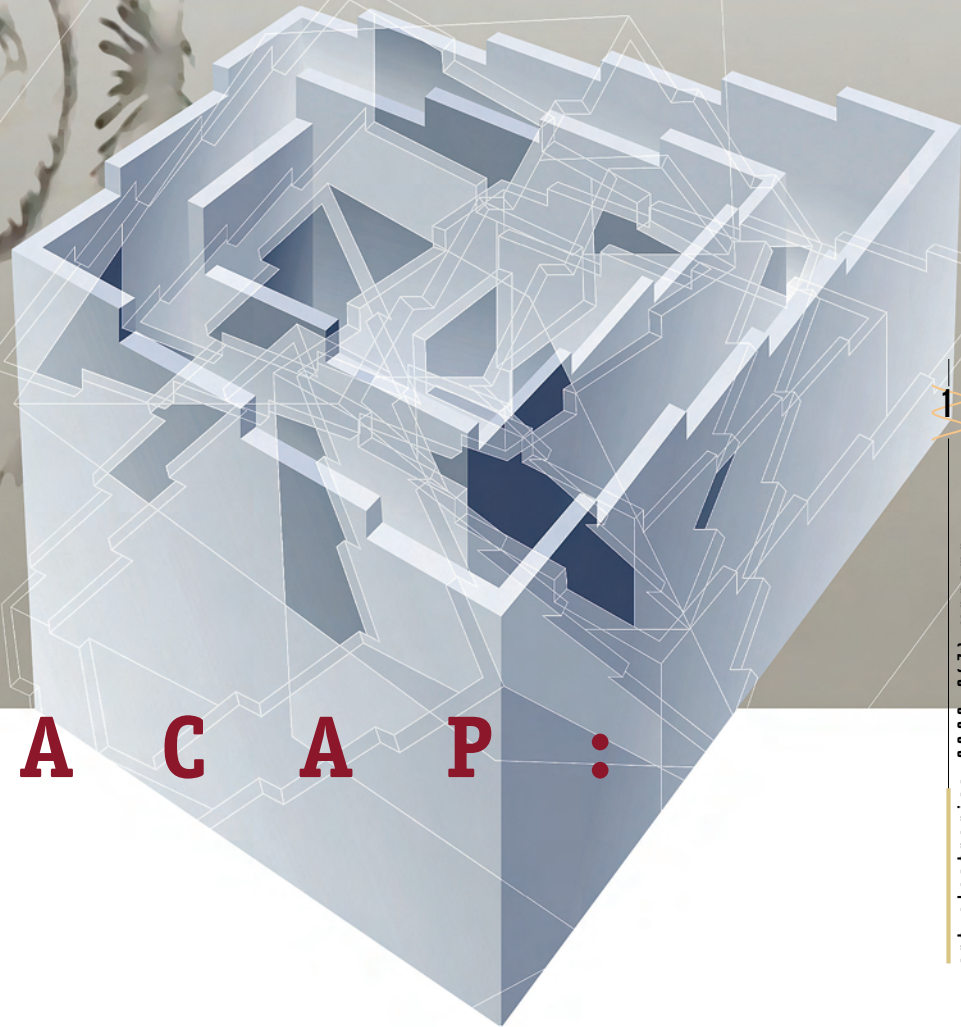


Дмитрий Калугин



1

2

art_electronics_2002_2(7)_миражи

art_electronics_2002_2(7)_миражи

КОРТАСАР:

м о д е л ь д л я с б о р к и

Кортасар был впервые переведен на русский язык на заре эпохи застоя, в начале 70-х. С тех пор советский (позднее — российский) читатель с ним не расставался. Кортасару повезло — он устраивал всех. Власти нравились его революционная романтика и антиамериканизм, интеллектуалов он привлекал своим изощренным письмом, вобравшим в себя европейскую культуру от сюрреалистов и феноменологов до Набокова. Кроме того, в книгах Кортасара было трудно улавливаемое, но вполне осязаемое диссидентство.

