

восприятия мира: неразрывность истины, красоты и справедливости, коллективизм, готовность к жертве за ближнего (положить живот свой за други своя) и многое другое.

Таким образом, новое слово, решение существующих морально-этических и системных проблем может прийти или из России, или из Латинской Америки. Запад не может выйти за рамки существующей системы, считая ее единственно возможной, хотя и ощущая ее агонию. Китай, несмотря на попытку показать альтернативные Западу пути развития и ценности, фактически стремится догнать его в линейном развитии. В Индии существует проблема кастовой системы, за рамки которой страна пока реально выйти не может. Африка разобщена этнически и конфессионально и все еще задавлена колониальным прошлым, арабский Восток движется по пути радикализации и исламизации, что вызывает противодействие остальных регионов.

В этой ситуации хочется верить, что народы России и Латинской Америки смогут объединить свои усилия и останутся приверженными собственным ценностям, противопоставляя их ценностям постмодернистского Запада. В противном случае они рискуя превратить свое цивилизационное наследие во «вспаханное море».

¹ Э. Че Гевара. Эпизоды революционной войны, М.: 2005. С. 543-544.

² Цит. по А. Цветков. Лекции по теологии освобождения // электронный журнал «Русский журнал» <http://old.russ.ru/politics/20020128-tzvet.html>

³ Цит. по: Ф.Э. Реати. Западное богословие XX века <http://www.verigi.ru/?book=49&chapter=41>

⁴ Цит. по: А. Карякин. Латинская Америка: прощание с католицизмом? // электронный журнал "Terra America". — <http://www.terra-america.ru/latinskaya-america-proshanie-s-katolicizmom.aspx>

⁵ А.А. Богданов Собрание человека. Психологический журнал. 2004. Т. 25. № 2. С. 115.

⁶ Цит. по: К. Латухина. Идеология революционного католицизма. — <http://www.rodon.org/lk/irk.htm>

⁷ Н. Бердяев. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: 2006, С. 235-236.

⁸ Субкоманданте Маркос. Четвертая мировая война. — <http://lib.rus.ec/b/227495/read>

⁹ Цит. по Ф.Э. Реати. Указ. соч. — <http://www.verigi.ru/?book=49&chapter=40>

ЭСТЕТИКА, ЭТИКА, ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИДЕОЛОГИЯ: ИРОНИЧЕСКИЙ ОПЫТ КОРТАСАРА

Аршинова Ирина

*Студентка Санкт-Петербургского
государственного университета*

E-mail: avonishraaniri@yandex.ru

Резюме: Традиция осмысления жизни и творчества Хулио Кортасара (1914-1984 гг.) во многом опирается на мнение М. Варгаса Льюсы, который приписывал Кортасару такие черты, как «безответственность» и «беспечность», в том числе в плане идеологическом. Однако тот факт, что активная общественная работа Кортасара началась именно после написания романа «Игра в классики» (1963 г.), дает возможность иначе посмотреть на причины обращения писателя к социально-политическим проблемам современности.

Ключевые слова: Х.Кортасар, ирония, этика, политика, история.

ESTHETICS, ETHICS, POLITICAL IDEOLOGY: CORTAZAR'S IRONICAL EXPERIENCE

Summary: The life and works of Julio Cortazar (1914-1984) are traditionally comprehended by critics according to Mario Vargas Llosa's opinion, that characterized Cortazar as being «careless» and «irresponsible» even in an ideological sense. However, the fact, that Cortazar started his public work right after finishing Hopscotch (1963), gives an opportunity to interpret the writer's attention to up-to-date socio-political problems in a different way.

Keywords: Julio Cortazar, irony, ethics, politics, history.

Роман Хулио Кортасара «Игра в классики» (1963 г.) - не только одно из самых известных произведений латиноамериканского бума, не только революция в испаноязычной литературе и орус magnum автора, но, помимо всего этого, решающее жизненное событие, имевшее вполне конкретные последствия в судьбе биографического, а не литературного Кортасара.

Строго говоря, «Игра в классики» отмечает собой три кардинальных поворота, совершенных Кортасаром-автором и Кортасаром-человеком. Первый - жанровый: мастер короткой формы (рассказ, новелла) всерьез обращается к роману (написанный десятилетиями ранее «Экзамен» не был опубликован). Второй - тематический: от фантастических сюжетов Кортасар переходит к экзистенциальной проблематике (как и в предыдущем случае, не с места в карьер: по свидетельству самого автора, появление Орасио Оливейры подготовил главный герой повести «Преследователь» (1959) Джонни Картер).¹ Наконец, третий - личностный: с 1960-х гг., а, точнее, где-то на рубеже 1962-1963 гг., Кортасар становится политически ангажированной фигурой, привлекая свое возрастающее общественное влияние на помощь левым политическим режимам стран Центральной и Южной Америк, участвуя в работе Международного трибунала по расследованию военных преступлений (Трибунал Бертрана Рассела), уделяя значительное место в своем творчестве общественно-политическим вопросам.²

Далеко не случайно, что эти три изменения, на первый взгляд, имеющие не так много общего, произошли в одну пору и в момент создания одного конкретного произведения. Кортасар, до того момента увлеченный литературой до самозабвения, наверное, так и остался бы замкнут в круге искусства, не напиши он «Игры в классики» (однако надо сказать, что возможен был и другой исход - по его словам, если бы он не написал этот роман, то бросился бы в Сену).³ И хотя текст не грешит лозунгами или манифестами, основания для такого предположения дает анализ композиции романа.

