

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

XX ВЕК: ПОВТОРЕНИЕ ПРОЙДЕННОГО

Марк Амусин

Кортасар в закатных лучах

О Хулио Кортасаре, когда-то гремевшем и восхищавшем, а нынче уходящем постепенно из «фокуса» читательского интереса, — хорошо или ничего? Ничего оставлю другим, а мне есть что сказать в память и честь этого прославленного литературного игрока — но и в объяснение заката его славы. Поэтому в рамках настоящего текста тональность ностальгическо-эссеистическая, поминальная будет совмещаться с суждениями аналитическими, относящимися к сфере объективного и рационального, которую покойный, надо сказать, не особенно жаловал.

Мы, поколение родившихся вокруг 1950-го, срединного года, первое впечатление от Кортасара получили в возрасте двадцати с небольшим, когда в Москве в самом начале семидесятых вышел сборник его рассказов «Другое небо». И многие, многие попали тогда в резонанс с этой красной книжкой, содержавшей опусы разных времен и наклонений, распахнувшей перед нами новые горизонты. Там было достаточно разного и ни-на-что-ранее-читанное-не-похожего, чтобы посеять в наших душах великое любопытство и жажду — еще и еще Кортасара, нового, манящего огнями, виражами и превращениями. В сборник кроме заглавного рассказа входили и «Южное шоссе», и «Аксолотль», и «Мамины письма», и «Остров в полдень», и «Здоровье больных»... Были там и фрагменты из «Историй о хронопах и фамах» (которые в том, первом переводе назывались еще «кхронопами и славами»).

Чем он покорял? Без банальности не обойтись — конечно, размахом и прихотливостью воображения, ощущением трюка, переходящего в чудо, ударяющей в голову смысловой насыщенностью, а главное, презрением к правдоподобию, к привычным приемам повествования, сюжетосложения. Не только классика, от Пушкина до Чехова и от Стендаля до Томаса Манна, но и «модернизм» в лице Хемингуэя и Булгакова, Бабеля и Белля, Камю и Фолкнера показались тут пресноватыми и слишком «регулярными». До открытия Борхеса в СССР было еще далеко, да и о магическом латиноамериканском реализме мы тогда только-только слышали. Хотя — какой из Кортасара реалист, пусть и магический?

Но тут пора оставить тихую заводь воспоминаний и выйти на простор анализа, дефиниций, сопоставлений. Можно ли определить — точно и внятно — «объективную ценность» творчества Кортасара или, по меньшей мере, его уникальность, оригинальность?

Марк Амусин — литературовед, критик. Автор книг «Братья Стругацкие. Очерк творчества» (1996), «Город, обрамленный словом» (2003), «Зеркала и зазеркалья» (2008), «Алхимия повседневности. Очерк творчества Владимира Маканина» (2010), а также многочисленных статей по проблемам современной российской и западной литературы.

Попробуем начать с того, что одушевляло писателя, что составляло самый глубокий план его фантазийных трансформаций, переплавок реальности. Кортасар как художник и как индивид, обретающийся в этом мире, глубоко неудовлетворен общими параметрами удела человеческого. Ох, как давит на него атмосферный столб биофизических ограничений, житейских привычек, социальной рутины! Он отказывается мириться с тем, что человек существует в одной ипостаси, а не в двух или многих, что он должен подчиняться закону причинности и всяческим расписаниям, что его отношения с миром определяются жесткой оппозицией «субъект — объект», что время его жизни ограничено и уныло влачится в одном направлении — от прошлого к будущему.

Кортасар был всегда убежден в неполноте, недостаточности обычной действительности, той скучной эмпирики, в которую мы по определению погружены. Он, словно визионер, религиозный мистик, чувствовал присутствие других измерений — и пытался вызвать, выкликать их, *явить* их — самому себе и читателям.

Это не было сугубо индивидуальной чертой его природы и творчества. На страницы книг Кортасара выплеснулся характерный для XX века протест против упорядоченности жизни, против регламентаций и утешений цивилизации, жажда воссоединиться с полнотой бытия, жажда Золотого века, утраченного родом людским. Из многочисленных его предшественников и союзников по борьбе с догматическими истинами рассудка назову здесь Льва Шестова. В «Апофеозе беспочвенности» русский философ писал: «...Фактически, действительно, А всегда более или менее равняется А. Но могло быть иначе. Мир мог бы быть так устроен, что допускал бы самые фантастические метаморфозы... Теперь камень есть и довольно долго остается камнем, растение — растением, животное — животным. Но могло бы быть, что камень на наших глазах обращался бы в растение, а растение — в животное». Ход мысли, очень характерный и для аргентинского писателя.