Кортасар оказался экстракультурным явлением, связавшим воедино миры, до этого момента, возможно, никогда не пересекавшиеся. Миром Кортасара оказался много. Если девятнадцатый век мог на спор объехать «Вокруг света за 80 дней», то Кортасар (если судить по названию одной из его книг) был готов отправиться в путешествие «Вокруг дня на 80 мирах» (1967). Двадцатый век, в отличие от своего предшественника, отказался (по крайней мере, в литературе) от линейного, однонаправленного движения времени, от школьной географии, границ и виз. В XX веке литература стала путешествием по мирам воображаемым.

Мир Кортасара открыл глаза, разбуженный пушечной пальбой: 1914 — год рождения писателя и начало первой мировой войны.

Париж

Фотография: Кортасар одиноко сидит перед чашкой кофе на открытой террасе парижского ресторана. На улице светло и за соседними столиками еще никого нет, но вечером в ресторане будет многолюдно. Покинув свою родину (надолго или навсегда), тут часто встречаются, курят, болтают за рюмкой кальвадоса Джойс, Беккет, Хэмингуэй, Генри Миллер, Пикассо, Беньямин. Париж — воображаемое пространство, столица XIX, а может и XX века, место, где «поэт находит свои слова» (Аполлинер). Среди множества голосов, которые раздаются здесь, слышится и голос Кортасара.

Париж — территория, где можно находить смысл в самом пространстве, в «метафизике места» (как выражался

Арагон в своем раннем романе «Парижский крестьянин», 1926) и в перемещениях по нему (тема, открытая сюрреалистами). Путешествие самого Кортасара по Городу началось в 1951 г., когда он, протестуя против военной диктатуры генерала Перона, покинул Аргентину и погрузился в волшебный мир парижской топографии.

Фланер

Шарль Бодлер писал, что фланерство — чисто парижское явление. В Париже фланеров бесконечное множество. Они бесцельно шатаются по городу, шныряют по пассажам, неподвижно стоят перед освещенными витринами, часами торчат в ресторанах. Фланеры — это коллекционеры эпизодов городской жизни. Им достаточно открыть глаза, обратить на что-то внимание и поместить увиденное в коллекцию своей памяти. Обычный фланер — праздный наблюдатель. Герои Кортасара движутся по размеченному траекториями улиц городскому пространству без особой цели, но при этом знают, что не в состоянии остановиться. Такое номадическое* движение разрушает включенность человека в место, «что должно усиливать ощущение экзистенциальной драмы», как сказал бы Камю. Герои Кортасара (персонажи его парижских романов) без конца заняты фланированием, перемещением по поверхности города, по лабиринту времени и культур. «Город — это осуществление старинной мечты человечества о лабиринте. Фланер, сам того не подозревая, вписывается в эту реальность»

(Беньямин). Герой «Игры в классики» Оливейра — аргентинец, живущий в Париже, — все время задает себе один и тот же вопрос: «Встречу ли я Mary?» или «Где мы с ней встретимся?» Места никогда не загадываются и даже не назначаются. Все происходит само собой. «Мы предполагали встретиться на мосту, на террасе кафе или в каком-нибудь дворике Латинского квартала. Мы бродили по улицам и не искали друг друга, твердо зная: мы бродили, чтобы встретиться». В романах Кортасара смысл возникает от случайной встречи, от пересечения двух маршрутов. В этом их логика.

