 1940 г. По мысли Эми Уинтер, в воображении сюрреалистов бабочка символизировала «магический процесс трансформации природы в миф» [Winter 1999: 220]. В научно-теоретическом плане и на более широком биологическом материале механизмы этой метаморфозы исследовал Роже Кайуа в статьях «Богомол» (1934) и «Мимикрия и легендарная психастения» (1935), напечатанных в журнале «Минотавр» (№ 5 и 7 соответственно): впоследствии эти эссе стали главами книги «Миф и человек» (*Le Mythe et l'homme*, 1938), испанский перевод которой вышел в Буэнос-Айресе уже

через год после публикации оригинала. Пас опирается на некоторые идеи Кайуа в лекции «Поэзия и мифология. Миф» (1942), и, хотя он не обращается к упомянутым главам, надо думать, он не обошел их вниманием, так как в одной из частей «Трудов поэта» («Trabajos del poeta» – первый раздел «Орел или солнце?») возникает образ самки богомола, кастрирующей самца. Образ бабочки наделен еще одной сюрреалистической функций: небольшие листовки с лозунгами и максимами («Сюрреализм – это отрицаемое письмо», «Если вы любите ЛЮБОВЬ, вы полюбите СЮРРЕАЛИЗМ», «РОДИТЕЛИ! Рассказывайте ваши сны своим детям» и др. [Nadeau 1948: 23–24]), которые с 1925 г. распространяло Бюро сюрреалистических исследований, назывались «Papillons surréalistes». В данном случае «papillon» можно понимать как в узком смысле (лист, брошюра), так и в основном значении слова. Таким образом, «Обсидиановая бабочка» самим заглавием встраивается в сюрреалистический контекст.

Во-вторых, историческая динамика образа богини, траекторию развития которого сам Пас определил в авторском примечании: «Обсидиановая бабочка (Итцпапалотль) – богиня, которую иногда путают с Тетеоинан (Teteoinan), Матерью богов, и Тонатцин (Tonatzin)⁴, Нашей матерью. В XVI веке культ этих древних мексиканских божеств перешел в культ Девы Марии Гвадалупской» (203). Будучи покровительницей древнего племени чичимеков, Итцпапалотль занимала периферийное положение в ацтекском пантеоне: не скованный обрядом, ее образ стал тем более емким. Не случайно Х. Б. Николсон выделяет Итцпапалотль и Шолотля – легендарного предводителя чичимеков – как божеств, которых трудно отнести к определенной категории [Nicholson 1959: 175].

Говоря словами Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского, «Обсидиановая бабочка» представляет собой опыт «имитации мифа вне мифологического сознания» [Лотман 1973: 295] путем перевода мифа на язык метафорических конструкций и их реализации, что является типично сюрреалистическим приемом. Использование сюрреалистами мифа в качестве «инструмента и модели основанного на аналогии дискурса, который исторгает слово из сферы случайности» [Pensée mythique 1996: 8], коррелирует с выраженной в заглавии книги поэтической задачей. Вместе с тем выстраиваемые Пасом аналогические цепочки, в отличие от метафор сюрреалистических, не воспринимаются как произвольные фигуры языка в силу имманентности своеобразного, по выражению Гарибая, «сюрреализма» [Épica náhuatl 1945: XXXVIII] исходному мифологическому

материалу. Во-первых, художественное мышление индейца характеризует, с одной стороны, предметность, что выражается в овеществлении чувственного опыта, и, с другой стороны, склонность к абстрагированию, транспозиции действительности в сферу религиозного и фантастического. Во-вторых, основополагающий, по мнению Паса, для индейского искусства и мироощущения принцип «превращения» (transfiguración) [Paz 1967: 161] оказывается изоморфным сюрреалистическому принципу сближения удаленных реальностей. В определенном смысле «Обсидиановая бабочка» отвечает пониманию мифа Л. Арагона, только «укореняет» [Гальцова 2010: 494] свой миф Пас не в окружающем мире и не в современности, а в мексиканском коллективном бессознательном.

