

ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский Государственный Университет»  
Филологический факультет  
Кафедра истории зарубежных литератур

Ловин-Лович Мария Андреевна

Роль интермедиальности в художественном мире  
Хулио Кортасара (роман «62. Модель для сборки»)

Выпускная квалификационная работа магистра филологии

Научный руководитель:  
к.ф.н., доцент  
А. Ю. Миролюбова

Рецензент:  
к.ф.н.  
К. С. Корконосенко

Санкт-Петербург  
2017

## Содержание

Введение .....	3
<b>Глава 1.</b> Теория интермедиальности и художественные особенности романа Х. Кортасара «62. Модель для сборки».....	8
1.1 Теория интермедиальности: история и содержание.....	8
1.2 Роман Х. Кортасара «62. Модель для сборки».....	16
<b>Глава 2.</b> Живопись и книжная графика. Традиционные жанры изобразительного искусства в постмодернистском тексте.....	23
2.1 Живопись.....	23
2.2 Иллюстрации.....	31
<b>Глава 3.</b> Прикладное искусство детской авторской куклы в контексте интермедиальной проблематики.....	42
3.1 Сюрреализм как «большая открытость миру».....	42
3.2 Кукла в романе «62. Модель для сборки»: образ, метафора, символ, медиа.....	48
<b>Глава 4.</b> Скульптурный код в романе Х. Кортасара «62. Модель для сборки».....	61
Заключение.....	80
Список использованной литературы.....	84

## Введение

Хулио Кортасар (Julio Cortázar, 1914–1984) — аргентинский писатель, сочетающий в своем творчестве латиноамериканское тематическое и образное наследие с глубоким пониманием, приятием и выражением в своих текстах западноевропейской культуры: литературы, философии и искусства.

Традиционно выделяют два периода творчества Х. Кортасара; рубежом, разделяющим их, становится переезд писателя из Аргентины в Париж в 1951 году. Произведения первого периода немногочисленны: до отъезда в Европу Х. Кортасар опубликовал, из более известных текстов, лишь сборник рассказов «Bestiario» («Бестиарий», 1951) и пьесу «Los Reyes» («Цари», 1949). Некоторые ранние произведения Х. Кортасара, такие как сборник рассказов «La orilla otra» («Другой берег», 1937–1945) и романы «Divertimento» («Дивертисмент», 1949) и «El examen» («Экзамен», 1950), вышли в печать после смерти автора. Значительную часть своей жизни Х. Кортасар провел в Европе; там же были созданы все наиболее выдающиеся произведения писателя: романы «Rayuela» («Игра в классики», 1963), «62 / Modelo para armar» («62. Модель для сборки», 1968), «Historias de cronopios y de famas» («Истории хронопов и фамов», 1962), сборник рассказов «Todos los fuegos el fuego» («Все огни – огонь», 1966) и др.

Обращаясь к творчеству Х. Кортасара, русские и зарубежные исследователи уделяют более всего внимания рассказам писателя и самому известному, читаемому и цитируемому роману «Игра в классики». Второе место по популярности в исследованиях литературоведов занимает роман «62. Модель для сборки». В фокус внимания исследователей попадают также пьеса «Цари» и романы «Los premios» («Выигрыши» или «Счастливики») и «Экзамен». Наименьшее число исследований посвящено поэзии и публицистике Х. Кортасара.

Наиболее традиционные темы для исследований творчества писателя — черты магического реализма и характер проявления фантастического в прозе Х. Кортасара, мифологическая составляющая текстов, специфика

пространственно-временных отношений, эстетика игры. Особое внимание уделяется изучению экспериментов в области композиции и языка – в частности, в романах, или, как их называют исследователи за разрушение традиционной модели построения текста, «антироманах» «Игра в классики» и «62. Модель для сборки».

В последнее время, в связи с ростом интереса к интермедиальной проблематике, появились новые работы, посвященные книгам-альманахам Х. Кортасара: «La vuelta al día en ochenta mundos» («Вокруг дня за 80 миров» или «Вокруг дня на 80 мирах»), «Último round» («Последний раунд»), «Territorios» («Территории»), «Silvalandia» («Сильваландия»)<sup>1</sup>. Также существуют исследования, рассматривающие музыкальную (джазовую) составляющую текстов писателя<sup>2</sup>.

Теория интермедиальности, возникшая в последние десятилетия XX века, продолжает активно развиваться, а интермедиальный анализ становится одним из наиболее востребованных методов изучения литературного текста. Тем не менее, до сих пор не существует единой терминологической базы, которая охватывала бы все области применения теории.

Данное исследование представляется **актуальным** в силу трех вышеизложенных факторов, а также вследствие сравнительно малой изученности романа Х. Кортасара «62. Модель для сборки» с позиций интермедиального анализа. Основные темы, интересующие исследователей в отношении данного текста – пространство и символическая топография «города», сюрреалистические образы и мотивы, особенности стиля и композиции. Однако текст, концептуально выросший из романа «Игра в

---

<sup>1</sup> Dávila de Lourdes M. Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar. – Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001. – 255 p.

Bartes Cuevas I. Cortázar y París. Hacia una poética explícita de su narrativa: Último round [Digital resource]. – URL: <http://eprints.ucm.es/17118/1/T34776.pdf>. – (Date of access: 29.04.2017).

<sup>2</sup> Soren Triff E. Improvisación musical y el discurso literario en Julio Cortázar // Revista iberoamericana. – Pittsburg, 1991. – Vol. 57. – N. 155/156. – P. 657-663.

Goialde Palacios P. Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar [Digital resource]. – URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3627508&orden=291381&info=link>. – (Date of access: 12.05.2017).

классики» и так же изобилующий художественными референциями, сам предлагает интермедиаальную проблематику в качестве предмета исследования.

Интермедиаальные исследования романа «62. Модель для сборки» крайне немногочисленны. Интересной представляется статья Н. Мартинес<sup>3</sup> о характере и разнообразии детских игр в произведениях писателя. Автор исследования рассматривает функции куклы в романе «62. Модель для сборки», – правда, не позиционируя свое исследование как интермедиаальное и делая акцент на феномене игры как таковом. Принципиальная важность статьи заключается в том, что Н. Мартинес рассматривает роман «62. Модель для сборки» в контексте искусства середины XX века, обозначая специфику отношения к образу куклы/статуи/манекена в кино, скульптуре, фотографии и области арт-инсталляций.

Перспективной в плане будущих интермедиаальных исследований романа представляется работа И. Бартес Куэвас «Hacia una poética explícita de su narrativa: Último round»<sup>4</sup> («К вопросу о повествовательной манере писателя: “Последний раунд”»), где рассматриваются также образы и мотивы романа «62. Модель для сборки» как текста, создававшегося в одно время в книгой-альманахом и содержащего подобные семантические структуры. Предметом изучения является, среди прочего, тексто- и смыслопорождающий образ «пустоты» («hueco», «agujero»), неоднократно возникающий в романе «62. Модель для сборки» и имеющий принципиальное значение для настоящего исследования.

Как наиболее полную, посвященную непосредственно интермедиаальной проблематике, следует отметить работу М. А. Мольто Ибаньес «Galería de arte en la obra de Julio Cortázar»<sup>5</sup> («Образы из художественной галереи в творчестве Хулио Кортасара»), в которой исследователь приводит обширный перечень

---

<sup>3</sup> Martínez N. ¿Jugamos con Cortázar? // Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen. – Buenos Aires: CEISS, 2012. – № 4. – P. 326-350.

<sup>4</sup> Bartes Cuevas I. Cortázar y París. Hacia una poética explícita de su narrativa: Último round [Digital resource]. – URL: <http://eprints.ucm.es/17118/1/T34776.pdf>. – (Date of access: 29.04.2017).

<sup>5</sup> Molto Ibañez M. A. Galería de arte en la obra de Julio Cortázar // Cuadernos Hispanoamericanos. – Madrid, 1980. – № 364-366. – P. 624-639.

произведений искусства, упоминаемых в различных текстах писателя, а также дает искусствоведческий комментарий, определяя направления и стили указанных произведений-референций, в особенности отмечая внимание писателя к кубистическим и сюрреалистическим живописи и скульптуре. Исследователь проводит параллели между характерными чертами этих направлений и художественным стилем Х. Кортасара.

**Новизна** научной работы обусловлена тем, что впервые предпринимается попытка комплексного изучения ключевых для данного романа видов искусства в рамках одной работы: живописи, книжных иллюстраций, скульптуры, а также прикладного искусства создания кукол, – ранее, насколько известно, не становившегося предметом интермедиального анализа.

В романе можно отметить наличие также музыкальной и архитектурной образности, однако исследователь предпочел остановиться на четырех обозначенных выше видах искусства как наиболее значимых для поэтики произведения.

**Цель** диссертации – выявить специфику влияния тем и произведений данных искусств на литературный текст романа «62. Модель для сборки»: на его проблематику, образную систему, структуру.

Выделены следующие **задачи** исследования:

- Описать сущность явления и историю формирования теории интермедиальности
- Рассмотреть роман Х. Кортасара «62. Модель для сборки» в контексте ведущих течений европейского авангарда
- Изучить функционирование в литературном тексте романа художественных кодов живописи, книжной иллюстрации, детской куклы и скульптуры.

**Методологической основой** исследования послужили научные работы, посвященные интермедиальной проблематике: О. А. Ханзен-Лёве<sup>6</sup>, Ю. М. Лотмана<sup>7</sup>, Н. В. Тишуниной<sup>8</sup>, С. Т. Махлиной<sup>9</sup>, И. П. Ильина<sup>10</sup>, А. А. Хаминовой, Н. Н. Зильберман<sup>11</sup>. Для изучения характерных особенностей отдельных видов искусства были использованы труды Г. Э. Лессинга<sup>12</sup>, Э. Лантери<sup>13</sup>, Ю. Н. Тынянова<sup>14</sup>, Ю. М. Лотмана<sup>15</sup>, С. Т. Махлиной<sup>16</sup>.

Интермедиальность в контексте данной работы понимается как «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства в системе единого художественного целого»<sup>17</sup>. Под термином «медиа» подразумевается «знаковая система, код»<sup>18</sup> того или иного вида искусства.

---

<sup>6</sup> Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. – М.: РГГУ, 2016. – 450 с.

<sup>7</sup> Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т.1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 142-147.

<sup>8</sup> Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. – СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 160 с.

Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Электронный ресурс]. – URL: <http://anthropology.ru/ru/edition/metodologiya-gumanitarnogo-znaniya-v-perspektive-xxi-veka>. – (Дата обращения: 4.04.2017)

<sup>9</sup> Махлина С. Т. Интермедиальность / Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. – СПб.: Искусство, 2009. – С. 206-207.

<sup>10</sup> Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М.: ИНИОН, 1988. – 28 с.

<sup>11</sup> Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2014. – № 389. – С. 38–45.

<sup>12</sup> Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – 206 с.

<sup>13</sup> Лантери Э. Лепка / пер. с англ. А. Е. Кроль. — М.: Издательство «В. Шевчук», 2006. — 336 с.

<sup>14</sup> Тынянов Ю. Н. Иллюстрации / Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 310-318.

<sup>15</sup> Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т.1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 377-380.

<sup>16</sup> Махлина С. Т. Знаковость игрушки / Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. – СПб.: Искусство, 2009. – С. 151-152.

<sup>17</sup> Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. – СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – С. 4.

<sup>18</sup> Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2014. – № 389. – С. 39.

# Глава 1. Теория интермедиальности и художественные особенности романа Х. Кортасара «62. Модель для сборки»

## 1.1 Теория интермедиальности: история и содержание

Интермедиальность оформилась как теория и метод анализа в последние десятилетия XX века. Наиболее полно и разносторонне теория разработана зарубежными исследователями; отечественные изыскания, на данном этапе, по большей части, остаются в рамках литературоведения и культурологии.

Термин «медиа», введенный канадским ученым Г. М. Маклюэном, предполагает в рамках его теории самую широкую трактовку: к категории «медиа» относятся средства коммуникации (телефон, телевидение, радио), устная и письменная речь, виды транспорта, оружие, игры и многое другое.

Главный постулат концепции Г. М. Маклюэна – «the medium is the message», т.е. средство сообщения и есть само сообщение: «...новейший подход к изучению средств коммуникации принимает во внимание не только «содержание», но также само средство коммуникации как таковое и ту культурную матрицу, в которой это конкретное средство функционирует»<sup>1</sup>.

Современный исследователь, литературовед, компаративист Н. В. Тишунина интерпретирует термин следующим образом: «медиа» определяются как каналы коммуникаций между языками разных видов искусств<sup>2</sup>. То есть, искусство преобразуется в медиа, попадая в поле другого искусства и неся ему сообщение о себе.

---

<sup>1</sup> Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. – М.: Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – С. 8.

<sup>2</sup> Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Электронный ресурс]. – URL: <http://anthropology.ru/ru/edition/metodologiya-gumanitarnogo-znaniya-v-perspektive-xxi-veka>. – (Дата обращения: 4.04.2017)

Культуролог и искусствовед И. П. Ильин обобщает: медиа – «...любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение»<sup>3</sup>. Можно сказать, что все произведения искусства изначально представляют собой медиа, так как всегда наделены смысловой составляющей, воплощенной посредством художественного кода.

Начиная с древнейших времен, каждая эпоха решала вопрос о соотношенности искусств по-своему, в рамках своих представлений и возможностей. Появление непосредственно теории интермедиальности было предварено тем вниманием, которое исследователи на протяжении XVIII-XIX веков уделяли вопросам взаимодействия искусств.

Немецкий писатель и теоретик искусства Г. Э. Лессинг в трактате «Лаокоон или О границах живописи и поэзии»<sup>4</sup> (1776) выявил характерные особенности отдельных видов изобразительного искусства (скульптура, живопись) и литературы, отметил общие черты и различия. Главный его вывод – каждое искусство при воплощении одного и того же сюжета использует свои, лишь данному искусству присущие выразительные средства. Г. Э. Лессинг наглядно доказывает свою мысль на примере Лаокоона, удушаемого змеями, – образа и сюжета, воплощенного различным образом в поэзии и скульптуре.

В 1778 году появился трактат И. Г. Гердера «Пластика», где живопись и скульптура разводятся по способу восприятия произведения: плоскостная живопись постигается при помощи зрения, объемная скульптура – исходя из возможностей осязания<sup>5</sup>. Имели принципиальную важность рассуждения И. Г. Гердера о музыке: ученый приходит к мысли, что та родилась из

---

<sup>3</sup> Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М.: ИНИОН, 1988. – С. 8.

<sup>4</sup> Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – 206 с.

<sup>5</sup> Гердер И. Г. Пластика // Гердер И. Г. Избранные сочинения. – М.-Л.: Гослитиздат, 1959. – С. 179-191.

первобытного напевного языка, и выдвигает тезис о синтезе первичных форм искусства: танца, музыки и поэтического слова<sup>6</sup>.

В рамках художественной концепции романтизма феномен «синтеза» стал основным принципом в создании художественного произведения<sup>7</sup>. Композитору и поэту Р. Вагнеру принадлежит идея Gesamtkunstwerk: это «...сложное синтетическое произведение искусства, мыслимое как результат полного слияния и взаимопроникновения всех видов художественного творчества»<sup>8</sup>. Разработанную им концепцию Gesamtkunstwerk композитор применял на практике, при работе над своими музыкальными произведениями. В частности, теория была положена в основу музыкальной тетралогии «Кольцо нибелунга» (1848-1874). Благодаря творчеству Р. Вагнера в опере утвердилось понятие лейтмотива как музыкальной фразы, сопровождающей отдельный предмет, определенную сюжетную ситуацию, конкретного героя (лейтмотивы меча, кольца, Зигфрида, сна Брунгильды и т.д.)

Немецкая богатая традиция сопоставления литературы и искусства нашла в XX веке продолжение в работах Г. Вёльфлина, писателя и теоретика искусства, выделившего в качестве двух главных исторических и стилевых категорий Ренессанс и Барокко<sup>9</sup>.

Опираясь на работы Г. Вёльфлина, О. Вальцель, начиная с 1917 года, публикует собственные исследования о «взаимном освещении искусств», в которых постулирует необходимость параллельного изучения различных видов искусства. В работе «Проблемы формы в поэзии» О. Вальцель отметил заимствование терминов из области музыки и изобразительного искусства при литературном анализе произведения. Также он попытался выявить

---

<sup>6</sup> Жирмунский В. М. Жизнь и творчество Гердера // Гердер И. Г. Избранные сочинения. – М.-Л.: Гослитиздат, 1959. – С. 7-59.

<sup>7</sup> Иванова О. Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера: автореф. дис. ... канд. культурологии / Костромской гос. ун-т им. Н.А. Некрасова. – Киров, 2007. – С. 7.

<sup>8</sup> Там же, с. 13.

<sup>9</sup> Villanueva D. Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura // Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. – Zaragoza, 2014. – № 22. – P. 185.

структурообразующие категории, общие для всех видов искусства; такой категорией, по О. Вальцелю, мог бы служить ритм<sup>10</sup>. Позже подвергавшаяся критике, эта работа выразила, тем не менее, принципиально важную идею возможности структурного подобия литературы и иных видов искусства.

Феномен синтеза искусств рассматривался в русской традиции А. Н. Веселовским, изучавшим бытование зачатков будущих художественных форм в ритуальных культурах и назвавшим «первобытным синкретизмом» нераздельность словесного, танцевального и музыкального творчества<sup>11</sup>.

Важным шагом на пути исследования вопросов о взаимодействии искусств стали научные изыскания академика М. П. Алексева. Первой его работой, посвященной данной проблематике, стала статья «Тургенев и музыка» (1918); исследователь обращался и к искусству живописи, утверждая, в целом, что сближения и расхождения разных видов искусства вполне закономерны. Результатом их сближения становится трансформация приемов и характерных особенностей каждого из участвующих во взаимодействии видов искусства<sup>12</sup>.

Ю. М. Лотман продолжил исследование А. Н. Веселовского положением о синтетичности, полиглотизме (термин Ю. М. Лотмана): тексты любой культуры по определению полиглотичны – то есть, построены на основе, по крайней мере, двух семиотических систем<sup>13</sup>. Интертекстуальный характер литературных произведений обуславливает наиболее полную выраженность полиглотизма именно в словесных текстах<sup>14</sup>, - что напрямую связывает изыскания Лотмана с интермедальной проблематикой функционирования художественных кодов в литературе.

---

<sup>10</sup> Вальцель О. Проблема формы в поэзии [Электронный источник]. – URL: <http://www.opojaz.ru/walzel/walzel.html>. – (Дата обращения: 11.04.2017).

<sup>11</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 406 с.

<sup>12</sup> Алексеев М. П. Из истории английской литературы; Этюды. Очерки. Исследования. – М.; Л.: Гослитиздат, 1960. – С. 422.

<sup>13</sup> Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры / Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т.1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 143.

<sup>14</sup> Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. – СПб.: Искусство, 2009. – С. 425.

М. М. Бахтин в статье «Проблема материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве»<sup>15</sup> (1924) исследовал структуру художественного произведения и выделил три ее уровня, заявленные в названии работы. Уровень формы, по мысли М. М. Бахтина, делится на форму композиционную и архитектурную. Вместе материал и композиционная форма составляют внешний облик объекта, эмпирически воспринимаемый читателем/зрителем. Архитектурная форма и содержание выражают произведение в его идеальном состоянии, это сама суть его, идея, – то, что определяет ценность произведения для истории культуры и его место в ней.

Уровень архитектуры является общим для всех искусств, материал – наглядно демонстрирует отличия конкретных произведений, принадлежащих к разным видам искусства. Важно положение М. М. Бахтина о том, что произведение дается воспринимающему субъекту через материальный носитель. Можно предположить, что в этом отношении в концепции М. М. Бахтина уже содержится вышеупомянутый концепт М. Маклюэна «the medium is the message».

Сформулированные М. Бахтиным понятия «диалогичности» и текстового «полифонизма» послужили отправной точкой для более пристального изучения в 70-х годах структуралистами Р. Бартом и Ю. Кристевой свойств разнообразных дискурсов. Согласно разработанной ими теории, любой из этих дискурсов интертекстуален по своей природе, каждый текст «собран» из цитат предыдущих текстов, и эта цитация тотальна<sup>16</sup>. Позже эти положения развил в своих работах Ж. Деррида.

Найдя методологическую опору в структурализме и постструктурализме, теория интермедиальности активно формировалась в 80-е годы XX века. В 1983 году в статье «Проблема корреляции словесного и

---

<sup>15</sup> Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 6-71.