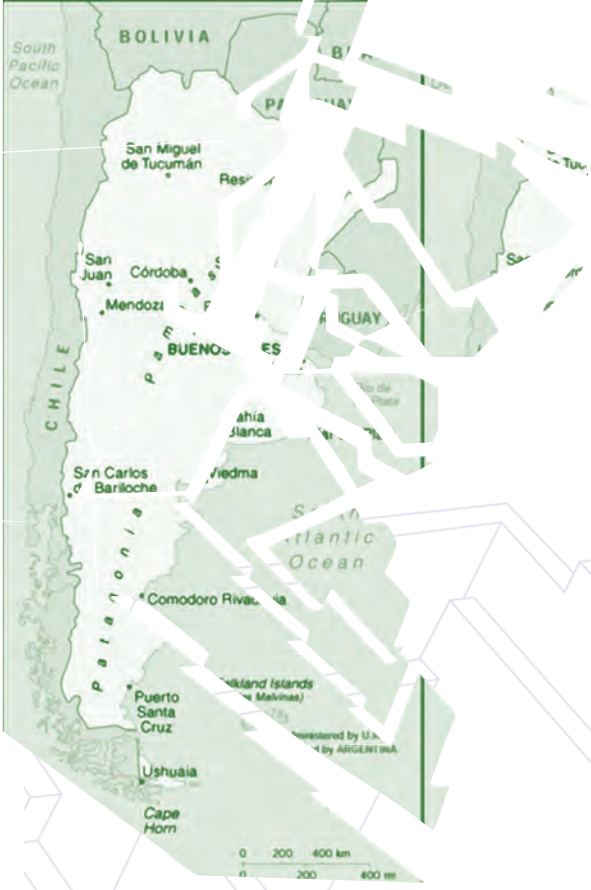
Профессия — переводчик.

Кортасар — человек, изображенный на фотографии, — хотя и мог бы сойти за фланера, празднично сидящего за чашкой кофе, на самом деле больше похож на человека современности в описании того же Бодлера: «Он движется, преследует, ищет. Я уверен — этот человек, этот одиночка, одаренный деятельным воображением, вечный путешественник по огромной человеческой пустыне, имеет цель более возвышенную, чем обычный фланер, цель более общую, отличную от случайного и быстротечного удовольствия. Да будет нам позволено назвать современностью то, что он ищет».

Стремление Кортасара выходить за пределы — действительно, черта, близкая к современности, где (и сейчас это особенно хорошо видно) стираются все границы: «Его вытянутая рука обвела кровать, комнату, окно, день, Новый Дели, Буэнос-Айрес» («62. Модель для



* Nomadic — 1. кочевой, кочующий 2. бродячий, не имеющий постоянного местожительства; склонный к перемене обстановки



сборки»). Города, который изображен на фотографии, больше нет. Герой отправляется в путешествие. Формальным поводом для этого становятся «служебные надобности».

Закончив педагогический колледж в Буэнос-Айресе, Кортасар печатается в журналах, переводит на испанский Шарля Бодлера, Эдгара По, Андре Жида, Уолтера де ла Мара, Гилберта К. Честертона, Даниэля Дефо. Затем, оказавшись в Европе, он становится переводчиком в ЮНЕСКО. Кортасар-чинovníк путешествует по миру со своим дипломатическим паспортом, выполняя разные поручения. Кортасар-переводчик соединяет разные миры, устраняя языковые различия. Кортасар-автор соединяет различные виртуальные миры (бессознательные, потусторонние, фантастические).

Культура

Слово «культура» появляется на страницах романов Кортасара десятки раз (возникает ощущение, что именно к этому понятию сходятся все их «силовые линии»). Театралы, меломаны, читатели газет, пожиратели книг вызывают у Кортасара сильное раздражение. «Все эти потребители культуры — представители аргентинского среднего класса, который таким образом пытается не замечать царящей вокруг пустоты». Культура слоняющегося субъекта совершенно иная, обращение с ней подчеркнуто небрежное. В кафе обсуждаются театральные премьеры, новые книги, музыка (герои нашего автора ужасно болтливы — так они выражают свой протест против «настоящей» культуры). Во время разговора курят сигареты, заказывают кофе, окликают гарсона (или разговор и вовсе прерывается). Под Людвиг вана можно заснуть, положив под голову книгу, случайно обжечься сигаретой или стряхивать пепел прямо на глянцевую поверхность пластинки. Культура теряет свою буржуазную серьезность, иерархичность. Она становится универсальной: бульварные романы и Ницше, газетные фельетоны и Достоевский, Шопен и джаз. Это серьезная европейская культура, которая нашла себе место для нового синтеза в голове шатающегося по Парижу аргентинского эмигранта.