В поэме реализуются оба модуса восприятия формальной структуры мифа, о которых пишет Е. Д. Гальцова: миф как «сказание» и миф как образ, несущий в себе элемент сакрального [там же: 493]. «Сюжетная» основа текста – история завоевания испанцами Нового Света как глубокой духовной (христианизация) и физической (метисация) травмы, нанесенной индейскому миру. Поэма принимает форму монолога и начинается, по верному наблюдению Уго Верани [Verani 1994: 434], как те «икноуикатль» (icnociuicatl) («скорбные», «грустные», «сиротские» песни), темой которых является Конкиста: «Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos. A la orilla del lago de Texcoco me eché a llorar» («Убили моих братьев, моих детей, моих родных. На берегу озера Тескоко стала я плакать») (203). В следующем предложении улавливается эхо одной из строк песни в знаменитой летописи из Тлателолько (1528) – первом индейском свидетельстве о событиях легендарного и недавнего прошлого, записанном буквами испанского алфавита: «Del Peñón subían remolinos de salitre» («От Пеньона поднимались соляные водовороты») (203) – «Rojas están las aguas, cual si las hubieran teñido, y si las bebíamos, eran agua de salitre» («Красной стала вода, словно от краски сделалась такой, и когда пили ее мы, соленой была») [León-Portilla 1987: 53]. Топонимы сообщают тексту историческую конкретность: озеро Тескоко – центр ацтекской империи, именно на его водах был построен Теночтитлан; Пеньон (буквально – «утес», «скала») – компонент названия располагавшегося к востоку от столицы небольшого острова, ставшего с течением времени холмом, известного своими термальными источниками – Пеньон де лос Баньос. Однако видимость документальности нарушается ошибочным [Martínez 1975: 292], модернизированным написанием «Texcoco» вместо «Tezcoco»

или «Tetzcoso», открывающим в тексте новый временной план: вследствие этого мы не можем с уверенностью сказать, из какой эпохи доносится до нас голос героини.

Говорящее лицо первых строк можно отождествить с фольклорным образом Йороны (Ilorona) – «плакальщицы», потерявшей своих детей, выходившей ночью на перекрестки дорог. Мигель Леон Порталья предполагает, что легенда о Йороне выросла из предания о восьми дурных предзнаменованиях, полученных накануне прихода испанцев: шестым по счету был раздававшийся по ночам таинственный женский голос, возвещавший о грядущей катастрофе, который правитель ацтеков Мотекусوما II принял за голос богини Сиуакоатль [León-Portilla 1987: 31]. Альфонсо Касо также видит в Йороне трансформацию образа Сиуакоатль, а к ней как к богине, воплощающей хтоническое начало, в свою очередь близка Итцпапалотль [Cartwright Brundage 1982: 221].

Образ богини Итцпапалотль двойствен. В своей основной, первоначальной ипостаси Итцпапалотль – «ночное» воплощение Великой Матери, богиня-воительница, божество смерти и жертвоприношений, которую исследователь Б. Картрайт Брендэйдж относит к условной «группе Медузы» и возводит к образной парадигме уродливой и кровожадной богини Коатликуэ [Cartwright Brundage 1982: 210, 221]. Образ богини соотносится с обсидианом – очень острым вулканическим стеклом черного цвета, игравшим важную роль в религиозной жизни ацтеков, – и с обитающей на просторах Мексиканской долины ночной бабочкой с черными блестящими крыльями: «Бабочка (черная, как обсидиан)» [Sahagún 1958: 73]. Итцпапалотль была первой принесенной в жертву женщиной, она также воплощает архетипы старой мудрой женщины и могущественной колдуньи [Rossell 2003: 143, 150]. На самых известных изображениях богини в кодексе Борджиа вместо рук и ног у нее – когтистые лапы ягуара, за спиной – крылья, усеянные обсидиановыми лезвиями, лицо выкрашено в белый цвет с тонкими красными полосками (рис. 1, 2).



Рис. 1

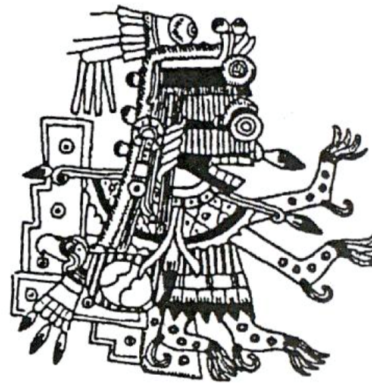


Рис. 2

Объясняющий функциональную символику «Обсидиановой бабочки» первичный миф в двух его вариантах содержится в первой и третьей частях кодекса Чимальпопока (Códice Chimalpopoca), а именно в «Летописи из Куаутитлана» (Anales de Cuauhtitlan, 1570) и рукописи «Легенды о Солнцах» (Leyenda de los Soles, 1558). На испанском языке оба документа были изданы одной книгой в тот самый год, когда Пас уезжает в Париж (1945), и нам неизвестно, имел ли он возможность с ними ознакомиться. Вероятнее всего, на создание текста поэта вдохновил один из двадцати священных гимнов, записанных в XVI в. знаменитым миссионером-францисканцем Бернандино де Саагуном [Sahagún 1958: 65–76], которые в XX в. перевел и частично представил в антологии «Индийская поэзия Мексиканского нагорья» (Poesía indígena de la Altiplanicie, 1940) отец Анхель Мария Гарибай, – «Песнь Матери богов» (Canto de la madre de los dioses) [Garibay 1962: 8–9].