<sup>16</sup> Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник / под ред. И.П. Ильина и Е.А. Цургановой. – М., 1996. – С. 218.

изобразительного искусств на примере русского модерна» О. А. Ханзен-Лёве ввел понятие «интермедиальности», отделив его от явления интертекстуальности по принципу разведения внутри- и межсемиотических связей в художественном тексте<sup>17</sup>.

В монографии «Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду» О. А. Ханзен-Лёве приводит типологию интермедиальных корреляций. Он выделяет три типа возможных преобразований литературного текста при проникновении в него художественных форм других видов искусства:

- перенос мотивов (*семантических, нарративных, дескриптивных*)
- воспроизведение эмпирически воспринимаемой фактуры
- проекция формообразующих принципов произведения другого вида искусства<sup>18</sup>.

На основании этой концепции, а также разработок ученых Стивена П. Шера и Альберта Гира (изучавших вопрос о взаимодействии музыки и литературы), сформировались обобщенные варианты типологий, рассматривающих основные виды интермедиальных соотношений. До сих пор, однако, не сформировано единого научно-терминологического аппарата, который охватил бы все сферы применения теории (медиа-технологии, культура и эстетика, социальные коммуникации<sup>19</sup>). Напротив, на данном этапе становления теории различные области науки стремятся к выработке собственного терминологического аппарата.

В настоящее время активно появляются новые работы, посвященные интермедиальной проблематике. В России исследователей более всего интересует интермедиальный аспект литературоведения – дисциплины, послужившей отправной точкой для теории. Действительно, в русской

---

<sup>17</sup> Ук. соч. С. 41.

<sup>18</sup> Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. – М.: РГГУ, 2016. – С. 40-42.

<sup>19</sup> Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2014. – № 389. – С. 43.

культуре прослеживается богатая традиция взаимодействия литературы и других искусств, от эстетики романтизма до творчества поэтов и писателей Серебряного века и авангарда, литературу которого О. А. Ханзен-Лёве избрал предметом анализа.

Как не существует единого подхода к самой теории интермедиальности, так не существует на данный момент и окончательного определения самого этого явления.

Для С. Т. Махлиной интермедиальность – просто более широкое понимание термина «интертекст»<sup>20</sup>. Действительно, интермедиальность может рассматриваться как «межсемантическая интертекстуальность»: текст одного искусства внедряется в текст другого, семантически не растворяясь в нем, но перекодируя элементы своей знаковой системы и обуславливая «не просто диалог искусств, а их перевод»<sup>21</sup>. Прибегая к данному сравнению, А. А. Хамина подражает, что медиа того или иного искусства, попадая в литературный текст, трансформирует элементы своего кода, сохраняя несомую им информацию о своем виде искусства, - подобно тому, как при межъязыковом переводе исходный текст преобразуется в соответствии с требованиями целевого языка, смысл же при этом максимально должен быть сохранен.

Н. В. Тишунина описывает процесс интермедиальных отношений более определенно: «...сначала осуществляется перевод одного художественного кода в другой, а затем происходит взаимодействие, но не на семиотическом, а на смысловом уровне. Так, включение элементов других видов искусства в нехарактерный для них вербальный ряд значительно модифицирует сам принцип взаимодействия искусств. По сути дела, взаимодействуют не столько языки искусства (искусством оставалось лишь одно — искусство

---

<sup>20</sup> Махлина С. Т. Интермедиальность / Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. – СПб.: Искусство, 2009. – С. 206.

<sup>21</sup> Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2014. – № 389. – С. 41.

слова), сколько смысла этих звуков»<sup>22</sup>. Словесное искусство, по мысли И. Е. Борисовой, в принципе обладает наиболее полноценным интермедиальным потенциалом: «Интермедиальность, предполагающая неравенство «голосов», может осуществляться в полной мере только в вербальном тексте, функционирующем как воспринимающая и передающая инстанция»<sup>23</sup>.

А. А. Хамина излагает также положение о неравноправии искусств при интермедиальном взаимодействии – имея «различный статус, они функционально и семантически неравны»<sup>24</sup>. В этом заключается принципиальное отличие интермедиальной коммуникации от ситуации синтеза, при котором два вида искусства сохраняют свою целостность и создают особое мультимедийное пространство, существуя в нем на равных. Синтез предлагает зрителю процесс взаимодействия искусств, в то время как интермедиальные отношения представлены в тексте как итог процесса взаимодействия, как свершившийся факт<sup>25</sup>.

Наиболее полно разрабатывает термин Н. В. Тишунина. В ее трактовке, в узком смысле интермедиальность – «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства в системе единого художественного целого»<sup>26</sup>. В широком смысле интермедиальность – «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры)»<sup>27</sup>. Также, и на этом сходятся мнения Н. В. Тишуниной и И. П. Ильина, в

---

<sup>22</sup> Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Электронный ресурс]. – URL: <http://anthropology.ru/ru/edition/metodologiya-gumanitarnogo-znaniya-v-perspektive-xxi-veka>. – (Дата обращения: 4.04.2017)

<sup>23</sup> Цит. по: Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2014. – № 389. – С. 42.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. – СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – С. 4.

<sup>27</sup> Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Электронный ресурс]. – URL: <http://anthropology.ru/ru/edition/metodologiya-gumanitarnogo-znaniya-v-perspektive-xxi-veka>. – (Дата обращения: 4.04.2017)

литературоведческом аспекте и в самом общем смысле интермедальность – «наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства»<sup>28</sup>.

## 1.2 Роман Х. Кортасара «62. Модель для сборки»

Переехав в 1951 году из Аргентины, родной страны писателя, в Париж, Х. Кортасар обосновался в самом центре европейской культуры, – обрести этот желанный Центр получившему литературную стипендию Кортасару оказалось гораздо проще, чем Орасио Оливейре, главному герою романа «Игра в классики», найти свой.

Однако, будучи в Аргентине, писатель уже интеллектуально существовал в обозначенном культурном контексте, читая классическую европейскую литературу и интересуясь современными авангардными течениями: «Начиная со своих первых рассказов, вошедших в «Бестиарий», он понимал, что отваживается ступить на земли еще не открытые, хотя его и сопровождали Китс с романтиками, Кьеркегор с экзистенциалистами, Арто с сюрреалистами, – все основополагающие тексты западноевропейской культурной традиции, от древних греков до последнего романа Гомбровича и последнего стихотворения Любич-Милоша»<sup>29</sup> (перевод мой – М. Л-Л).

На протяжении всей жизни Х. Кортасар писал на родном ему испанском языке. После переезда в Париж его тексты (в которых, тем не менее, сохранились и латиноамериканские мотивы и образность<sup>30</sup>) постепенно стали восприниматься читателями, критиками и литературоведами как творчество писателя-постмодерниста Старого Света, полно и искусно использующего в своих произведениях элементы

---

<sup>28</sup> Тишунина Н. В. Ук. соч.

<sup>29</sup> Alazraki J. Imaginación e historia en Julio Cortázar // Casa de las Américas. – La Habana, 1988. – № 166. – P. 7

<sup>30</sup> Багно В. Е. Отрочество как призвание и судьба // Кортасар Х. Игра в классики. – М.: Пушкинская б-ка: АСТ, 2003. – С. 7.

современной, а также более ранних европейских литературных традиций, знакомого с ее историей и искусством.

После выхода в 1963 году романа «Игра в классики» писатель был удивлен столь интенсивным откликом на книгу – особенно со стороны молодых людей, которых писатель отнюдь не представлял себе в качестве читателя-собеседника во время работы над текстом<sup>31</sup>. Скорее, его «целевой аудиторией» был человек интеллектуального уровня и поколения самого писателя, – способный распознать интертекстуальный характер произведения, воспринять и «подхватить» игру с культурным и философским дискурсами. В теоретической 79-й главе романа автор высказывает соображения по поводу двух видов воспринимающей текст аудитории: читателя-сообщника и читателя-самки (за последнюю формулировку позже писатель неизменно просил прощения). Кортасару был интересен читатель-сообщник, готовый «принять подачу» авторской игры, почувствовать иронию, распознать цитату, продолжить мысль, достроить по-постмодернистски открытую структуру, предложить свою интерпретацию – в тексте, специально создававшемся для диалога, для совместного, быть может, поиска ответов на вопросы. В одном из интервью писатель признается Э. Пикон, что лишь приветствует разнообразные трактовки его текстов, получая, таким образом, возможность узнать больше о себе самом<sup>32</sup>.

После успеха «Игры в классики» следующий роман ожидался с энтузиазмом, однако роман «62. Модель для сборки», законченный в 1968 году, вызвал противоречивые отклики. Читатели предполагали найти в этом тексте продолжение «Игры в классики», однако столкнулись с абсолютно самостоятельной книгой с иными поэтическими и концептуальными целями и задачами. Роман «62. Модель для сборки» оказался гораздо более трудным для восприятия и, так сказать, материально более осязаемым, по сравнению с

---

<sup>31</sup> Navarro D. Julio Cortázar: Entrevista desde un castillo sangriento // Casa de las Américas. – La Habana, 1994. – № 194. – P. 43.

<sup>32</sup> Пикон Гарфилд Э. Кортасар о Кортасаре // Кортасар Х. Я играю всерьез... – М.: Академический проект, 2002. – С. 306.

воздушной «Игрой в классики»: в первой части романа сконцентрированы отсылки ко всем, пока еще не известным читателю, сюжетным ситуациям, о которых речь пойдет далее в тексте. То есть, «62. Модель для сборки» требует как минимум двух прочтений. На самом же деле, их должно быть гораздо больше.

При этом роман не делится на главы, а представляет собой совокупность отдельных эпизодов, расположенных, в смысле времени и места действия, в хронологической последовательности. Об этой хронологичности автор предупреждает читателя во введении к роману<sup>33</sup>.

Читателю-сообщнику, пробившемуся сквозь первый, плотнейший в плане образности и семантики фрагмент романа, предстоит собрать из сюжетных эпизодов свою цельную картину произведения, которое для каждого воспринимающего текст субъекта является индивидуальной и своеобразной моделью для сборки, «*modelo para armar*». При этом автор имеет в виду скорее собственную для каждого читателя интерпретацию существующего текста, нежели «сборку» самого текстуального материала.