Из рассуждений, разбросанных по сочинениям Кортасара, можно понять: автор считает ошибкой, роковым изъяном западной цивилизации выбор пути гиперрационализма, научно-технологического овладения и манипулирования миром. Этот путь привел человека к потере свободы, естественности, спонтанности, к жесточайшему самоотчуждению.

Кортасар хотел быть участником самой грандиозной и радикальной революции, какую только можно себе вообразить: революции сознания, восприятия человеком внешней и внутренней реальности. В его понимании литература должна была стать одним из путей, ведущих в будущее, свободное от проклятий рассудочности и отчужденности, в утопическое будущее, где произойдет воссоединение человека с потерянным раем, с «центром», с Царством — для символического обозначения своих упований Кортасар использовал разные образы, в том числе заимствованные из буддизма и индуизма.

Итак, речь идет об утопии и одновременно о бунте — против закона и порядка, стен и границ, против ровной, гладкой плоскостности бытия/времени.

Неудивительно, что такой глобальный революционаризм имел свой прикладной, политический извод. В 60-е годы Кортасар стал приверженцем кубинского пути и мифа. Разумеется, нищета, невежество, насилие, царившие на просторах его родного континента, оскорбляли естественное чувство справедливости писателя. Однако его увлечение кубинским, а затем и чилийским, никарагуанским социальными экспериментами было прямым продолжением глубоко личностного и эстетически претворенного утопизма.

Утопизм был в 60-е годы веянием времени — и не только в Латинской Америке. Убежденность в том, что радикальное изменение условий человеческого существования, самого «чувства жизни» — где-то совсем рядом, на расстоянии вытянутой в приветственном жесте руки, кружила головы молодым людям в Калифорнии и Париже, в Нью-Йорке, Праге и Москве. А представители старших поколений с надеждой и некоторой завистью взирали на эту волну безоглядной свободы и безотчетного энтузиазма. (В 1968 году Кортасар восхищался студен-

ческим восстанием в Париже, коллекционировал надписи на стенах зданий — его фольклор и метафизику.)

Литературная утопия тоже пережила в ту пору своего рода ренессанс. На Западе появилось тогда немало литературных сочинений, озабоченных проектами идеального человеческого общежития, — от произведений Урсулы Ле Гуин и Роберта Сильверберга до последнего романа Олдоса Хаксли «Остров».

В «домене» советской научной фантастики ярким проявлением этой тенденции было творчество молодых братьев Стругацких, которые в своих эскизах «желаемого будущего» славили творческий поиск, романтику риска и расширения горизонтов, отдавая при этом щедрую дань юмору, игре, веселому абсурдизму.

Кортасар, однако, был утопистом весьма своеобразным. В его «видении», конечно, присутствовала мечта о жизни, свободной от политического насилия и социальной эксплуатации, от диктата потребительства и корысти, от «идолов рынка». При этом утопия аргентинца не привязана к какому-либо четко обозначенному общественному устройству. Догматически понимаемый коммунизм был ему глубоко чужд, и в романах Кортасара встречается немало колких выпадов по адресу Брежнева, Мао и прочих вождей-начетчиков из Москвы, Пекина или других мест.

От футурологического оптимизма в стиле Стругацких аргентинца отдаляло и отношение к труду. Гимнов работе как высшей цели и ценности от него не услышишь. Герои Кортасара все больше предпочитают заниматься тем, что приносит им радость, а если это невозможно — попросту бездельничать, «смотреть на облака», дурачиться... Лозунг обитателей Телемской обители (это, если кто не помнит, из Франсуа Рабле) «Делай что хочешь!» служит для этих людей своего рода категорическим императивом. Впрочем, тому, что их увлекает, они отдаются с энтузиазмом, и этот подход вполне совместим с рефлексией молодого Маркса об «уничтожении труда» или, по крайней мере, о преодолении его разделения и отчуждения.

Важно отметить и другое. Позитивный идеал писателя включает в себя, помимо прочего, тотальную свободу утоления желаний, слом любых ограничений, любых нравственных запретов, особенно в сексуальной сфере. Об этом, однако, речь подробнее пойдет позже.