Проанализировав и сопоставив названные источники, мы пришли к выводу, что конституирующими можно считать следующие элементы мифа: олень, шарообразный кактус, жертвоприношение через сожжение и нож-кремнь. Из них в поэме возникает только один: «la madre del pedernal» («мать кремня») (203) – первое в ряду многочисленных определений, которые дает себе героиня. Однако Пас не ограничивает функциональный спектр кремня ритуалом жертвоприношения и войной. Так, героиня преображается в молнию (заметим, что о возможности такого символического соотнесения говорил Льюис Спенс [Spence 1923: 227]): «Yo era el pedernal que rasga la cerrazón nocturna y abre las puertas del chubasco» («Я была кремнем, что рассекает темные, как ночь, тучи и открывает створы ливня») (204). Причастность же образа жертвоприношению выражается посредством метафоры «mi vientre, piedra de sacrificios» («мой живот, камень для жертвоприношений») (204).

Таким образом, Пас не стремится реконструировать миф, но, напротив, почти не придерживается мифологической первоосновы. Его «Обсидиановая бабочка» – образ собирательный, обобщенный, именно поэтому в авторском примечании он делает акцент на связи Итцпапалотль с архетипической фигурой Матери богов, вбирающей в себя черты и функции всех прочих богинь. Слова «Yo era la montaña» («Я была горой») (203) могла бы произнести Чалчиутликуэ (Chalchiuhtlicue – «Нефритовая юбка»), почитавшаяся как спутница или женская ипостась бога Тлалока, покровительница горизонтальных вод (озер, рек, океанов, подземных источников), чей образ соотносился с горой [Cartwright Brundage 1982: 201]. С горой также отождествлялась Коатликуэ, породившая Уитцилопочтли (Huitzilopochtli) – бога войны и солнца, Койолшауки (Coyolxauhqui) – божество луны и Уитцнауак – звезды (Huitznáhuac) [Cartwright Brundage 1982: 211]. Знаменательно, что героиня поэмы называет себя «madre de la estrella» («мать звезды») (203), а также говорит, что в ее чреве «бился орел» («En mi vientre latía el águila») (203), словно имея в виду Уитцилопочтли, поскольку, как уже говорилось выше, орел является метафорическим обозначением солнца. Самоопределение «casa del fuego» («обитель огня») (203) можно интерпретировать как метафору земли, и по этой причине оно должно быть скорее отнесено к богине Сиуакоатль, так как ее заполненное сажей святилище с низким потолком, называвшееся Тлийан (Tlillan), или «Место Черноты», уподоблялось земным недрам, где располагался священный костер бога Шиутекутли (Xiuhtecuhtli) [Cartwright Brundage 1982: 214].

Ближе всех к центральному женскому образу оказывается связанная с подземным миром богиня цветов, любви и красоты Шочикетцаль (Xochiquetzal), с которой Итцпапалотль коррелирует в своей второй ипостаси. Знаменательно, что на сопровождающей текст французского перевода виньетке – репродукции из многотомного собрания «Древности Мексики» лорда Кингсборо – мы не найдем у «Обсидиановой бабочки» устрашающих звероподобных черт (рис. 3). Как отмечает Б. Картрайт Брендэйдж, встречаются рисунки, на которых рядом с богиней изображено расщепленное, истекающее кровью «райское» дерево [Cartwright Brundage 1982: 219] – то самое дерево, от плодов которого, нарушив, подобно ветхозаветной Еве, запрет, вкусила Шочикетцаль. В наказание за свое преступление прекрасная богиня была изгнана из Тамоанчана – блаженной обители нерожденных душ, упоминание

которой в «Песни Матери богов» упрочивает параллель между ней и Итцпапалотль. С тех пор Шочикетцаль не могла смотреть прямо на небо и солнце, так как взор ее был постоянно подернут пеленой слез, и стали ее называть Ишнештли (Ixneshli), что значит «Пепел в глазах». В свете этого мифа может быть интерпретирован вопрос, который героиня обращает к самой себе: «¿Cuándo acabaré de caer en esos ojos desiertos?» («Когда перестану я падать в эти пустынные глаза?») (204).