Знаменитое авторское определение жанра «Игры в классики» - «анти-» или «контр-роман», что сама «Игра» определяет как «комический роман».⁴ Этот жанр, как объясняется в 79-й главе, то есть практически в самом начале, если опираться на «Таблицу для руководства», от остальных литературных текстов будет отличаться, прежде всего, тем, что свою цель полагает вне себя. Отсюда следует, что главный творческий движитель романа - это читатель, который таким образом расстается со своей вынужденно пассивной ролью и становится «сообщником» автора, тем са-

мым лишшающегося своей авторитарности. Последний же, в свою очередь, делает все, чтобы облегчить читателю путь навстречу ему. Правда, облегчение это происходит прямо пропорционально затруднению процесса чтения: ради того, чтобы разомкнуть роман, открыть его, автор «под корень подрубают систематическую конструкцию характеров и ситуаций», намеренно «не причисляет» текст, сопрягает абсурд с абсурдом и «не завязывает тщательно узелков».⁵

Усложняя процесс элементарного понимания текста, автор буквально вталкивает читателя в роман, чем достигает не расширения его, романа, границ, но их «размыкания» в живую реальность. Читатель «Игры в классики» -- это внетекстовое alter ego автора, с которым он делит свои созидательные возможности и - одновременно - читательскую воспринимающую роль. Мостом же, по которому идет взаимное и непрекращающееся сообщение автора и читателя, служит ирония, пронизывающая все уровни романа.

Ирония, если оставить в стороне ее прямое терминологическое значение (особый риторический прием), в Новое время входит в самое основание человеческого познания. Смеховая культура социальных низов эпохи Средневековья и Возрождения, равно как и интеллектуализм гуманистов, пользовалась очищающей силой иронии, в чем наследовала сократической традиции. Более поздние литературно-философские эпохи, в частности, эпоха романтизма, сделали иронию ключевым элементом не только эстетического, но и жизнетворческого порядка. В своем нынешнем же гносеологическом значении она впервые появляется в работах Серена Кьеркегора, который вырабатывает новые философские основания иронии в полемике с немецким романтизмом. Важно, однако, подчеркнуть, что, отталкиваясь от романтиков концептуально, Кьеркегор, как позднее и Ницше, наследовал им в том, что признавал за иронией прежде всего познавательную и жизнестроительную сущность, столь востребованную в XX веке.

Рассматривая современное содержание понятия, мы обнаружим, что ирония с легкостью позволяет характеризовать себя через взаимные противоположности. Ирония - это отрицание, ирония - это утверждение. Ирония - это форма, ирония - это сущ-

ность. Ирония – это последствие разъединения, ирония – само разделение. Этот ряд может быть продлен по аналогии, однако, какую бы характеристику мы ни выбрали, любая будет относиться и к той иронии, какая орудует в тексте «Игры в классики». В определенном смысле, этот роман – только поле, созданное для того, чтобы ирония развернулась во всю свою мощь. Примером тому, с формальной точки зрения, может служить, например, в высшей степени ироническая фигура Морелли, который, находясь внутри романа, собственно, и описывает его жанровую природу в 79-ой главе, что, однако, не мешает ему появиться также в качестве персонажа. Между тем, Морелли не становится некой абсолютной иронической инстанцией, как можно было бы ожидать, поскольку его записи – сами предмет иронического отстранения изучающих их членов Клуба Змеи, которые, опять же, являются персонажами романа, о котором пишет Морелли, а они читают, и так далее, и так далее, что обнажает не только «изнанку» текста, но даже и «изнанку изнанки».

С другой стороны, Орасио Оливейра прибегает к иронии, чтобы проверить окружающий и внутренний миры на аутентичность, и ей же надеется спастись от дихотомий, разрушающих целостность восприятия. Стремясь к целостному видению бытия и себя и не желая при этом впасть в нездоровый релятивизм, Оливейра пытается встать в стороне (иначе говоря, иронически дистанцироваться) от любой дихотомии, коль скоро расстояние между ее полярно противоположными началами в реальности несократимо. И здесь ирония ярче всего демонстрирует свою двойственную природу: переводя действительное в умозрительное, она уравнивает полюсы дихотомии – и делает их равно незначущими. Оставляя Магу из-за того, что их чувство было «диалектической любовью, которая связывает магнит и железные опилки, нападение и защиту, мяч и стенку»⁶, Орасио вдруг осознает: «Между мной и Магой пролегли целые заросли слов, и едва нас с ней разделили несколько часов и несколько улиц, как моя беда стала всего лишь называться бедой, а моя любовь лишь называться моей любовью... И с каждой минутой я чувствую все меньше, а помню все больше, но что такое это воспоминание, как не язык чувств, как не словарь лиц, и дней, и ароматов, которые возвращаются к нам ... частями речи».⁷