Утопическую диспозицию Кортасара интересно сопоставить с подходом другого властителя западных дум 60–70-х годов, швейцарца Макса Фриша. С ним Кортасара сближает общий импульс протеста против условий человеческого существования, против бремени привычки и рутины, против «завтра», оборачивающегося вечным возвращением «вчера». Оба были заняты поиском «другого неба», причем не в отдаленной исторической перспективе, а здесь и сейчас, на путях личностного преображения. В стремлении наглядно передать тоску современного человека по утраченной подлинности бытия Кортасар и Фриш нередко прибегают к сходным сюжетным ходам и модельным ситуациям, используют одни и те же образы: море, корабль, остров — как символы качественно иного существования, естественного, цельного, осязаемого конкретного.

«Остров показывался всего на несколько минут, но воздух всегда был так чист, и море с такой беспощадной четкостью очерчивало остров, что все новые мельчайшие детали неумолимо наслаивались на воспоминания от прошлых полетов» (Кортасар, «Остров в полдень»). Герой пьесы Фриша «Граф Эдерланд» словно вторит ему, говоря об острове Санторине: «Потухший вулкан среди моря, скалы, словно уголь с кровью — такие красные и такие черные. И высоко над шумящим прибором — город... Город словно из мела — такой белоснежный. Он протянул свои башни навстречу ветру и свету, одинок и свободен, упрям, весел и смел...».

Завершая это сопоставление, скажем, что Кортасар, как и Фриш, был вдумчивым, пусть и строптивым, учеником великого мечтателя-интеллектуала Роберта Музиля, отковавшего в романе «Человек без свойств» прихотливую концепцию индивидуальной утопии...

Однако все эти общие рассуждения об авторском видении и чаяниях — теория, пусть и не вовсе сухая. А сила и неповторимое обаяние Кортасара заключались, конечно, в конкретном, в ярких, покоряющих манифестациях его фантазии и писательского дара. Поговорим же о практическом методе, о способах и приемах, с помощью которых он приобщал читателей к своему мироощущению, «чувству жизни». При всех своих повадках чудакащего выдумщика, отвязного шутника и балагура Кортасар был большим, искусным мастером повествования, точно рассчитывавшим свои дерзкие эффекты и пируэты.

В ранних своих произведениях писатель имел обыкновение с самого начала эпатировать публику, пробуждая ее от дремы в вязких объятьях рутины или громким хлопком в ладоши, или невозмутимой тональностью протокольного отчета о невероятном. В рассказах того периода, в частности, вошедших в сборник «Зверинец», он любил разъедать монолитные стены бытия и врата восприятия кислотой абсурда, откровенного издевательства над нормальным и общепринятым, над «реализмом» («Письмо в Париж одной сеньорите», «Цефалея»).

Зрелый же Кортасар создал собственную литературную вселенную, многомерную и разноликую, со своими созвездиями, черными дырами, законами гравитации и аннигиляции. Главный конструктивный принцип этой вселенной — усложнение. Главный способ формообразования в ней и одновременно главный творческий прием Кортасара — переход, превращение. В его произведениях происходят обрывы и инверсии причинных связей, обмены идентичностями, всяческое оборотничество: людей, ситуаций, отношений. Превращение наглядно демонстрирует, что под коркой застывшей обыденности течет и кипит лава потенциально возможного, представимого, хотя и не обретшего до сих пор предметную определенность. Запечатлеть превращение в слове, изобразить его — значит наполнить плотью, пусть на время, мятущиеся тени возможного, расширить человеческую — свою? — власть над многомерным и многодонным миром.

Как это делается? Прежде всего — атмосфера, поначалу обманчиво реалистическая, психологически уютная, располагающая читателя к доверию. Но очень скоро она насыщается элементарными частицами «иного», зарядами таинственного или невероятного. Часто от этих допущений исходит смутный аромат опасности — но ведь всякий разрыв с обыденностью несет в себе угрозу.

Во многих рассказах Кортасара (говорим пока о них) ощутим — пусть хорошо замаскированный — «поворот винта», момент трансформации, когда в хронотоп обыденности вдвигается клин чудесного: короткое замыкание между разными эпохами, материализация беспутного алогизма сна, скачок в иное бытийное состояние. Магниевая вспышка магии новым светом освещает мир и окрестности.