Рис. 3

Подобно Шочикетцаль, героиня Паса устанавливает любовный порядок во вселенной: «En el cielo del Sur planté jardines de fuego, jardines de sangre. Sus ramas de coral todavía rozan la frente de los enamorados» («На южном небе я развела сады огня, сады крови. Их коралловые ветви по-прежнему скользят по лицам влюбленных») (204). Она также связана с загробным миром, но ее власть над душами умерших – опосредованная, она является не носителем, а инструментом божественной силы: «Yo era [...] el zenzontle de barro que convoca a los muertos» («Я была [...] глиняным пересмешником, созывающим мертвых») (204). «Zenzontle» – мексиканское название пересмешника, что в переводе с языка науатль означает «та, у которой четыреста голосов». Эпитет же «глиняный» надо понимать в прямом значении: речь идет не о самой птице, а об изделии народного промысла – свистке, имитирующем ее форму и голос. Вероятно, создавая этот образ, Пас думал и о так называемых «свистках смерти» в форме черепа, использовавшихся древними ацтеками во время обрядов захоронения и жертвоприношения.

Метафору маисового зерна можно расшифровать через миф о похищении Шочикетцаль и

воспроизводивший его ежегодный обряд принесения в жертву богине двух девушек знатного рода, чьи тела бросали в подземную камеру, которую затем символически запечатывали: «*Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo*» («Я – одинокое зернышко маиса, выпавшее из початка времени») (204). Но эта метафора вызывает также «буквальную» ассоциацию с богиней молодого маиса Шилонен (Xilonen), которую представляли в виде танцующей девушки, держащей в каждой руке по два кукурузных початка [Cartwright Brundage 1982: 200]: «*Bailaba, los pechos en alto y girando, girando, girando hasta quedarme quieta; entonces empezaba a echar hojas, flores, frutos*» («Я танцевала, выставив грудь, кружилась, кружилась, кружилась и замирала; и тогда распускалась листьями, цветами, фруктами») (203).

Героине поэмы также присущи черты смертной женщины, что отражено как на образном, так и на языковом уровне текста. Облик говорящей изменяется во времени, она стареет, вспоминает себя прошлую, сравнивает с собой настоящей: «*Y ahora las manos me tiemblan, las palabras me cuelgan de la boca. [...] En otros tiempos...*» («А теперь у меня дрожат руки, слова свисают у меня изо рта [...] Было время...») (203). В ее речи появляются характерные для разговорной речи слова с уменьшительным суффиксом: «*sillita*» («стульчик»), «*mi espejito*» («мое зеркальце»). Ее желания и занятия обыденны: она просит покоя и тепла («*Dame una sillita y un poco de sol*» – «Дай мне стульчик и немного солнца») (203), раскладывает пасьянс («*Estoy cansada de este solitario trunco*» – «Я устала раскладывать пасьянс, в котором не хватает карты») (204) и страдает от бессонницы.

Пограничное положение героини между миром божественным и миром человеческим восходит к одному из аспектов образа упомянутой в авторском примечании Девы Марии Гвадалупской. Христианская перспектива, открываемая в тексте словом «*Catedral*», углубляется в строке: «*Soy ahora la pluma azul que abandona el pájaro en la zarza*» («Теперь я – голубое перо, оброненное птицей в кусте ежевики») (203). С одной стороны, здесь реализуется внутренняя форма имени Шочикетцаль – буквально «перо цветка» [Cartwright Brundage 1982: 203], но в то же время слово «*zarza*» отсылает к образу неопалимой купины («*zarza encendida*»): так индейская символика сопрягается с христианской. Знаменательно, что в «Лабиринте одиночества» Пас говорит о том, что Дева Мария явилась крестьянину-индейцу Хуану Диего на холме, кото-

рый раньше был святилищем богини Тонантин [Paz 2013: 222].

В соответствии с концепцией, изложенной в «Лабиринте одиночества», Дева является одним из полюсов двойственного «архетипа» мексиканской женщины. Представляется, что в женском образе поэмы противоречивые составляющие этого архетипа интегрируются.

В героине можно увидеть мексиканскую «мать-страдалицу» («*sufrida madre mexicana*») [ibid.: 212] или «изнасилованную Мать» («*la Madre violada*», «*la Chingada*») – метафору Конкисты [ibid.: 223]. Не случайно в четвертой строке используется табуированный в латиноамериканском испанском глагол «*coger*», который можно интерпретировать как синоним глагола «*chingar*». Обращает на себя внимание дословное совпадение метафор: героиня превратилась в «*montoncito de polvo*» («горстку земли») (203), в то время как об «изнасилованной Матери» говорится: «*es un montón inerte de sangre, huesos y polvo*» («она – безжизненная груда костей, крови и праха») [ibid.]. Именно поэтому героиня сокрушается о том, что не может, подобно скорпиону, избавиться от своего потомства: «*Dichoso el alacrán madre, que devora a sus hijos*»⁵ («Счастлива мать-скорпион, пожирающая своих детей») (204).