Ирония оборачивается тем, против чего была направлена, – подменой, замещением подлинного живого чувства невесомым вербальным коррелятом, что в конечном счете приводит к неразличению действительного и спекулятивного. Вещь, проходя ироническую проверку на подлинность, рискует потерять свою достоверность. Орасио обнаруживает, что слова подменяют собой «долг, нравственность, безнравственность, день, флаг и абстрактное искусство»⁸, становятся «роковой данностью, чем-то, что не проживается и не осмысливается», и потому человек может быть цельным лишь настолько, насколько оказывается неспособен «выйти за рамки родного языка и пораженного ранним склерозом характера».⁹

Поскольку Оливейра не предпринимает очевидных попыток борьбы с «пустыми» словами, критики, литературоведы и читатели часто ставят ему в вину «инфантилизм» и нравственную беспечность; ну а так как герой во многом автобиографичен, то обвинения переносятся и на Кортасара. Даже Марио Варгас Льюса, видный представитель бума и долгое время близкий к Кортасару человек, писал: «Для него писать означало играть, развлекаться, слова занимали место жизни, он связывал слова, идеи с той безответственностью, фантазией и свободой, которая присуща только детям и сумасшедшим (перевод мой – А.А.)».¹⁰ «Безответственность», «игра», «вечное отрочество» – слова, вокруг которых обычно разворачивается разговор об «Игре в классики», были бы безусловно справедливы, если бы в романе действовала только ирония. Права же утверждать это нам не даст существование в тексте второй важнейшей инстанции, являющейся своеобразным маяком, к которому путями иронии добиваются персонажи, автор и читатель. В романе она называется Центр.

Центр, или ось, или порог, или обнаженность, или Царство – названия, данные разными персонажами для обозначения единственной точки, откуда возможно увидеть бытие в его целостности и истинном порядке, а, значит, и себя, и свое место в нем, есть точка абсолютной свободы – и абсолютной ответственности. Только такое положение дает возможность увидеть «сумму поступков, которые определяют жизнь», «пока она еще подобна шкручивающемуся вихрю, а не осевшему, остывшему, спитому

мате».¹¹ В попытках понять сущность Центра Морелли, Оливейра и автор выстраивают пространные ряды соотносимых с ним символов: там оказываются мандала, древо Иггдрасиль, Крест, Эдем, - и так Центр освобождается от любой предполагаемой национальной, культурной, догматической, пространственно-временной ограниченности. Более того, тяга к Центру - не есть особенность интеллектуального сознания, ведь почти нарочно подбираются образы, возникшие в баснословной глубине веков, это больше напоминает стремление к возвращению, недаром Морелли писал, что «можно убить все, только не тоску по Царству»¹², а биографический Кортасар не устал подчеркивать, что игра в классики - очень простая детская игра.¹³ Ирония с ее разрушительным запалом оказывается, таким образом, единственным способом спуститься в начало, «к собаке», *ad ovo*, в ироническое положение «безо всяких различий», поскольку действует подобно «девственной чистоте сознания», вспомнить хотя бы сократовское «Я знаю, что ничего не знаю» (но без его лукавства). Так, ирония, происходящая из обостренного индивидуализма, приводит к Центру, где различия отступают на второй план, и остаются только целостность и единство, ведущие к состраданию и взаимному причащению.

Другими словами, роман проходит путь от эстетического (ирония) через экзистенциальное (Центр) - к непосредственно историческому. «Игра в классики» сконструирована таким способом, чтобы никогда не устаревать: ведь, включая в свою структуру читателя, она тем самым имеет механизм реальной самокоррекции относительно настоящего времени. То, как прочел собственный роман Кортасар (превратившись в «человека общественного» и сторонника социализма) - лишь один из бесконечного числа вариантов, но именно потому, что сам роман не призывает ни к какой конкретной реализации полученного в процессе чтения экзистенциального опыта (а опыт читательский - это всегда опыт жизнестроительства), не выстраивает никакой определенной политической утопии и даже слово «нонконформизм» понимает скорее в метафизическом смысле, этот механизм в потенциале может работать всегда.

¹¹ Х. Кортасар. Письма к издателю. М.: 2012. С.130.

¹² См., напр.: М. Эрраес. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. СПб.: 2005.

¹³ Х. Кортасар. Игра в классики. М.: 2008. С.5.

¹⁴ Там же. С.362.

¹⁵ Там же. С.363.

¹⁶ Там же. С.29.

¹⁷ Там же. С.103.

¹⁸ Там же. С.89.

¹⁹ Там же. С.88.

²⁰ M. V a r g a s L l o s a. Recuerdo de Cortázar. 26.VI.2013. - <http://docum.x10.mx/letras/cortazarvargasllosa.htm>.

²¹ Х. Кортасар. Игра в классики. М.: 2008. С.351

²² Там же

²³ Х. Кортасар. Письма к издателю. М.: 2012. С.89.