Роман, таким образом, требовал от читателя-сообщника еще больше, чем раньше, и многие критики сочли книгу попросту неудавшейся. А. Делленпиане считает, это произошло потому, что «...стремление найти – создавая ее – более аутентичную форму повествования и создать не-литературный язык слишком бросается в глаза; потому что поиск сам по себе, как в плане идей, так и литературного воплощения, так напряжен, что каким-то образом это ощущение передается читателю и тревожит его, но не так, как хотелось бы Кортасару: читатель попросту отвергает текст»<sup>34</sup> (перевод мой – М. Л-Л).

Самому писателю оказалось тяжело работать над романом. Если «Игру в классики» Х. Кортасар создавал свободно и вдохновенно, практически не

---

<sup>33</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 4.

<sup>34</sup> Dellenpiane A. 62. Modelo para armar: ¿Agresión. regresión o progresión? // H. Giacomán. Homenaje a Julio Cortázar: Variaciones interpretativas en torno a su obra. – Madrid: Anaya-Las Americas, 1972. – P. 180.

отрываясь от печатной машинки, то следующий роман дался ему гораздо труднее.

Кортасар неоднократно бросал неоконченную книгу (он формировал текст с 1963 по 1968 годы), работая параллельно над сборником «Все огни – огонь» (постепенно появлялись рассказы «Другое небо», «Южное шоссе», «Здоровье больных» и «Сеньорита Кора», «Остров в полдень»)<sup>35</sup> и выезжая на конференции ЮНЕСКО в качестве переводчика. С 1962 года, вдохновленный революционными событиями и преобразованиями на Кубе, Кортасар стал более активно интересоваться политической ситуацией в странах Латинской Америки, давал интервью журналистам из стран-участников антиимпериалистической борьбы и неоднократно совершал поездки на Кубу, в Никарагуа, Аргентину. Политическая вовлеченность также оставляла меньше времени на литературное творчество. Книга «не шла» настолько, что писатель неоднократно боролся с искушением растопить рукописью камин<sup>36</sup>.

При создании романа Х. Кортасар и к себе предъявлял завышенные требования. Как рассказывает сам писатель, сначала появилась идея психологического вапиризма, нашедшая выражение в образе Элен, затем пришло решение использовать сформулированные в 62-й главе «Игры в классики» теоретические изыскания философа Морелли, литературного альтер-эго писателя<sup>37</sup>. Первоначально Х. Кортасар хотел даже оставить в заглавии романа лишь число «62», прямо указывая на текст-источник замысла произведения<sup>38</sup>; затем, уступив уговорам издателей, он изменил решение.

Х. Кортасар поставил перед собой задачу экспериментального характера: создать текст, в котором психология персонажей отойдет на задний план, а сами герои, расставленные автором на игровой доске

---

<sup>35</sup> Эрраес М. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – С. 220.

<sup>36</sup> Там же, с. 238.

<sup>37</sup> Пикон Гарфилд Э. Кортасар о Кортасаре // Кортасар Х. Я играю всерьез... – М.: Академический проект, 2002. – С. 293.

<sup>38</sup> Эрраес М. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – С. 230.

романа, должны будут действовать в рамках заданных творцом координат, не подозревая при этом, что являются несамостоятельными фигурами<sup>39</sup>.

Автор разбрасывает персонажей по разным городам – действие происходит в Париже, Лондоне и Вене, – формируя «созвездие» персонажей («constelación», образ - термин Х. Кортасара), и заставляя их стремиться друг к другу, искать друг друга. Нельзя не согласиться: привнесенная извне, «эта теория “человеческого бильярда” несколько высушила книгу, придала ей геометрический характер»<sup>40</sup>. Однако заранее заданный каркас концепции в процессе создания книги пришел в движение, и текст обрел свою живую сущность благодаря спонтанной, экспериментальной манере авторского письма и постмодернистской эстетике произведения в целом: «Зона – <...> нечто вроде утопии, где царствуют юмор и игра как формы протеста и самоутверждения»<sup>41</sup>.

Герои романа формируют свой кружок, «зону», где ведут интеллектуальные беседы и абсурдные диалоги, делятся рассказами о погружении в сюрреалистическое, общее для них пространство «города». В «город» не попадают лишь Селия и Остин, остальные – «заражены» этим подобием коллективного навязчивого сновидения, парадоксальным образом влияющего на судьбы героев. Интересно, что этот образ вырос из настоящего сновидения Кортасара. Писатель надеялся, описав «город» в тексте, избавиться от навязчивого и тягостного образа, однако тот продолжал преследовать его и далее<sup>42</sup>.

В тексте невозможно выделить одного главного героя, основных же – шесть: Хуан, Элен, Марраст, Николь, Телль, Калак. Сменяя друг друга, они поочередно выполняют функцию рассказчика. Авторская точка зрения

---

<sup>39</sup> Пикон Гарфилд Э. Кортасар о Кортасаре // Кортасар Х. Я играю всерьез... – М.: Академический проект, 2002. – С. 293.

<sup>40</sup> Межиковская Т. И. Хулио Кортасар // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы / отв. ред. Земсков В.Б. — М.: ИМЛИ, 2004; Кн. 5. – С. 440.

<sup>41</sup> Там же, с. 441.

<sup>42</sup> Navarro D. Julio Cortázar: Entrevista desde un castillo sangriento // Casa de las Américas. – La Habana, 1994. – № 194. – P. 45.

включается в «созвездие» персонажей: «...достаточно прочесть концепцию задуманного Морелли в “Игре в классики” произведения, чтобы понять: это был единственный способ достичь какого бы то ни было результата; нужно, чтобы автор сам стал частью этого созвездия, чтобы он сам был подвержен текстуальным взаимодействиям, возникающим под его пером по ходу повествования....»<sup>43</sup> (перевод мой – М. Л-Л).

Роман «62. Модель для сборки», категорически не являясь второй частью «Игры в классики», продолжает образные и смысловые линии своего предшественника: во-первых, это - уже упомянутое наличие замкнутой группы персонажей: «...они пытаются убежать от мира, в котором чувствуют себя чужими, и создают собственный маленький мир: Клуб»<sup>44</sup> (перевод мой – М.Л-Л). Стоит отметить, что данный способ построения образной системы встречается практически во всех романах писателя: в «Экзамене», «Выигрышах», «Книге для Мануэля», это – «единственный тип социального объединения, признаваемый персонажами Кортасара»<sup>45</sup>. Объединяющей является и ситуация поиска – Центра, Другого, собственного Я.

Оба произведения – и это наиболее важный момент в контексте данного исследования – разворачивают перед читателем обширную панораму европейского искусства начала-середины XX века.

В отличие от «Игры в классики», Кортасар, по его словам, постарался оградить текст романа «62. Модель для сборки» от обилия референций на литературные произведения и их создателей, – как он сам признается в эссе «La muñeca rota» (в русском переводе Бориса Дубина – «Распотрошенная кукла»), своеобразном метатексте, где автор раскрывает ряд принципиально важных для понимания романа моментов, связанных с историей и спецификой его создания. Он утверждает: «...письмо в 62 избегает каких бы

---

<sup>43</sup> Navarro D. Julio Cortázar: Entrevista desde un castillo sangriento // Casa de las Américas. – La Habana, 1994. – № 194. – P. 44.

<sup>44</sup> Brodin B. Criaturas fictivas y su mundo, en “Rayuela” de Cortázar. – Lund: CWK Gleerup., 1975. – P. 117.

<sup>45</sup> Межиковская Т. И. Хулио Кортасар // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы. / отв. ред. Земсков В.Б. — М.: ИМЛИ, 2004; Кн. 5. – С. 440.

то ни было промежуточных подпорок <...> отсылки к другим точкам зрения, цитатам или событиям, пусть даже магнетически связанным с основным ходом действия, я исключил, чтобы не отвлекать от сколько возможно линейного, прямого повествования»<sup>46</sup>. Однако, стараясь по возможности сократить интертекст, писатель оставляет за собой свободу использования интермедиальной образности.

М. А. Мольто Ибаньес пишет: «Внедрение искусства в его [Х. Кортасара – М. Л-Л.] произведения являет собой не просто эрудированность или педантизм автора, а превращается в еще одно правило кортасаровского “чтения-игры”. Правило, благодаря которому возникают эзотерический язык и временами труднодоступный стиль, создаются метафорические образы; в конце концов, это правило – поиск единого и универсального выражения идей, ощущений и чувств, которые возникают изначально, и прежде всего, в контексте литературном, с подачи писателя, но претворяются, благодаря сообщнику-читателю, в работу того или иного конкретного направления искусства, в определенного скульптора или художника, в прямую отсылку к музыкальному произведению»<sup>47</sup> (перевод мой – М.Л-Л).

Настоящее исследование предлагает включиться в задуманное писателем «чтение-игру» и проследить, как именно и с каким результатом встраиваются в текст романа «62. Модель для сборки» художественные коды четырех различных видов искусства.

---

<sup>46</sup> Кортасар Х. Распотрошенная кукла [Электронный ресурс]. – URL: <http://mreadz.com/read-152493/p12>. – (Дата обращения: 3.04.2017)

<sup>47</sup> Molto Ibañez M. A. Galería de arte en la obra de Julio Cortázar // Cuadernos Hispanoamericanos. – Madrid, 1980. – № 364-366. – P. 624.

## Глава 2. Живопись и книжная графика.

### Традиционные жанры изобразительного искусства в постмодернистском тексте

#### 1.1 Живопись

Для теории интермедиальности живопись является одним из наиболее традиционных и изученных видов искусства. В контексте данной теории исследуется живописность литературного текста, разработка разными видами искусства одного и того же сюжета, либо предполагается цитация живописи литературой. Последний тип отношений возникает в исследуемом романе «62. Модель для сборки».

Писатель неоднократно бывал в Лондоне и, вероятно, в один из визитов в художественной галерее института искусств Куртолда (или Курто, каковое название является на данный момент общепринятым) увидел картину, описание которой позже поместил в свой роман. Это портрет доктора гражданского права и врача Дэниела Лайсонса<sup>1</sup> кисти Тилли Кеттла (1735–1786), художника-портретиста XVIII века, последователя Рейнолдса и Ромни. В 1768 году Тилли Кеттл, первым из британских живописцев, совершил путешествие в Индию. Вернувшись в Англию в 1777 и пробыв на родине 10 лет, он снова отправился в очаровавшую его страну, однако, как считается, погиб в пути. Место и время его смерти неизвестны<sup>2</sup>.