В то же время героиня – мать-утешительница, дарующая смерть и новую жизнь, в лоне которой обретается первоначальная гармония, о чем говорится в последних двух абзацах текста: «*Arde, cae en mí: soy la fosa de cal viva que cura los huesos de su pesadumbre. Muere en mis labios. Nace en mis ojos*» («Возгорись, упав в меня: я – могила, полная извести, что исцеляет кости от их тяжести. Умри на моих губах. Родись в моих глазах») (204). Возвещаемое «*reinado dichoso*» («счастливое царство»), «*el pacto de los gemelos enemigos*» («примирение враждующих близнецов») отсылает как к космогоническим представлениям ацтеков о постоянной борьбе Тескатлипоки и Кетцалькоатля, четыре раза попеременно создававшим мир, так и к хрестоматийной формуле в начале «Второго манифеста сюрреализма» (1929), в основе которой лежит «в высшей степени традиционная мифологическая структура» [Pensée mythique 1996: 18]: сюрреалистическую деятельность мотивирует стремление доказать ложность старых антиномий, желание определить ту точку духа, «начиная с которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия» [Breton 1988: 781]. Пас в полной мере

разделял это стремление – не случайно он цитирует данную фразу в своей лекции о сюрреализме, прочитанной в Мехико в 1954 г. [Paz 1957: 179], – называя искомую Бретоном точку «другим берегом».

Созданный Пасом образ во многом отвечает «мифологии» женщины в сюрреализме: утрачивая свой плотский облик, его героиня становится неким «первопринципом» [Гальцова 2007: 182] природы и мироздания: «Soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia» («Я – незаживающая рана, маленький солнечный камень: коснись меня – и мир воспламенится») (204).

Еще один возможный уровень интерпретации заглавного образа – метатекстовый: и здесь сюрреалистическое значение («сюрреалистические бабочки» – листовки с поэтическими максимами) вновь накладывается на индейское. Перевод повествования в измерение текста совершается в следующей строке: «En la noche de las palabras degolladas mis hermanas y yo, cogidas de la mano, saltamos y cantamos alrededor de la I, única torre en pie del alfabeto arrasado» («В ночь обезглавленных слов мы с моими сестрами, взявшись за руки, пели и прыгали вокруг И – единственной оставшейся от снесенного алфавита колонны») (203). Надо думать, Пас выбирает букву «I» не только из-за визуального сходства с колонной, но и потому что именно с нее начинается имя Итцпапалотль, а также имя, данное при крещении Текуичпо, любимой дочери Мотекусомы II – Исабель, «типичность» судьбы которой в контексте истории освоения Старым Светом Нового позволяет отнести ее к числу прообразов героини поэмы.

Говорящее лицо можно принять за своеобразную индейскую «музу», поскольку в одном из текстов знаменитого сборника «Мексиканских песен» (*Cantares mexicanos*) образ бабочки соотносится с поэтическим творчеством:

«¿Yo quién soy?
Volando me vivo, cantor de flores,
compongo cantares,
mariposas de canto:
¡broten de mi alma,
saboréelos mi corazón!»
[León-Portilla 1959: 277]

(«Кто я? Я живу, летая, воспеваю цветы, складываю песни, бабочек песенных: да прорастут из души моей, да насладится ими мое сердце!»)

Так, «Обсидиановая бабочка» становится самой поэзией, источником поэтического вдохновения, а «ты», к которому она обращается в предпоследнем абзаце, – поэтот: «De mi cuerpo

brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer» («Из моего тела бьют ключом образы: испей из этих вод, вспомни то, что забыл, появившись на свет»). Знаменательно, что в самой последней строке поэмы центральный образ вновь обнаруживает свою текстовую природу: «Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino» («Там ты разлочишь мое тело пополам, чтобы прочитать свою судьбу») (205). Это увещание можно соотнести со следующей фразой из написанного Пасом в ноябре 1951 г. в Париже эссе «Куаутемок» (*Cuauhtémoc*) (1951), играющего роль предисловия к французскому переводу книги мексиканского политика, журналиста и писателя Эктора Переса Мартинеса «Куаутемок: жизнь и смерть одной культуры» (*Cuauhtémoc: vida y muerte de una cultura*, 1948), в заглавие которой вынесено имя последнего ацтекского правителя: «El mito es el jeroglífico de nuestro destino» («Миф есть иероглиф нашей судьбы») [Paz 1957: 277]. В этой перспективе поэма может быть прочитана как миф о формировании «мексиканскости».