О природе фантастического

Кортасар любил называть себя фантастическим реалистом и никогда не скрывал своей любви к Достоевскому. Фантастическое делает мир похожим на голо-

грамму, оптическую иллюзию, возникающую благодаря преломлению световых лучей. Читатель незаметно для себя отправляется в путешествие за пределы реальности. В рассказах Кортасара всегда существует такой сюжетный ход: все обыденное неожиданно становится непривычным, агрессивным; мир взрослого человека наполняется детскими страхами — фантастическая манера письма вообще несколько инфантильна. Ягуар, созданный воображением, может стать настоящим и броситься на человека («Ягуар»); можно годами стоять в автомобильной пробке («Южное Шоссе») или увидеть труп, пристально рассматривая фотографию («Слюни дьявола»). Под тонким льдом очевидного скрыта метафизическая глубина. Читая Кортасара, превращаешься в канатоходца, балансирующего над бездной, — хотя со стороны канат кажется гладкой асфальтированной дорогой.

Игра

В 1963 г. вышел самый знаменитый роман Кортасара — «Игра в классики». Интеллектуальный бестселлер, который читали даже политические заключенные в Аргентине (однажды тюремный надзиратель не конфисковал книгу при обыске, решив, что это сочинения классиков, то есть римлян и древних греков). Однако стоит поразмыслить над тем, что же могли почерпнуть из этого модернистского романа люди, вставшие на путь сопротивления власти, (которое само по себе всегда чем-то напоминает игру).

Чтобы игра состоялась, необходимы: участники, правила и сама Игра, ставшая литературным и жизненным принципом. «Для меня невозможно жить, не играя», — писал Кортасар. Игра сильнее тех, кто сидит за карточным столом. Читатель понимает, что за игрой стоят инфернальные силы, призраки и безумие.

«Ты и я хорошо знаем о существовании чего-то большего, что не есть мы, и что играет этими картами, в которых мы то ли тrefы, то ли черви, но уже никак не тасующие и раскладывающие их руки. Это такая игра, в которой нам дано лишь узнавать свою собственную судьбу», — напишет Кортасар в следующем романе.

Благодаря игровому началу, линейная однозначность романа XIX века у Кортасара уступает место лабиринту, ризоме*. В тексте изначально задается свобода чтения — свобода, которая в то же время является «политической», поскольку исчезает диктатура автора, его монополия на точку зрения. Чита-

тель перестает быть пассивным регистратором печатного текста: именно благодаря ему рождается произведение и разобщенные части обретают целостность. Чтение революционизируется, оно больше не следует традиционным вектором восприятия текста. Один из героев романа «Книга Мануэля» (1973) уверяет: «Я одновременно действую и внутри, и вне фильма. Я одновременно и фильм, и его зритель». Это только один из примеров того, как в романах Кортасара наблюдатель становится в то же время участником игры. Не случайно главная тема этого романа — революция, которая все переворачивает вверх дном.

Революция

«ХВАТИТ ПОДНИМАТЬСЯ В ЛИФТЕ, ПОДНИМЕМСЯ К ВЛАСТИ». «ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ — ВОТ НАШЕ ОРУЖИЕ». «СТРУКТУРЫ НЕ ВЫХОДЯТ НА УЛИЦЫ».

Такие надписи покрывали стены домов во время студенческой революции в мае 1968 (последняя, впрочем, была сделана мелом на черной доске в опустевшей университетской аудитории). Кортасару нравились эти лозунги, и он старательно заносил их в свою записную книжку. В них революция приобретает характер игры метафорами, протеста против обыденного языка. Радикально настроенные герои романа «Книги Мануэля» без конца острят, каламбурят, подшучивают друг над другом самым неожиданным образом. Своего черного кота Кортасар называет Теодор Адорно (в честь знаменитого немецкого философа-радикала).

«Структуры, вышедшие на улицу», превращают языковую игру в одну из форм сопротивления. Власть больше всего на свете боится смеха, он разрушает ее могущество. Революция превращается в страшный и смешной трагический спектакль.

В 1968 г. Кортасар создал роман «Модель для сборки». Мир, который раньше был структурирован, теперь распался на составные части. Человечество не может открыть никаких новых элементов, оно может только расположить их в новом порядке, разобрав старую конструкцию. С романом, традиционным литературным жанром, Кортасар делает то же самое. В предисловии к нему он пишет: «Выбор, к которому придет читатель, его личный монтаж элементов повествования — это,

во всяком случае, и будет той книгой, которую он хотел прочитать».