И согласно сюжету романа, и в действительности портрет доктора Лайсонса находится в живописном собрании галереи Куртолда<sup>3</sup>.

Согласно схеме, разработанной А. А. Хаминовой и Н. Н. Зильберман<sup>4</sup> с опорой на труды О. А. Ханзен-Лёве и отображающей виды взаимодействия

---

<sup>1</sup> Goodwin G. Lysons, Daniel (1727-1800) [Digital resource] // Dictionary of National Biography, 1885-1900. Vol. 34. – URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Lysons,\\_Daniel\\_\(1727-1800\)\\_DNB00](https://en.wikisource.org/wiki/Lysons,_Daniel_(1727-1800)_DNB00). – (Date of access: 4.04.2017)

<sup>2</sup> Cust L. H. Kettle, Tilly [Digital resource] // Dictionary of National Biography, 1885-1900. Vol. 31. – URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Kettle,\\_Tilly\\_DNB00](https://en.wikisource.org/wiki/Kettle,_Tilly_DNB00). – (Date of access: 4.04.2017)

<sup>3</sup> Portrait of Doctor Daniel Lysons DCL, MD. – URL: <http://www.courtauldprints.com/image/179644/kettle-tilly-portrait-of-doctor-daniel-lysons-dcl-md>. – (Date of access: 3.04.2017)

искусств, можно утверждать: возникновение в литературном тексте отсылки к реально существующей картине представляет собой, прежде всего, референцию (тематизацию), т.е. упоминание одного вида искусства в художественном пространстве другого.

Экфрасис, в широком смысле, – воссоздание одного произведения искусства средствами другого<sup>5</sup>; чаще всего под экфрасисом подразумевается описание в литературном тексте живописи либо скульптуры.

Можно выделить элементы экфрасиса в отрывке, где впервые упоминается портрет: «Почему доктор Дэниел Лайсонс, Д. Г. П, Д. М.<sup>6</sup>, держал в руке стебель *hermodactylus tuberosis*?»<sup>7</sup>. Однако полноценного экфрасиса нет, а единственный намек на описание портрета подан в форме вопроса.

При интермедиальном анализе соотношения двух искусств – в данном случае, литературы и живописи, – можно заметить, что между участниками подобного «диалога» всегда присутствует момент соревновательности. Любой подробный выделенный экфрасис утяжеляет художественный текст, замедляет его движение, поскольку представляет собой попытку описать средствами словесного динамического искусства произведение искусства пространственного.

В данном отрывке – побеждает литературный текст, избегающий развернутого экфрасиса. Повествование не замедляется, а, наоборот, ускоряется, поскольку тема портрета вводится с помощью вопроса, дающего толчок к разворачиванию сюжета.

Отсутствие выделенного экфрасиса подчеркивает малую ценность – в контексте семантической структуры романа – самого полотна как произведения искусства. В одном синтаксическом ряду с данной картиной встречается еще

---

<sup>4</sup> Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2014. – № 389. – С. 43.

<sup>5</sup> Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МиК, 2002. – С. 8.

<sup>6</sup> доктор гражданского права, доктор медицины.

<sup>7</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 50.

одна референция: «...долго стоял перед портретом доктора Дэниела Лайсонса и почти не глядел на “Te regioa” Гогена»<sup>8</sup>. Далее в тексте возникает отсылка к картине «Bar des Folies-Bergères» («Бар в “Фоли-Бержер”») Мане, своеобразной «Джоконде» института Куртолда<sup>9</sup>. Упоминание этих полотен указывает читателю на высокие образцы живописи и напоминает о скромном месте, предназначенном историей портрету кисти Тилли Кеттла. С определенной долей юмора можно предположить, что автор решил исправить ситуацию, выведя полотно портретиста на авансцену своего романа.

Остается открытым вопрос, что на самом деле привлекло писателя в этом малоизвестном раннем полотне художника, создававшемся в 1762–1768 годах. Картина написана в манере, традиционной для эпохи формирования английской национальной портретной школы: темный фон, статическая поза, тщательно прописанная фигура с плавными контурами, внимание к прорисовке деталей. Возможно, и самого Х. Кортасара, как впоследствии Марраста в романе, озадачила живописная деталь: цветок ириса, *hermodactylus tuberosus*, который доктор Лайсонс держит перед собой.

Ирис на полотнах европейской (в частности, датской и немецкой)<sup>10</sup> живописи встречается довольно часто. В английской символике, как и в самой широкой трактовке, ирис, – «цветок богини радуги»<sup>11</sup>, а название конкретного вида *hermodactylus tuberosus*, по мнению Чарльза Лайта, журналиста и садовода, «...is derived from Hermes, the messenger of the gods, with the rest meaning “fingers”, a reference to the finger-like shape of the tuberous roots»<sup>12</sup> («...происходит от имени бога Гермеса, посланника богов; значение остальной

---

<sup>8</sup> Кортасар Х. Ук. соч. С. 53.

<sup>9</sup> Там же, с. 54.

<sup>10</sup> Fuente Pedersen E. de la. Still lifes in the collections of Statens Museum for Kunst, 1600-1800 // Flowers and world views: [a catalogue of the Exhibition at the Statens museum for kunst, 22 March – 22 October 2013]. – Copenhagen: Statens museum for kunst, 2013. – P. 18-75.

<sup>11</sup> Цюрупа В. П. Флористические образы в английской поэзии: учебное пособие по интерпретации художественного текста. — Петропавловск-Камчатский: КамГУ им. Витуса Беринга, 2013. – С. 49.

<sup>12</sup> Lyte C. How to grow: *Hermodactylus tuberosus* [Digital resource] // The Telegraph. – 2002. – 2 March. – URL: <http://www.telegraph.co.uk/gardening/howtogrow/3298036/How-to-grow-Hermodactylus-tuberosus.html>. – (Date of access: 7.04.2017)

части слова – “пальцы”, что является отсылкой к пальцевидной форме корней», перевод мой – М.Л-Л).

Символика цветка в контексте данного живописного полотна неясна – таково официальное мнение, опубликованное на сайте галереи Куртолда<sup>13</sup>. В романе попытки Марраста и членов общества анонимных невротиков разгадать замысел художника, изобразившего растение, представляют собой одну из крупных сюжетных линий повествования, – комичную и трагичную одновременно. Более же всего, абсурдную.

Непосредственно в год переезда Кортасара в Париж, в 1951 году, английский писатель и художник Р. Мазеруэлл издал антологию «Художники и поэты дада», которая пробудила новый интерес к дадаистам. Э. Дэмпси утверждает: «Их абсурдистская ирония и художественная свобода завладели воображением нового поколения художников и писателей <...> Из наследия дадаизма наибольшее распространение получили его свободолюбие, непочтительность к авторитетам и склонность к эксперименту»<sup>14</sup>.

Разумеется, Кортасар, преподаватель, писатель, переводчик и человек всесторонне начитанный, был знаком с творчеством дадаистов, хотя первоначально не проводил (да и, как любой современник авангардных течений, не мог провести) грани между ним и сюрреализмом: «...сюрреализм чаще встретишь там, где меньше всего сюрреалистских этикеток (растекающихся часов, усатых джоконд...)»<sup>15</sup> Однако эссе «Muerte de Antonin Artaud» («Смерть Антонена Арто»), откуда взято данное высказывание, было опубликовано в 1948 году, в то время как к 60-м годам XX века увеличившаяся культурная дистанция, несомненно, развела эти два течения.

Черты дада-эстетики, унаследованные постмодернизмом, многократно проявляются в романе «62. Модель для сборки», написанном более чем через

---

<sup>13</sup> Portrait of Doctor Daniel Lysons DCL, MD. – URL:

<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/64f6a569.html>. – (Date of access: 12.04.2017)

<sup>14</sup> Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству. – М.: Искусство – XXI век, 2008. – с. 119.

<sup>15</sup> Кортасар Х. Смерть Антонена Арто // Кортасар, Х. Я играю всерьез... – М.: Академический проект, 2002. – С. 183.

40 лет после эпохи расцвета дадаизма (1914-1924). Марраст намеренно эпатирует публику созданной им статуей, также в тексте присутствуют референции – упоминания известных скульпторов-дадаистов (а также сюрреалистов, кубистов и абстракционистов, о чем будет сказано позже) и их произведений. Поланко проводит эксперименты с электробритвой в кастрюле с овсянкой, затем – испытания в пруду лодки с мотором от газонокосилки. Эти нелепейшие эксперименты также отсылают к дадаистам, с их любовью к столкновению несовместимых предметов, – каковая черта позже найдет окончательное воплощение в эстетике сюрреализма, адепты которого считали своего рода девизом фразу Лотреамона о чудесном сочетании «на операционном столе зонтика и швейной машинки»<sup>16</sup>.

Веселый отголосок полубессмысленного «дада» слышится и в именах Калака и Поланко, и даже в имени самого художника Тилли Кеттла. Не исключено, что Кортасара, ценителя звуковой фактуры текста, привлекло, прежде всего, звучание этого имени. То же самое можно предположить и о громоздком причудливом *hermodactylus tuberosus*, – растении, название которого «could easily be mistaken for some terrible disease»<sup>17</sup> («можно легко спутать с названием какой-нибудь жуткой болезни»), перевод мой – М.Л-Л).

Подход Марраста к восприятию портрета представляется возможным также расценивать как дадаистский. В эпизодах, где повествование ведется от лица Марраста, прочитывается его заинтересованность отнюдь не самой картиной как цельным, достойным любования произведением искусства, - он сосредотачивает свое внимание на разгадке «тайны» растения в руке доктора Лайсонса. Из сюжетного контекста явствует, что делает он это не из трепетного отношения к английской живописи XVIII века. Марраст меняет приоритеты, по-новому ставит акценты, опрокидывает традиционную систему восприятия и

---

<sup>16</sup> Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству. – М.: Искусство – XXI век, 2008. – с. 151.

<sup>17</sup> Lyte C. How to grow: *Hermodactylus tuberosus* [Digital resource] // The Telegraph. – 2002. – 2 March. – URL: <http://www.telegraph.co.uk/gardening/howtogrow/3298036/How-to-grow-Hermodactylus-tuberosus.html>. – (Date of access: 7.04.2017)

оценки произведений искусства – точно так же, как он «опрокидывает» структуру статуи, о чем будет сказано позже.