Вот человек, пристально вглядывающийся в загадочных обитателей аквариума — аксолотлей, вдруг сам оборачивается одним из этих земноводных и уже с той стороны созерцает непроницаемую стену между бытием и инобытием («Аксолотль»). Вот мотоциклист, очутившийся в больнице после аварии, перевоплощается в бреду в индейца, которому предназначена роль ритуальной жертвы. В промежутках кошмара он пытается вернуться в «здесь и сейчас», с больничным комфортом, бульоном и потоками световой рекламы за окном, но постепенно его затягивает реальность более высокого порядка — древняя реальность мифа и смерти («Ночью на спине лицом кверху»).

Герой Кортасара легко переносится из Аргентины 30-х годов с унылой жарой, жениховством, биржей — в галереи парижских улочек и кабачков эпохи Второй империи, где девушки смешливы, пугливы и щедры на любовь, а ночные похождения приперчены страхом перед бродящим поблизости маньяком-убийцей («Другое небо»).

Или — скучающая буржуазка, путешественница, бездарно и безотрадно растрачивающая жизнь, вдруг увидит в провинциальном музее картину, словно ожидающую ее, взывающую к ней, — и войдет в нарисованный интерьер, сольется с ним, приобщившись к законченности и значительности артефакта («Конец этапа»).

Есть и более головокружительные техники превращения. Например, в рассказе «Лента Мебиуса» банально-жестокая история, место которой на страницах судебной хроники, оборачивается запредельным экспериментом-переживанием. Девушка, которую изнасиловал и нечаянно убил полублаженный-полубродяга, в своем посмертном бытии, претерпевая сложные метафизические трансформации, сохраняет некое личностное ядро — и это благодаря возникшей парадоксальной «эмпатии» к ее невольному палачу. Самоубийство последнего, упреждающее нож гильотины, оставляет тень надежды на встречу преобразенных сущностей в бесконечности...

Но самую лаконичную и изощренную версию превращения Кортасар демонстрирует в рассказе «Непрерывность парков». Там изящным скольльзящим изгибом плоскости повествования (вот уж воистину «лента Мебиуса»!) он совмещает сферы сущего и воображаемого. Персонаж книги, которую читает герой рассказа, вдруг проникает в реальность (самого рассказа, конечно же) и закалывает кинжалом читателя — того, в чьем восприятии он только и существует.

Здесь автор прикасается к магическим возможностям собственно литературного нарратива, которые могут соперничать с порождениями самой отчаянной фантазии. Перед нами показательное упражнение на тему: композиция текста как средство обогащения, возгонки реальности...

Однако писатель, разумеется, не хотел ограничиваться роскошными пирами воображения, сеансами самодовлеющей литературной магии. Для него была важна — и чем дальше, тем важнее — ситуация человека как субъекта изменений и превращений. В произведениях Кортасара внешние события тесно, хоть и сложным образом, связаны с ментальной реальностью, с личностным выбором, с модусами существования и поведения героев.

В небольшой повести «Преследователь» идет подспудный и непрерывный поединок между героем-рассказчиком, парижским джазовым критиком, и «объектом» его анализа, гениальным и беспутным саксофонистом Джонни (прототип — легендарный Чарли Паркер). В этой странной борьбе (рассказчик высоко ценит Джонни и житейски заботится о его благополучии) выявляется родовая, тканевая несовместимость двух человеческих типов. Критик целиком принадлежит здешней реальности, он по сю сторону звуков и мелодий, он — «потребитель», пусть весьма квалифицированный и даже бескорыстный. Джонни — творец, спонтанный и неприкаянный, обреченный на то, чтобы вечно пробивать головой стены и пересекать границы, обдирая бока. Его дар, стимулируемый алкоголем и наркотиками, уносит его к новым вершинам, в конечном счете саморазрушительным.

Вот рассказ «Инструкции для Джона Хауэлла». Зритель, уютно скучающий в театральном зале на банальном представлении — «посторонний», — внезапно вырван из этого статуса наблюдателя. Его настойчиво приглашают (кто, почему — неизвестно) стать участником действия, разворачивающегося на сцене. Уже скачок, уже нарушение привычного порядка. Но ситуация тут же закручивается новым витком спирали. Герою «диктуют» его роль — и он начинает догадываться, что речь идет не об игре, а о заговоре, о гибели всерьез для одной из участниц спектакля. Подчиниться, стать одним из исполнителей непонятого плана — или возмутиться?

Возникает ситуация экзистенциального выбора. Герой, руководствуясь безотчетным импульсом, решает проявить непокорство, пойти против навязанных ему правил. Тем самым он вступает в зону свободы и смертельного риска...