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы. В поэме «Обсидиановая бабочка» Пас создает собирательный образ женского индейского божества, комбинируя элементы мифов о богинях Итцпапалотль, Сиуакоатль, Коатликуэ, Шочикетцаль, Шилонен, и, подобно сюрреалистам, добивается, говоря словами Ж. Шеньо-Жандрон, «эффекта мифа», «мифологического письма» [Pensée mythique 1996: 27]. Заглавному образу также присущи черты «архетипической» мексиканской женщины, «матери-Девы» и «изнасилованной Матери», какой она изображена в «Лабиринте одиночества». В то же время героиню можно рассматривать как мексиканский вариант «сюрреалистической женщины». Индейский материал важен Пасу не сам по себе: историческая динамика образа «Обсидиановой бабочки» дает ему возможность раскрыть синтетическую множественность универсального женского начала через специфическую взаимозаменяемость ипостасей Великой Матери месоамериканских мифологических систем. Таким образом осуществляется интеграция архаической мифологии и «мифологии» современной: как «универсальной» – сюрреалистической, так и национальной – мексиканской.

Примечания

¹ В 1950 г. вышло первое издание «Лабиринта одиночества», в 1959 г. – второе, исправленное и дополненное: Пас пересматривает написанное, готовя эссе к французскому переводу.

² Здесь и далее тексты книги «Орел или солнце?» цитируются по изданию: Paz O. Libertad bajo palabra. Obra poética (1935–1958). México: Fondo de Cultura Económica, 1960 – с указанием номера страницы в скобках и приводится наш перевод.

³ Хотя выражение «libertad bajo palabra» идиоматично, мы считаем, что перевод «Свобода под честное слово» (см.: Пернатые молнии: Мексиканская поэзия XX века. М.: Радуга, 1988. С. 149–216. – Пер. П. Грушко) скрадывает потенциальную многозначность выражения и разрушает его лаконичную уравновешенность (существительное – предлог – существительное) прилагательным с этической коннотацией («честное»).

⁴ Также встречается написание «Teteoinnan», во французском переводе имя передано следующим образом: «Teteoninnon». Написание второго имени дано в соответствии с более распространенным вариантом: «Tonantzin». В имени же Итц-папалотль появляется лишнее «а»: «Itzapapalotl».

⁵ Во французском переводе этой фразы необъяснимым образом меняются местами субъект и объект: не мать пожирает детей, а дети – мать.

Список литературы

Гальцова Е. Д. Женщина // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 180–183.

Гальцова Е. Д. Сюрреализм: от эстетики разрыва к «суммированию» культуры // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т. 1. С. 471–529.

Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1973. № VI. С. 282–303.

Bosquet A. Verbe et vertige : Situations de la poésie. P.: Librairie Hachette, 1961. 373 p.

Breton A. Œuvres complètes. P.: Gallimard, 1988. Т. I. 1798 p.

Breton A. Œuvres complètes. P.: Gallimard, 1992. Т. II. 1857 p.

Breton A. Œuvres complètes. P.: Gallimard, 1999. Т. III. 1492 p.

Cartwright Brundage B. El Quinto Sol: dioses y mundo azteca. México: Editorial Diana, 1982. 344 p.

Caso A. El pueblo del Sol. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. XVI, 125 p.

Eigeldinger M. Poésie et métamorphoses. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1973. 284 p.

Épica náhuatl / Sel., introd. y notas de Ángel María Garibay K. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1945. 163 p.

Garibay Kintana A. M. Poesía indígena de la Altiplanicie. México, 1962. 169 p.

León-Portilla M. La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. 360 p.

León-Portilla M. El reverso de la Conquista: Relaciones aztecas, mayas e incas. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1987. 192 p.

Mallarmé S. Œuvres complètes. P.: Gallimard, 1945. XXV, 1653 p.

Martínez J. L. Nezahualcōyotl: vida y obra. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. 334 p.

Nadeau M. Histoire du surréalisme. T. II: Documents surréalistes. P.: Éditions du Seuil, 1948. 398 p.

Nicholson H. B. Los principales dioses mesoamericanos // Esplendor del México antiguo. México: Centro de Investigaciones antropológicas de México, 1959. Т. I. P. 161–178.

Paz O. Papillon d'obsidienne // La Nef. P.: Éditions du Sagittaire, 1950. №63/64 (mars-avril): Almanach surréaliste du demi-siècle. P. 29–31.