Такой подход, ироничный, непочтительный и игровой, был характерен для дадаистов. В подобном отношении Марраста (то есть, в какой-то, пусть небольшой, степени, и автора романа) – и ребячливая непочтительность по отношению к авторитетам, и тяга к эксперименту, производимому уже в непосредственной для героев романа реальности: Марраст ставит «опыт» с участием картины, анонимных невротиков и дирекции галереи и добивается желаемого эффекта – нарушения привычного хода вещей в «маленьком мирке» галереи Куртолда. Примечательна дискуссия невротиков с директором галереи, который пытается объяснить удаление картины различными причинами, однако главное во всей ситуации то, что причины – нет. Если не считать таковой наплыв посетителей, дисциплинированно, день за днем, любовавшихся портретом, – но для этого, собственно, галереи и существуют.

Сюжетная линия, построенная вокруг портрета доктора Лайсонса, приобретает, таким образом, явственно ощущаемый характер хеппенинга, разворачивающегося в непосредственной для героев романа реальности, с участием картины, невротиков, дирекции галереи. Примечательно, что инициированный Маррастом хеппенинг, в конечном итоге, вовлекает в «действие» и его самого: инцидент с картиной становится причиной выдворения Марраста и его товарищей из Англии.

Марсель Дюшан утверждал, что в акте творчества художник выступает в роли медиума, чья задача – максимально полно транслировать в свое произведение те свойства и смыслы, которые затем будут распознаны и интерпретированы зрителем. Произведение искусства, уверен Дюшан, окончательно возникает только при встрече зрителя и объекта<sup>18</sup> – что, интересно отметить, соответствует характерному для постмодернизма способу организации произведений самого Х. Кортасара. В романе «62. Модель для

---

<sup>18</sup> Дюшан М. Творческий процесс [Электронный ресурс]. – URL: [http://tapirr.narod.ru/art/duchamp/tv\\_process.htm](http://tapirr.narod.ru/art/duchamp/tv_process.htm). – (Дата обращения: 25.05.2017)

сборки» ситуация встречи (анонимных невротиков с картиной Тилли Кеттла) гиперболизируется, и происходит обратное: портрет не «до-воплощается» в восприятии зрителей, а семантически аннулируется.

В Англии окончательное становление портретной школы произошло позже, чем в остальной Европе, и пришлось на эпоху Просвещения. Среди главных характерных особенностей английского станкового портрета той эпохи – достоверность, жизнеподобие, соответствие между изображением человека на картине и его настоящим социальным положением. Однако повествовательность, серьезность портретного жанра XVIII века с его интенцией правдивого отображения действительности и с главным высказыванием «это было» - в сюжетной ситуации романа, благодаря расставленным в тексте акцентам, практически сводится на «нет» вследствие непонятной символики цветка.

Сюжетная деталь на картине Тилли Кеттла сведена к минимуму: изображены лишь одежда доктора гражданского права и растение. Портрет скуп в цветовой палитре и в деталях, однотонный темный фон ничего не сообщает зрителю, взгляд доктора Лайсонса, направленный в сторону, дополняет общее впечатление. В совокупности с не проясненной символикой цветка портрет представляет собой замкнутое пространство, и смысл, вложенный в визуальное сообщение, не достигает современного зрителя и исследователя.

Постепенно вместо внушительной фигуры доктора гражданского права, под взглядами анонимных невротиков и Марраста начинает проявляться большой вопросительный знак. Наконец, картина сюжетно исчезает со стены, оборачиваясь пустым пространством в зале музея. Традиционный портрет XVIII века не выдерживает пристального взгляда автора-постмодерниста.

Будучи молчалив и сюжетно пуст, для современного искусства портрет не обладает прежней значимостью: большей ценностью стало бы пустое место от картины на стене. Чрезвычайно важному для романа концепту пустоты будет уделено внимание в 4 главе.

Хуго Балль, один из основоположников дадаизма, утверждал: «То, что мы называем дада, есть дурашливая игра с Ничто, в которое завернуты все высшие вопросы <...> игра с жалкими пережитками»<sup>19</sup>. Футуристы и дадаисты «...в трудах, забавах и спорах, старались самим процессом иронического созидания, веселым скепсисом и мужественным любопытством поддержать достойный диалог с опасным, непредсказуемым временем...»<sup>20</sup>

Дадаисты создавали свои основные, знаковые произведения в годы Первой мировой войны и во многом это обусловило характер их творчества. Познав (некоторые – Ханс Рихтер, Хуго Балль, Тристан Тцара – на личном опыте) ужас войны, который не мог быть принят и осознан человеческим рассудком, молодые творцы дада, обосновавшись в Цюрихе, обрели некое подобие почвы под ногами в мире искусства. Создавая свои работы, – картины, скульптуры, инсталляции, – они отвечали абсурдистским смехом на ужас настоящего.

В романе «62. Модель для сборки» прослеживается современная автору проблематика внешнеполитических отношений, войн и революций; к этим темам Кортасар стал проявлять особое внимание в 60-е годы, когда создавался роман. В книге приводится случай неоправданной жестокости военных в Бурунди (политические реалии слегка изменены, но вполне узнаваемы), и на фоне этих событий Маррасту, скульптору, интеллектуалу чувствующему и сочувствующему, «ничего другого не остается, как отравить жизнь директору музея»<sup>21</sup>. Абсурдный мир вынуждает на абсурдные поступки как попытку осмысления и противодействия, – в форме эксперимента, акции, хеппенинга, игры.

Представляется возможным, отодвинувшись от текста на определенную дистанцию, увидеть его как большую картину, около которой толпимся мы –

---

<sup>19</sup> Цит. по: Кортэ Г. Литературный авангард и Первая мировая война (1914-1918) / XLIII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 11-16 марта 2014.: Избранные труды. – СПб, 2015. – С. 201.

<sup>20</sup> Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – С. 227.

<sup>21</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 178

читатели, литературоведы и критики, – попавшиеся на приманку полной загадок магической прозы, привлеченные к роману, как мотыльки к фонарю в последней сцене книги. Ведь роман – сложен, предполагает множество вариантов интерпретации и содержит темы и образы, завораживающие исследователей своей неоднозначностью. Так, Марта Палей де Франческато утверждает, что неразгаданными («enigmas») остаются тема вампиризма Фрау Марты и образ бутылки сильванера<sup>22</sup>. Таким образом, автор играет в своем романе и с отражениями и подобными друг другу структурами, удваивая смысловое пространство текста.

Традиционный, статичный жанр английского портрета XVIII века оказывается вовлеченным в игровое пространство романа Х. Кортасара. Живой, выросший на традициях авангардной культуры постмодернистский текст 60-х годов XX века представляет традиционную живопись под новым углом зрения, делает объектом игры и эксперимента, вовлекая в него и читателя, приглашая его к угадыванию и со-творению.

## 1.2. Иллюстрации

Иллюстрации, выполненные художником, относятся к одному из видов графического искусства – книжной графике. Вопрос, занимающий исследователей в рамках интермедиальной проблематики, – насколько уместно и оправданно наличие иллюстраций в литературном тексте. Ю. Н. Тынянов подробно пишет об этом в статье «Иллюстрации». По его мнению, своей наглядностью и конкретностью изображение заслоняет художественный поэтический образ, который всегда неуловим, не очерчен до конца, а оттого – широк и могуществен<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Paley de Francescato M. Julio Cortázar y un modelo para armar ya armado // H. Giacomán. Homenaje a Julio Cortázar: Variaciones interpretativas en torno a su obra. – Madrid: Anaya - Las Americas, 1972. – P. 368.

<sup>23</sup> Тынянов Ю.Н. Иллюстрации / Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977. – С. 310.

Статья «Иллюстрации» появилась в 1923 году, в эпоху расцвета русского авангарда. Это было время обособления искусств: точно так же живопись отказывалась от «литературной» подосновы, уходя в область бессюжетности и абстракции.

В монографии «Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду» О. А. Ханзен-Лёве утверждает, что если в реалистической традиции литературный текст предположительно отражал действительность, то авангардисты направили свои усилия на деавтоматизацию процессов как восприятия реальности, так и творчества; цель искусства авангарда – «обеспредмечивание и, тем самым, обезображивание всех наших представлений, являющихся следствием пассивного восприятия (картины мира)»<sup>24</sup>.

Постмодерн, в традициях формировавшейся эстетики которого создавался роман Х. Кортасара, во многом – идейный наследник модернизма. Для обоих течений оказалась неприемлемой установка «реалистического» (по О. А. Ханзен-Лёве, существовавшего до XX века) искусства на возможность, и даже необходимость воспроизведения одним искусством другого: книжной графикой – литературного текста. «Визуальность иллюстрации показывает и доказывает эмпиричность и верность отражений действительности в книге тексте»<sup>25</sup>, – между тем, художественный язык модерна и постмодерна не следует за реальностью, а создает ее. Реальность в эстетике авангарда иллюзорна, субъективна и переменчива, главный интерес творцов – в самом тексте, порождающем неоднозначные трактовки, зачастую ведущем за собой автора-экспериментатора. В рамках подобной концепции традиционная, «реалистическая» иллюстрация незваным гостем стоит на пороге.

В то же время, как для авангарда, так и для постмодернизма крайне ценными были и остаются иные варианты интермедиальных связей литературы и изобразительного искусства. В творчестве Кортасара, как уже было отмечено,

---

<sup>24</sup> Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. – М.: РГГУ, 2016. – С. 61.

<sup>25</sup> Там же.

существуют книги-альманахи, целиком построенные на взаимодействии изображений и текста, такие как «Вокруг дня за 80 миров», «Последний раунд», «Территории», «Сильваландия», где фото и иллюстрации не менее важны, чем проза автора, и где целое произведения формируется в равноправном диалоге двух искусств<sup>26</sup>.

В романе «62. Модель для сборки» ситуация принципиально иная: в книге иллюстрации отсутствуют как изображения наглядно видимые; автор вводит их в качестве одной из тем повествования, – второстепенной по отношению к темам куклы и скульптуры, но, однако, важной для формирования художественного целого романа.

Тема иллюстраций появляется в романе в контексте образа Николь. Читатель, вместе с Маррастом, застаёт ее работающей над книгой детских сказок, для которой художница должна нарисовать 59 гномов.