А другой персонаж писателя, опять же по своей воле, решает: он не может сблизиться с понравившейся ему женщиной, если не будет выполнен сложный предварительный ритуал, предполагающий цепочку маловероятных совпадений. Он подчиняет свою жизнь жестокому и абсурдному эксперименту. Мало кто был бы способен наполнить умозрительную схематику этого рассказа («Из блокнота, найденного в кармане») столь подлинной человеческой горечью, отчаянием от неспособности отринуть «правила игры» собственного изобретения.

Понятие игры — центральное в творческом мире Кортасара. Игра у него — продолжение реальности другими, очень разными средствами. Есть игры грустные и жестокие (как в отмеченном выше рассказе или в «Ночной школе») — и игры раскрепощающие, поднимающие над ситуацией, даже безнадежной. То и другое принадлежит целому жизни и порождающей силе сознания/воображения. В рассказе «Сатарса» у командира повстанческого отряда странное хобби: он сочиняет палиндромы: «Голод долог», «Событие — и ты бос». Сугубо отвлеченное это занятие становится символом неподвластности человека обстоятельствам. Но и чем-то большим. Блуждание в кольце слов, борьба с формальными ограничениями оборачиваются семантическими прорывами. Приключения языка накладываются на человеческую драму, сочетания и столкновения слогов высекают новые смыслы, интеллектуальная сосредоточенность позволяет легко смотреть в глаза смерти.

Другой существенный мотив Кортасара — детство как бытийное состояние. Дети с их обостренным и раскованным восприятием жизни, с их фантазиями и фобиями, с их уязвимостью и наивным визионерством противостоят скучной и фальшивой упорядоченности мира взрослых. Кроме того, детство здесь — лакмусовая бумажка, демонстрирующая несправедливость, фундаментальную дефектность этого мира. Символ плачущего или гибнущего ребенка переходит из одного произведения писателя в другое. Впрочем, тема трактуется без излишней сентиментальности и «теплоты», без выжимания слезы. Детство у Кортасара близко к первоистокам жизни, где не действительны расхожие конвенции морали и цивилизации.

А что сказать о животных и насекомых, которые теснятся на страницах его книг: о крысах и тиграх, кошках и лошадях, канарейках и улитках, муравьях и кроликах? Попадают тут, кстати, и мифические существа: единороги, драконы, василиски. Откуда и к чему весь этот зверинец? Фауна у Кортасара, урбаниста и антропоцентриста, указывает на стихийно-природное начало бытия, не прирученное, спонтанное, опасное. Громадный, страшный конь, являющийся по ночам героям рассказа «Лето», мужу и жене, давно утратившим подлинность чувств, становится символом возмездия жизни за неспособность к любви, за взаимный утешительный обман.

И, конечно, важнейший момент кортасаровского мироощущения — постоянный и веселый вызов здравому смыслу, ставка на юмор и карнавал, все переворачивающий вверх дном. Юмор у Кортасара многолик. Иногда он рядится в одежды пародийной серьезности — и тогда рождаются многочисленные «инструкции» по поведению в обычных ситуациях, по отправлению расхожих житейских обрядов. В других случаях, например в книге «Истории о хронопах и фамах», автор выдумывает, извлекает из небытия новые существа (или сущности?) абсолютно ирреальной природы («хронопы, эти зеленые, влажные и щетинистые фитюльки...»). Правда, эти существа все же соотносятся опосредованно с социально-психологическими видами человеческой «фауны», и за их комическими приключениями и столкновениями следишь не только с абсурдистским весельем, но и с сочувствием.

А еще герои писателя зачастую видят свое назначение/развлечение в неуклонном и обстоятельном разыгрывании друг друга и окружающих, что превращает повседневную жизнь в череду хепенингов, провокаций, practical jokes.

Со временем Кортасар все больше сосредоточивался на том, что может противостоять энтропии и «духу тяжести» в пространстве человеческих отношений, в сфере социального. В более поздних его произведениях воля к расширению горизонтов и обновлению повествовательных форм дополняется пафосом поиска солидарности. Писатель стремится нащупать точки динамического равновесия между максимальной самореализацией индивида — и его способностью контактировать с «другими». Кортасар строит разнообразные конфигурации человеческого взаимодействия — группы, ансамбли, «созвездия», — тут же анализирует их, испытывает на прочность, продуктивность, эстетическую пригодность.