Paz O. Las peras del olmo. México: Imprenta universitaria, 1957. 292 p.

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

Paz O. Puertas al campo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967. 284 p.

Paz O. Obras completas. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 1997. Т. 3. 418 p.

Paz O. Obras completas. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2003. Т. 15. 759 p.

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

Pensée mythique et surréalisme. P.: Lachenal & Ritter, 1996. 284 p.

Rossell C., Ojeda Díaz M. de los A. Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca. México: CIESAS, 2003. 186 p.

Sahagún B. de. Veinte himnos sacros de los nahuas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958. 277 p.

Spence L. The Gods of Mexico. L.: Adelphi terrace, 1923. 388 p.

Verani H. J. «Mariposa de obsidiana»: una poética surrealista de Octavio Paz // Literatura mexicana. México: Instituto de investigaciones filológicas, UNAM, 1994. Vol. V, № 2. P. 429–442.

Winter A. L'aventure mexicaine de Wolfgang Paalen // Mélusine: Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1999. № XIX. P. 214–226.

References

- Gal'tsova E. D. Zhenshchina [Woman]. *Entsiklopedicheskiy slovar' syurrealizma* [The Encyclopedic dictionary of surrealism]. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 180–183. (In Russ.)
- Gal'tsova E. D. Syurrealizm: ot estetiki razryva k «summirovaniyu» kul'tury [Surrealism: from the aesthetics of rupture to the “summation” of culture]. *Avangard v kul'ture 20 veka (1900–1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika* [Avant-garde in the culture of the 20th century (1900–1930): Theory. History. Poetics]. Moscow, IWL RAS Publ, 2010, vol. 1, pp. 471–529. (In Russ.)
- Lotman Yu. M., Uspenskiy B. A. Mif – imya – kul'tura [Myth – name – culture]. *Trudy po znakovym sistemam* [Studies on sign systems]. Tartu, Tartu State University Press, 1973, vol. 6, pp. 282–303. (In Russ.)
- Bosquet A. *Verbe et vertige : Situations de la poésie* [Word and vertigo: Situations of poetry]. Paris, Librairie Hachette, 1961. 373 p. (In French)
- Breton A. *Œuvres complètes* [Complete works]. Paris, Gallimard, 1988, vol. I. 1798 p. (In French)
- Breton A. *Œuvres complètes* [Complete works]. Paris, Gallimard, 1992, vol. 2. 1857 p. (In French)
- Breton A. *Œuvres complètes* [Complete works]. Paris, Gallimard, 1999, vol. 3. 1492 p. (In French)
- Cartwright Brundage B. *El Quinto Sol: dioses y mundo Azteca* [The Fifth Sun: Aztec gods, Aztec world]. Mexico, Editorial Diana, 1982. 344 p. (In Spanish)
- Caso A. *El pueblo del Sol* [The people of the Sun]. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1978. 125 p., XVI. (In Spanish)
- Eigeldinger M. *Poésie et métamorphoses* [Poetry and metamorphosis]. Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1973. 284 p. (In French)
- Épica náhuatl [Nahuatl epic]. Introd. and comments by Ángel María Garibay K. Mexico, National Autonomous University of Mexico Press, 1945. 163 p. (In Spanish)
- Garibay Kintana A. M. *Poesía indígena de la Altiplanicie* [Indigenous poetry of the Mexican Plateau]. Mexico, 1962. 169 p. (In Spanish)
- León-Portilla M. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* [Aztec Thought and Culture: A Study of the Ancient Nahuatl Mind]. Mexico, National Autonomous University of Mexico Press, 1959. 360 p. (In Spanish)
- León-Portilla M. *El reverso de la Conquista: Relaciones aztecas, mayas e incas* [The reverse of the Conquest: Aztec, Maya and Inca accounts]. Mexico, Editorial Joaquín Mortiz, 1987. 192 p. (In Spanish)
- Mallarmé S. *Œuvres complètes* [Complete works]. Paris, Gallimard, 1945. XXV, 1653 p. (In French)
- Martínez J. L. *Nezahualcōyotl: vida y obra* [Nezahualcōyotl: life and works]. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1975. 334 p. (In Spanish)
- Nadeau M. *Histoire du surréalisme* [The history of Surrealism]. Paris, Éditions du Seuil, 1948, vol. 2. Documents surréalistes [Surrealist documents]. 398 p. (In French)
- Nicholson H. B. Los principales dioses mesoamericanos [The principal Mesoamerican gods]. *Esplendor del México antiguo* [The splendour of ancient Mexico]. Mexico, Centro de Investigaciones antropológicas de México, 1959, vol. 1, pp. 161–178. (In Spanish)
- Paz O. Papillon d'obsidienne [Obsidian butterfly]. *La Nef*, 1950, issue 63–64 (March–April), pp. 29–31. (In French)
- Paz O. *Las peras del olmo* [Pears from the Elm]. Mexico, Imprenta universitaria, 1957. 292 p. (In Spanish)
- Paz O. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935–1958)* [Liberty under Word. Poetical works (1935–1958)]. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1960. 317 p. (In Spanish)
- Paz O. *Puertas al campo* [Doors to the Field]. Mexico, National Autonomous University of Mexico Press, 1967. 284 p. (In Spanish)
- Paz O. *Obras completas* [Complete works]. Mexico, Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 1997, vol. 3. 418 p. (In Spanish)
- Paz O. *Obras completas* [Complete works]. Mexico, Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2003, vol. 15. 759 p. (In Spanish)
- Paz O. *El laberinto de la soledad* [Labyrinth of Solitude]. Madrid, Cátedra, 2013. 578 p. (In Spanish)
- Pensée mythique et surréalisme* [Mythical thinking and surrealism]. Paris, Lachenal & Ritter, 1996. 284 p. (In French)
- Rossell C., Ojeda Díaz M. de los A. *Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca* [Women and their goddesses in the Pre-Hispanic codices of Oaxaca]. Mexico, CIESAS, 2003. 186 p. (In Spanish)
- Sahagún B. de. *Veinte himnos sacros de los nahuas* [Twenty sacred hymns of the nahuas]. Mexico, National Autonomous University of Mexico Press, 1958. 277 p. (In Spanish)
- Spence L. *The Gods of Mexico*. London, Adelphi terrace, 1923. 388 p. (In Eng.)
- Verani H. J. «Mariposa de obsidiana»: una poética surrealista de Octavio Paz [“Obsidian Butterfly”: Octavio Paz's surrealist poetics]. *Literatura mexicana* [Mexican Literature], 1994, vol. 5, issue 2, pp. 429–442. (In Spanish)
- Winter A. L'aventure mexicaine de Wolfgang Paalen [Wolfgang Paalen's Mexican adventure]. *Mélusine: Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme* [Melusine: Papers of the Centre for Studies of Surrealism], 1999, issue 19, pp. 214–226. (In French)