Путешествие

Человек, выброшенный революцией из своей биографии, как «шар из бильярдной лузы» (Мандельштам), начинает скользить по материкам, странам и континентам. Революционный романтизм, который был в Кортасаре, европейский мир полюбил еще со времен Байрона. Мятежное романтическое сознание открывает в экзотических странах (Греция, Африка, Куба) вещь поистине экзотическую — свободу. А значит, и революцию. Для Кортасара революция — это, прежде всего, мечта, которая может воплотиться сначала в Никарагуа, где он тайно оказался еще до победы сандинистов, потом на Кубе, куда он, опять же тайно, поехал в 1962 г. и где пережил увлечение идеями Че Гевары. Революция для Кортасара стала образом идеального «царства земного», с которым разошлась западная цивилизация — в борхесовском «саду расходящихся тропок» она выбрала неверный путь. Новый счастливый мир он будет называть «кибуцем желания» Это конечная точка путешествия к земле обетованной, где сливаются любовь и социализм, где возможно коллективное счастье общего труда.

Южное шоссе

Воображаемый мир всегда бесконечно далек, и долгое утомительное путешествие к нему заставляет, в конце концов, забыть о цели самого путешествия (да и можно ли достичь ее?). Герой рассказа «Южное шоссе» застревает в автомобильной пробке по дороге в Париж, в город, который с каждой минутой кажется ему все более иллюзорным и нереальным. Париж отсутствует в тексте, но обеспечивает само движение. «Автомобили мчались со скоростью восемьдесят километров в час к огням, которые все росли, расплывались, и уже никто не знал, зачем нужна эта бешеная скорость <...> Все пристально смотрели вперед» («Южное Шоссе»). Целью путешествия может быть и увиденный стюардом в окошке иллюминатора остров, который, однако, столь же нереален, как и сама мечта о нем: «Три раза в неделю пролетать в полдень над островом Ксирокс было так же нереально, как три раза в неделю грезить, что пролетаешь над Ксироксом». («Остров в полдень»). Еще для Томаса Мора остров был символом утопии — место, где все счастливы (вероят-

но, потому, что остров не соприкасается со всем остальным миром — само слово *u-topos* в переводе с греческого означает «место, которого нет»). Остается только найти туда путь. Но у Кортасара этот остров так и остался недоступным, а все прекрасное, что есть на нем (новые люди, новое счастье и новая любовь), оказалось предсмертными галлюцинациями героя, гибнущего в авиакатастрофе...

1984

Это год смерти Кортасара и название знаменитого романа Оруэлла («1984»). Игра завершилась, путешествие подошло к концу. Революционный романтизм окраин мира улетучился, все устремилось к стабильности и интеграции. Возможно, цель этого долгого путешествия и состояла в том, чтобы заставить имя заговорить, оживить безличный ландшафт своим присутствием. «Как называется город, куда я еду?.. Я забыл... может быть, это Морагуа, Ромальо, Альенде, Лос-Ломас, Пеулько, Мерседес» — говорит герой рассказа «Путешествие». Можно ли вспомнить название города, в который едешь, если это уже не имеет никакого значения? 1984 — словно номер шоссе, ведущего в те миры, где еще не был (шоссе, которое превращается в «Lost highway»^{*}). И по мере приближения к концу путешествия прекрасный утопический мир, созданный воображением, превращается в антиутопию. Революция, кибуц, Че Гевара, Сальвадор Альенде, Париж — весь этот прекрасный вымышленный мир исчезает, и остается только одно имя, которое продолжает удерживать его от распада: Кортасар.

*Ризома (корневище, трава) — образ постмодернистского сознания. Она противопоставляет корню (дереву, лесу), представляющим классическое мышление. Корень имеет центр — ствол, уходящий в «глубину». Ризома — сотовидная структура, не имеющая центра и растущая вширь (примером может служить грибница, прорастающая в любом месте).

*lost highway (англ. шоссе в никуда, потерянное шоссе) — «Потерянное шоссе» (фильм Дэвида Линча 1997)