В повести «Южное шоссе» на расхожем житейском примере грандиозной транспортной пробки тонко прослеживается постепенное наращивание «паутины» взаимоотношений между братьями по несчастью, по ситуации, в которой людям волей-неволей приходится преодолевать отчуждение, понимать и «принимать» друг друга. Но ситуация разряжается — и сетка связей, взаимопонимания и взаимопомощи разрывается.

В «Выигрышах» пестрое сообщество случайных попутчиков по лотерейному круизу на океанском лайнере раскалывается на два лагеря по простому критерию «конформизм — бунтарство». Большинство — всем довольно и за бесплатный комфорт с компотом готово мириться с некоторыми, пусть и абсурдными, ограничениями свободы. Меньшинство любознательных и упрямых отказывается подчиниться диктуемым сверху правилам поведения. Эта кучка очень разных во всем остальном людей совместно пускается на поиски приключений и истины. Попытка разгадать некрасивую тайну лайнера заканчивается, естественно, насилием и кровью.

В центральном — самом многословном и, может быть, наименее удачном — своем романе «Игра в классики» Кортасар, среди прочего, изображает некое добровольное сообщество, самоучредившееся в Париже, — Клуб Змеи. Члены его, французы и экспатрианты, музыканты, художники и философы, своим эксцентричным образом жизни и бесконечными диалектическими прениями стремятся приблизиться к полносущностному бытию, которое обозначается метафорически: то Аркадия, потерянный рай, тысячелетнее царство, то центр, ось, мандала. Но путь их и метод — апофатический. Эти люди, и прежде всего главный герой романа Оливейра, с педантичной одержимостью занимаются отрицанием, разрушением всяких привычных смыслов, способов поведения, ориентиров и отношений: «...надо распахнуть настежь окна и выбросить все на улицу, но перво-наперво надо выбросить само окно и нас заодно с ним. Или погибнуть, или выскочить отсюда опрометью».

Солидарности в общепринятом смысле слова здесь, прямо скажем, немного. Выясняется, однако, что одним лишь негативизмом, одними «дзен-пощечинами homo sapiens'у» ни общность, ни индивид держаться не могут. В финале романа Оливейра сидит на подоконнике своей комнаты, ноги наружу, и балансирует между вариантами: самоубийство, полная потеря себя (безумие) — или возвращение в мир человеческих отношений, к приязни и поддержке своих более ординарных друзей.

Поиск, однако, продолжается. В романе «62. Модель для сборки» писатель вновь помещает в фокус группу чудаков и эксцентриков. Свой круг дружеского общения, наполненного игрой, любовными приключениями, эпатирующими выходками и розыгрышами, они именуют «зоной». Однако на этой плоскости встреч и расставаний, приколов и попоек, легкого божемного неконформизма постепенно проступает загадочно-абсурдный рисунок отношений, непостижимый в понятиях рациональности и психологизма. Сам Кортасар отмечал, что в романе он попытался испытать и воплотить шальную идею: люди полагают, что живут своей обычной жизнью, а в их поступках и выборах проявляет себя некая внеположная, надличная сила — то ли *Zeitgeist*, то ли ее величество Эволюция собственной персоной.

Текст пронизывают сквозные метафоры и мифологемы: мотив вампиризма, фигура василиска, образ куклы, влекущий за собой семантический пласт марионеточности, автоматизма, а также ханжества, сексуальных и прочих табу. Ситуации, в которых взаимодействуют персонажи, обретают смысл и прозрачность в свете того или иного символа — но лишь на мгновение, а потом снова погружаются в марево многозначности. Но чем более причудливыми, лишенными нормальной житейской логики предстают фабульные связи, тем напряженной и увлекательней игра подстановок, ассоциаций, мерцаний. Как будто само повествование становится автором и главным действующим лицом не имеющей развязки драмы...

Тут уместно говорить, пожалуй, об «утопии текста», которая теснит не только социально-идеологические устремления, но и самое экзистенцию, персоналистское измерение жизни.

Результат эксперимента, очевидно, не вполне удовлетворил автора. Кортасар продолжал колебаться между магическим и инструментальным отношением к миру. Точнее — к его преобразению. Сколь бы ни был чужд ему рационалистический, «системный» подход, сколь бы ни влекли его развеселая патафизическая анархия и процедуры расширения сознания, временами в нем брал верх социальный борец, ненавидящий диктатуры, спецслужбы и транснациональные корпорации больше, чем законы генетики, гравитации, причинности.