SURREALISM AND THE MYTH: POETICS OF OCTAVIO PAZ'S *OBSIDIAN BUTTERFLY*

Anastasia V. Gladoshchuk

Postgraduate Student in the Department of History of Foreign Literature

Lomonosov Moscow State University

1, Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation. appletart@mail.ru

SPIN-code: 5515-8261

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7246-4371>

ResearcherID: E-1683-2018

Submitted 12.03.2018

The article focuses on the interaction of the Indian culture and Surrealism in the oeuvre of Octavio Paz. Analyzing the poem in prose *Obsidian Butterfly* from the book *Eagle or Sun?* (1951), the author shows how Paz, similarly to the Surrealists, imitates a myth by means of realized metaphors, creating a generalized image of an Indian goddess and at the same time – a Mexican variant of the “surrealist woman”. However, an analogy that Paz puts into practice cannot be perceived as an arbitrary literary technique due to immanence of a peculiar “surrealism” in the creative thinking of the Indians. Shaping a “new myth”, Paz endows it with a universal, as well as specifically Mexican meaning. The historical dynamics of Itzpapalotl’s image gives him a possibility to reveal a synthetic plurality of the generic feminine principle by exploiting one of the characteristic features of the Mesoamerican mythological systems: an interchangeability of the Magna Mater’s hypostases, all of which will be absorbed by the Christian image of the Virgin of Guadalupe during the Colonial period. The title image of the poem can also be interpreted as a personification of the two poles of an archetypical Mexican woman, as Paz describes her in *The Labyrinth of Solitude* (1950, 1959): the heroine can be seen as a «violated Mother», a metaphor of the Spanish Conquest, and at the same time – as a mother-consoler, in whose bosom an original harmony can be attained. Another interpretative level can be metatextual: *Obsidian Butterfly* is the poetry itself. Here once again a Surrealist meaning conjugates with Indian: “Surrealist butterflies” is the name given to the instructions and maxims spread by the Bureau of Surrealist Research; while in the nahuatl texts an image of a butterfly can be found associated with poetic work.

Key words: Octavio Paz; *Obsidian Butterfly*; Aztec mythology; Surrealist woman; Surrealism; myth; metaphor; philosophy of Mexican identity.