В описании процесса создания рисунков Николь в полной мере проявляются сущностные характеристики иллюстрации как искусства. Прежде всего, книжная графика по определению вторична по отношению к художественному литературному тексту. Любой иллюстратор в той или иной мере следует за литературным текстом: проникается его атмосферой и интонациями, а зачастую, как Николь в романе, и материализует уже сложившиеся образы или сюжетные ситуации. Ради справедливости следует сказать, что наличие иллюстраций в детских книгах представляется гораздо более оправданным, нежели в произведениях для взрослых, хотя Тынянов и по этому поводу заявляет: «Иллюстрированная книга — плохое воспитательное средство. Чем она «роскошнее», чем претенциознее, тем хуже»<sup>27</sup>.

Иллюстратор по сравнению с живописцем не столь свободен в выборе как объекта изображения, так и художественных средств; он подчинен тексту и введом им. К этой несвободе следует прибавить, что процесс самой работы

---

<sup>26</sup> Подробнее об этом – в кн.: Dávila de Lourdes M. Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar. – Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001. – 255 p.

<sup>27</sup> Тынянов Ю.Н. Иллюстрации / Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977. – С. 318.

иллюстратора предсказуем и заранее задан текстом, в то время как иной свободный творец порой не знает, что за картина/скульптура получится у него в конечном итоге. Иллюстратор – получает заказ. Он работает, в большинстве случаев, не для себя, а на заказчика, ждущего от него качественного продукта, вовремя выполненного задания. Поэтому в работе иллюстратора главное – усидчивость и терпение, полет же фантазии зачастую ограничен множеством факторов<sup>28</sup>.

В романе Николь рисует на заданную тему, причем автор усугубляет упомянутую выше специфику работы над созданием иллюстраций: акцент делается максимально не на фантазию, а на кропотливый труд («*pintaba aplicadamente*»<sup>29</sup> («усердно рисовала»<sup>30</sup>))<sup>31</sup>. Эта видимая упорядоченность, размеренность жизни и работы Николь скрывает бездну душевной неустроенности. Эти немудреные детские рисунки – словно бы последняя надежда на сохранение хрупкого порядка бытия («*cerraba con cuidado la caja de colores*»<sup>32</sup> («тщательно закрывала коробку с красками»<sup>33</sup>), «*у ella había bajado la cabeza para ordenar sus pincelitos*»<sup>34</sup> («потупила голову, приводя в порядок кисточки»<sup>35</sup>)). Однако и этот порядок очевидно эфемерен.

Важно, что те же пассивность и ведомость прослеживаются в образе самой Николь, а жанр детской литературы перекликается с определенной детскостью в характере героини, ее несамостоятельностью и зависимостью: «*mientras Nicole seguía sentada junto a los gnomos, escuchando de a ratos el*

---

<sup>28</sup>Следует отметить, однако, что скульптор, как Марраст в романе, также может выполнять работы на заказ, однако применимо к тексту Х. Кортасара важно различие в отношении Николь и Марраста к полученному заданию.

<sup>29</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 30.

<sup>30</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 51.

<sup>31</sup> Цитаты из романа «62. Модель для сборки» даны не только в переводе Е. М. Лысенко, но и на языке оригинала для получения читателем наиболее полного и точного представления о тексте Х. Кортасара. Также следует подчеркнуть ориентированность исследователя при анализе произведения на оригинальный текст романа.

<sup>32</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 48.

<sup>33</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 85.

<sup>34</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 59.

<sup>35</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 102.

transistor y aceptando sin gusto ni disgusto todo lo que le proponían Calac y Polanco y Marrast»<sup>36</sup> («между тем как Николь все сидела над своими гномами, иногда слушая транзистор и равнодушно соглашаясь на все, что предлагали Калак, и Поланко, и Марраст»<sup>37</sup>). Более того, описана также техника работы Николь, – а именно тщательное и аккуратное раскрашивание гномов по заранее размеченным абрисам фигурок. Раскрашивание, то есть, заполнение белого пространства краской до определенной границы, – символизирует те же несвободу и скованность, какие ощущает Николь в отношениях с Маррастом.

Процесс работы Николь и ее манера держаться с Маррастом неизменно идут в тексте рука об руку: « – Sí, Mar – dijo Nicole, sonriéndole como desde lejos y recogiendo el color necesario para la capucha del segundo gnomo de la izquierda»<sup>38</sup> («– О да, Мар, – сказала Николь, улыбаясь ему, словно издалека, и подбирая нужную краску для колпачка второго гнома слева»<sup>39</sup>). Так постепенно возникает цепь устойчивых ассоциаций между рисованием иллюстраций и спецификой взаимоотношений двух героев. Монотонность описанного процесса творчества (или, вернее будет сказать, работы) Николь транспонируется на ее отношения с Маррастом. Нерешительность и безволие обоих героев представлены как создание уходящей в бесконечность череды идентичных рисунков: «...y cuando volvía al hotel y encontraba a Nicole que seguía pintando gnomos para un libro infantil y se negaba a salir o salía por pura bondad hacia él, la repetición cotidiana de las mismas frases previstas, de las mismas sonrisas en los mismos ángulos de la conversación, toda esa mueblería entre cursi y angustiosa que era su lenguaje de entonces lo llenaba de un oscuro pánico»<sup>40</sup> («и когда, вернувшись в отель, он заставал Николь все так же рисующей гномов для какой-то детской книжки причем выходить с ним она отказывалась или же выходила из чистого милосердия, - ежедневное повторение все тех же заранее

---

<sup>36</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 59.

<sup>37</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 104.

<sup>38</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 30.

<sup>39</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 52.

<sup>40</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 31.

известных фраз, тех же улыбок при тех же поворотах разговора, весь этот банальный и вместе с тем полный гнетущей тоски словесный хлам, к которому сводилась его речь, внушал ему смутный ужас»<sup>41</sup>). Николь, рисующая гномов, словно бы продолжает рисовать их, даже выходя на улицу, - повторяющимися фразами и одинаковыми улыбками («la sonrisa vacía, la costumbre de una sonrisa donde tal vez habitaba la lástima»<sup>42</sup> («пустой улыбкой, привычкой к улыбке, в которой, возможно, притаилась жалость»<sup>43</sup>), «la sonrisa bondadosa»<sup>44</sup> («от доброй улыбки»<sup>45</sup>)). Стилистически внедрение графической образности в литературный текст проявляется в повторяющейся лексике и сюжетных ситуациях, одинаковых, как гномы на иллюстрациях.

Примечательно нежелание героини выходить из комнаты: точно так же кисть ее не должна выходить за контуры фигурки гнома. Вообще, движения и жесты Николь завершены, закруглены, ограничены: «Nicole había terminado de lavar los pinceles y cerraba con cuidado la caja de colores; un gnomo resplandeciente se secaba al borde de la mesa, protegido por una barrera de revistas y libros. - Huele a encerrado - había dicho Marrast que seguía paseándose por la habitación»<sup>46</sup> («Николь кончила мыть кисточки и тщательно закрывала коробку с красками; блестящий гном сохнул на краю стола, огражденный барьером из журналов и книг. - Здесь пахнет затхлостью, - сказал Марраст, продолжая ходить по комнате»<sup>47</sup>). В этом и других отрывках представлен набор завершенных действий художницы за работой («había terminado de lavar», «cerraba con cuidado», а также «se puso a ordenar sus dibujos, a guardar los lápices»<sup>48</sup>

---

<sup>41</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 53.

<sup>42</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 31.

<sup>43</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 53.

<sup>44</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 35.

<sup>45</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 62.

<sup>46</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 48.

<sup>47</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 85.

<sup>48</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 53.

(«принялась складывать по порядку рисунки, убирать карандаши»<sup>49</sup>)), сохнувший гном также отграничен от остальной комнаты стопкой книг, из реплики же Марраста читатель узнает о том, что сам воздух комнаты сперт.

Николь сама помещает себя в это замкнутое пространство; череда однообразных действий отменяет и течение времени: «...las nostalgias quedaban para él mientras Nicole se reservaba una tristeza *sin tiempo ni cosas* (курсив мой – М. Л.-Л.), un continuo borroso que debía protegerla del recuerdo y quizá de la esperanza»<sup>50</sup> («...ностальгические воспоминания - это его доля, а Николь оставляет себе тоску вне времени и предметов, туманную завесу, которая должна оградить ее от воспоминаний, а может, и от надежды»<sup>51</sup>).

Пространство образа самой Николь сворачивается, отменяется, до визуализации в образе черной дыры: «No podría mirarme ahora en un espejo, vería un agujero negro, un embudo que se traga el presente con un gorgoteo repugnante»<sup>52</sup> («Мне теперь страшно посмотреться в зеркало, я увидела бы черную дыру, воронку, с отвратительным бульканьем заглатывающую настоящее»<sup>53</sup>). Время исчезает здесь в самом буквальном смысле.

Сохнувшие на столе (словно бы умирающие) гномы обнажают одновременно детскость и безысходность ситуации, в которой оказались два героя. В целом, значению в романе «62. Модель для сборки» процесса создания произведения искусства в сравнении с его результатом будет уделено особое внимание в главе 4, при анализе скульптурного кода. Однако уже сейчас можно отметить, что завершенность рисунка, сохнувшего на столе, вызывает в данном случае не чувство удовлетворенности, а ощущение пустоты и беспомощности: «...el silencio al entrar o las frases amablemente explicativas, los gnomos terminados

---

<sup>49</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 93.

<sup>50</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 64.

<sup>51</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 113.

<sup>52</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 50.

<sup>53</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 88.

у secos»<sup>54</sup> («...от молчания, встречающего тебя в номере, или любезно поясняющих фраз, оконченных и высохших гномов»<sup>55</sup>). Эффект усилен тем, что гном в детской книжке – существо веселое либо злобное, но живое и активное, здесь же иллюстрации покорно и словно бы мертво лежат на столе, еще вне своей истории, не принадлежащие ни к какому миру, оторванные ото всего и бесполезные. Невероятное же их количество усугубляет эту интонацию повествования: «... опять будут гномы и молчание, изредка прерываемое вежливыми, нейтральными фразами»<sup>56</sup>.