В последнем своем большом романе, «Книге Мануэля», писатель вернулся в пространство человеческих измерений, умерив буйство семиотической игры. Этот роман стал для писателя вызовом и испытанием, здесь он предпринял отчаянное усилие совместить «горизонт одного» с «горизонтом всех». Кортасар набрасывает в романе контур «группы» в сартровском смысле слова. Это общность людей, соединившихся добровольно ради достижения сверхличной цели. Говоря проще, речь тут идет о кучке революционеров из Южного полушария, готовящих в Париже акцию: захват высокопоставленного латиноамериканского деятеля с требованием освобождения политических заключенных. Подготовка этой акции, Бучи — смягченный перевод на русский кодирующего матерного словца, — и составляет сюжетный план романа.

Целенаправленная операция освободительного свойства — в другой терминологии террористическое нападение — здесь занимает место абстрактного Рока, неосознаваемой движущей силы в «62. Модель для сборки». Как бы ни относиться к «прямому революционному действию», надо признать, что в «Книге Мануэля» построена оригинальная модель человеческого сообщества, меняющего окружающую реальность — и меняющегося по ходу своей активности. Для Кортасара было очень важно показать, как участники «группы» — Маркос и Гомес, Людмила и Сусанна, Патрисио и Эредиа, — действуя солидарно, приближаясь к своей цели, не только не сплющиваются под гнетом ответственности и «партийной дисциплины», но, наоборот, умножают степени своей свободы, свободы каждого и всех вместе.

Герои романа движутся к финалу, к жестокой развязке весело. Смеясь, изменяю мир. Для Кортасара это — императив. Борец с существующим порядком — хроноп по определению. Смех, шутка, спонтанность и карнавал, балагурство и чудачество были для него неотделимы от «действия».

Смех — и благодать плоти. Не случайно именно в этом романе, с его революционной перспективой и заглубленным пафосом самопожертвования, правит бал курс секса. Кортасар не просто откровенен в своих описаниях, не просто отстаивает тезис о законности любой формы влечения и его удовлетворения — после Генри Миллера, Набокова и битников этим никого нельзя было удивить или эпатировать. Он, похоже, ставит тут себе парадоксальную эстетическую задачу: длащимися, подробными, многословными периодами передать бегущие

волны телесной бури, ее толчки, конвульсии и затишья, ее фазовые сдвиги. Он обстоятельно изображает неистовство соитий, занимается тонкой словесной огранкой оргазма — пусть это и звучит оксюмороном.

Кортасар программно стремится уравновесить серьезность целей, драматизм пути — вызывающей раскованностью сознания, нравов и повадок своих героев. Дается это не просто — в тексте ощутимы напряжения, «ребра жесткости». Диалектика общего дела и безграничной свободы обретает порой конфликтный характер. Разрешение ее, по мысли автора, — в далекой временной и смысловой перспективе, где видение розы, птицы, женского лона стирает с горизонта знак доллара, а пожалуй, и эмблему серпа с молотом.

...Кортасар умер в середине 80-х, еще до того, как его творчество выявило свою несовместимость с атмосферой «конца века» и с субстанцией новой прекрасной эпохи. Конечно, и сегодня в мире немало читателей и почитателей его книг. Но общая востребованность и «статусность» его прозы нынче намного меньше, чем несколько десятилетий назад.

Может быть — это всего лишь естественный процесс устаревания «бренда», автор которого — ровесник Первой мировой войны? Оно, конечно, так, но есть для этого причины и более специфические, связанные с параметрами социальной и культурной эволюции.

Крушение СССР и социалистического лагеря, сколь бы неуклюжей и «отягощенной злом» эта постройка ни оказалась, сыграло свою роль в закате утопического мировидения. Все-таки рухнула единственная, пусть и несовершенная, альтернатива всесилию мамоны. Заодно «завис» и кубинский эксперимент, который в последние два десятилетия жизни Кортасара служил ему компасом и критерием. Романтика и экзотика «реального социализма», будь то в восточно-европейской или латиноамериканской его ипостаси, сильно поблекла в глазах широкой интеллектуальной публики.

Но можно говорить и о более масштабных сдвигах в коллективном сознании на рубеже тысячелетий. Не стоит пытаться покрывать все смысловые гнезда растяжимой, безразмерной концепцией постмодернизма. И все же именно с постмодернизмом книги Кортасара обнаружили тканевую несовместимость. Хотя, казалось бы, столь любимые им игровые подходы и стратегии сродни этому культурному течению.

Дело в том, что аргентинский писатель всегда «играл всерьез», даже когда веселился и дурачился напропалую. Помыслы и ожидания Кортасара, что ни говори, были связаны с будущим — пусть в нем и предстояло обрести заново ценности и состояния духа, утраченные на предыдущих стадиях истории человечества. В западной же посткортасаровской парадигме будущее вовсе девальвировалось, утратило значимость и реальность. Частный, но показательный пример — смещение массового интереса сначала к альтернативной и фантазированной истории (представленной в сочинениях Толкина), а потом к сказочной «фэнтези» в духе серии романов Роулинг о Гарри Поттере.

Далее — веселые и жестокие литературные чудеса Кортасара, третируя быт, освещали при этом горизонты, лабиринты, пропасти экзистенции. Они по-своему свидетельствовали о «зачатье и рожденье, боли и смерти», говоря словами Гессе, — об уделе человеческом, о его константах, драматических возможностях и вариантах. Кортасар в своих книгах всегда что-то отрицает, на чем-то настаивает — пусть и запальчиво, пусть и впадая в ересь своеволия. А нынешний литературный мейнстрим — желчно-глянцевый эпатаж Бегедера и Уэльбека вкупе с умеренно сюрреалистическими «сториз» на манер Джулиана Барнса или Иена Макьюэна — беззаботно помещает реальность под знак вечного и малоосмысленного круговорота, делает восприятие жизни плоским, во многом конформистским и инфантильным.

Инфантильным — но ведь и само детство, этот последний (или первый) ресурс естественности, цельности у Кортасара, меняет свою суть в последние десятилетия. Электронные игры вытесняют игры уличные и домашние, требующие перевоплощения, изобретательности, взаимодействия или соперничества с товарищами. Воображение при этом атрофируется, теряет мускулатуру и вольное упорство полета — все это замещается тренировкой реакции и беглости пальцев. Друзья, даже просто партнеры для интернет-путешествий и приключений не нужны...

Казалось бы, в гражданско-политической сфере устремления и упования Кортасара сбываются. На его родном континенте хунты и диктатуры правого толка практически исчезли, их сменили демократически избранные правительства. По всему миру катится волна борьбы за права человека и гражданина — при этом борьбы мирной, обходящейся без партизанской героики и захватов посольств. Рушатся законодательно закрепленные табу, поток либертинизма размывает традиционные представления и предрассудки в самых различных жизненных сферах. В Европе и Америках, отчасти даже в Азии с Африкой уличные демонстранты и завсегдагаи социальных сетей, «зеленые» и феминистки, правозащитники и на-чистую-воду-выводители теснят со всех сторон госчиновников, церковных прелатов, явных бюрократов и тайных агентов спецслужб.

Сомневаюсь, однако, чтобы Кортасара, будь он жив, эта картина сильно порадовала. Уж больно институциональные формы приняли эти процессы, в истоках своих бурные и спонтанные. Программы, конференции, публичные кампании, финансирование из негосударственных и межгосударственных фондов... Конечно, может быть, здорово, когда общество щедро оплачивает собственное реформирование, даже если оно — косметическое. Однако организационные прокладки и амортизаторы неизбежно гасят кинетическую энергию перемен. Писателю, наверное, захотелось бы подбросить в это пространство несколько петард творческого сумасбродства.

Главное же — в коллективном культурном сознании заметно понизился спрос на метаморфозы. Люди, потенциальные читатели, уже не ждут, что «за поворотом, в глубине лесного лога» им откроется нечто удивительное, качественно иное, странным светом освещающее их обыденное существование. Нет, пусть уж жизнь прирастает продвижениями по службе, заботой о здоровом питании, новыми «гаджетами» и густыми, однородными в своем разнообразии потоками новостей...

Впрочем, кто сказал, что социокультурная эволюция должна совершаться согласно ожиданиям и предвидениям художников, фантазеров, визионеров? Верно, они катализируют процессы обновления — но будущее наступает не для них и выглядит не так, как им представлялось. Вот и с чаяниями Кортасара оно не совпало. Широкая мода на его творчество схлынула. Что ж, тем упрямее и благодарнее будет память читателей, принадлежащих к одному с ним карассу. Да и новые «резонансы», вопреки вектору эпохи, будут, я уверен, случаться.