Гномы становятся метафорой давних нерешенных вопросов Николь: «...sin hablar de la otra en pleno jaleo existencial, con sus gnomos y esa manera que tiene siempre de echarme la mitad de la ensalada en los pantalones»<sup>57</sup> («...с ее гномами и манерой вываливать половину салата из своей тарелки мне на брюки»<sup>58</sup>). Или – еще более кратко: «Nicole vaya y pase, la pobre casi no contaba porque se la veía tan poco con sus gnomos y esas cosas»<sup>59</sup> («Николь, эта еще куда ни шло, бедняжку можно даже не считать, мы ее почти не видели из-за ее гномов и прочих дел»<sup>60</sup>).

В конечном итоге, гномы становятся эквивалентом речевого оборота, переходя из фоновой тематики искусства иллюстраций в область языка, превращаясь в метафору: «... или вернуться в отель и продолжать рисовать гномов и читать романы и газеты, поставив между собой маленький транзистор, который вроде добавочной пакли»<sup>61</sup>. В данном контексте, «продолжать рисовать гномов» («seguir pintando gnomos»<sup>62</sup>) напоминает устойчивое выражение со значением «продолжать в том же духе», «тянуть время». Гномы –

---

<sup>54</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 35.

<sup>55</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 62.

<sup>56</sup> Там же, с. 55.

<sup>57</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 143.

<sup>58</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 252.

<sup>59</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 146.

<sup>60</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 258.

<sup>61</sup> Там же, с. 87.

<sup>62</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 49.

воплощение фальшивого порядка, суррогата жизни: «habrá otro plazo, otro interminable tenderse del arco, otro armisticio florido con paseos y cortesía y tanto afecto, gnomos y noticias y hasta proyectos, putrefacción de putrefacciones...»<sup>63</sup> («...еще одна отсрочка, опять бесконечное натягивание лука, еще одно перемирие, украшенное прогулками, и вежливостью, и нежностью, гномы и разные новости и даже проекты, эх, дерьмо дерьмовое»<sup>64</sup>). Можно также отметить следующий знаковый диалог: «—No es culpa tuya, Mar. No debería dolerte tanto, ya no debería. Me cuidas, te quedas, los días pasan. — Cincuenta y dos gnomos»<sup>65</sup> («Ты не виноват, Мар. Тебе не должно быть очень больно, уже не должно быть. Ты обо мне заботишься, не оставляешь меня, а пока дни идут. - Пятьдесят два гнома»<sup>66</sup>).

Интересно проследить изменение сюжетной ситуации после получения Николь нового заказа. Теперь она должна выполнить ряд иллюстраций для детского энциклопедического словаря: «...предложил сделать иллюстрации для детского энциклопедического словаря, срок - год, довольно приличный аванс и полная свобода кисти»<sup>67</sup>. «Свобода кисти» - важнейший момент для любого иллюстратора в принципе и для Николь в романе. Задача Николь – создать серию авторских рисунков, воплотив, тем самым, свое видение включенных в энциклопедию понятий и явлений, выразив свои собственные цветовые и графические ассоциации.

Вместе с тем, важно учитывать общую специфику работы над иллюстрациями к энциклопедии: работа длиной в год, - еще более долгая, чем над детской книгой сказок. Возвращаясь к теме замкнутого пространства вокруг Николь и внутри нее: само слово «энциклопедия» в себе также содержит понятие круга (от κύκλος — круг и παιδεία — обучение). Замкнутый круг жизни Николь видит и Марраст: «Но стебель был лишь поводом вырваться из круга,

---

<sup>63</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 60.

<sup>64</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 106.

<sup>65</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 52.

<sup>66</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 92.

<sup>67</sup> Там же, с. 63.

внутри которого Николь рисовала гномов или ходила с Маррастом по улицам»<sup>68</sup>.

Интересно, что и Марраст думает на тему иллюстраций – к словарю абстрактных понятий. Однако какой бы горькой ни была его ирония, появившаяся свобода рисунка сопутствует – а, вполне вероятно, и обуславливает возможность разрешения конфликта образной пары Марраст-Николь. Конфликта, существовавшего во внешне бесконфликтной атмосфере номера лондонской гостиницы. Николь, приступив к новому заказу, оказывается способной на поступок, размыкает ленту Мебиуса, состоявшую из бесконечной череды гномов.

Конфликт двух героев соответствует также конфликту двух видов искусства: иллюстрации и скульптуры. Книжный иллюстратор Николь и скульптор Марраст оказываются принадлежащими к разным системам координат: искусствам объемному и плоскостному. Их диалог представляется безрезультатным, несостоятельным. Возможно, именно противостояние этих двух форм искусства и обуславливает невозможность гармоничного сосуществования героев.

Важно и различное отношение героев к полученным заказам: Николь – послушно исполняет их, Марраст, как будет показано в 4 главе, – не подчиняется общепринятой скульптурной схеме и утверждает свою.

И иллюстрации, и скульптура относятся к искусствам пространственным, но создание скульптуры предполагает элементарно больше физической работы. Иллюстрации – по способу выполнения работы и по количеству усилий, необходимых зрителю для восприятия произведения – искусство более статичное. Интересно пишет об этом И. Г. Гердер, сравнивающий плоскостную живопись с объемным изваянием: «Взгляните на любителя скульптуры, как он, опустив голову, бродит вокруг статуи. Чего он только не делает, чтобы превратить свое зрение в осязание»<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Кортасар Х. Ук. соч. С. 55.

<sup>69</sup> Гердер И. Г. Пластика // Гердер И. Г. Избранные сочинения. – М.; Л.: Гослитиздат, 1959. – С. 186.

Скульптор Марраст по природе – человек действия: «...взявшего меня силой»<sup>70</sup>. Два вида искусства противопоставляются по параметрам объем/плоскость, динамика/статика. Автор со всей очевидностью отдает предпочтение первым характеристикам, что явствует из заложенной в образности иллюстраций отрицательной семантики.

Одновременно, иллюстрации, сами по себе являющиеся интермедийным жанром и встроенные в литературный текст романа «62. Модель для сборки», создают эффект двойной интермедийности, - это своего рода фрактальность, игра с объемом, с пространственной составляющей текста. В постмодернистском романе любой элемент осмысливается по-новому и обыгрывается: традиционный жанр портрета становится объектом дадаистского эксперимента, а художественный код искусства иллюстраций формирует образ Николь, участвует в создании сюжетного конфликта, проникает в стилистику.

В отношении медиа книжной графики важен еще один момент. Совершающая свой «решительный шаг» Николь воспринимает живую действительность в категориях искусства иллюстраций: «...можно сказать, что между Остином и гномами невелика разница»<sup>71</sup>. Гномы становятся началом обезличивающим, лишаящим индивидуальности, упрощающим, мертвящим: «Не имеет значения, детка, одним гномом больше, одним меньше»<sup>72</sup>. Отождествление живого человека с его изображением (в данном случае – с иллюстрацией) играет важную роль для поэтики романа. Остин здесь предстает как средство для достижения цели, вещь, существо раз-одушевленное нежеланием Николь вникать в суть его мыслей и чувств. Сопоставление человека и произведения искусства еще не раз возникнет на страницах романа, о чем будет подробнее сказано в следующих главах.

---

<sup>70</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 88.

<sup>71</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 212.

<sup>72</sup> Там же, с. 215.

## **Глава 3. Прикладное искусство детской авторской куклы в контексте интермедиальной проблематики**

### **3.1. Сюрреализм как «большая открытость миру»**

Как справедливо заметил В. Е. Багно, творчество Х. Кортасара невозможно отнести ни к одному конкретному направлению, стиль писателя – уникален и несет в себе черты разных литературных и художественных течений, в том числе – сюрреализма<sup>1</sup>.

В интервью Э. Пикон Х. Кортасар открыто и охотно признает влияние, оказанное на его творчество сюрреалистами. Он особо отмечает художников Танги, Магритта, Дали, Миро. Парадоксальным образом, в их картинах Х. Кортасара привлекла литературная составляющая: эти полотна следует разгадывать, искать ключ в названии<sup>2</sup>. Х. Кортасара 60-х годов более вдохновляли работы художников, в то время как начиналось увлечение писателя сюрреализмом с литературы: Жана Кокто, Андре Бретона, Луи Арагона и пр.

До переезда в Париж Х. Кортасар уже был хорошо знаком с современной ему французской литературой и ее течениями. С 1944 года он преподавал французскую литературу в университете города Куйо.

Французский язык сопровождал Хулио с самого его рождения в Бельгии, и даже в Банфилде, пригороде Буэнос-Айреса, он и его сестра говорили с французским акцентом<sup>3</sup>. Французская литература была всегда особо близка писателю; в духе французского символизма Малларме написаны первые стихотворения Х. Кортасару: в 1938 году он выпустил сборник сонетов «Присутствие» («Presencia») под псевдонимом Хулио Динис.

---

<sup>1</sup> Багно В. Е. Отрочество как призвание и судьба // Кортасар Х. Игра в классики. – М.: Пушкинская б-ка: АСТ, 2003. – С. 5.

<sup>2</sup> Пикон Гарфилд Э. Кортасар о Кортасаре // Кортасар Х. Я играю всерьез... – М.: Академический проект, 2002. – С. 298.

<sup>3</sup> Эрраес М. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – с.17.

С конца 30-х годов Х. Кортасар начал писать свои ранние рассказы, но не торопился публиковать их. Первый рассказ, «Захваченный дом» («La casa tomada»), появился в печати только в 1946 году. И в стихах, и в ранних рассказах Х. Кортасар постепенно вырабатывал собственную художественную манеру, оттачивал стиль, чутко воспринимая при этом новые веяния в литературе и искусстве не только Латинской Америки, но и Европы: «Еще в Аргентине под влиянием обширного круга чтения, обусловленного профессиональными филологическими интересами (Дж. Китс, Новалис, Гельдерлин, Э. По, Музиль, Р.-М. Рильке, Г. Джеймс, Ф. Кафка и др.), постепенно формировалась его поэтика, тщательно выверенная система, сложившаяся на основе общих принципов и отдельных компонентов таких течений, как сюрреализм, экзистенциализм, французский «новый роман», другие направления послевоенного авангарда»<sup>4</sup>. В 1932 году Х. Кортасар познакомился с книгой Жана Кокто «Опий». Интересно отметить, что в раннем романе Кортасара «Экзамен» характер одного из героев, Андреса, определенно несет в себе автобиографические черты: «После «Илиады», моего первого рывка к абсолюту, я вдруг погрузился в Кокто. Просто невероятно, я неделями не причесывался, дошел до того, что сестра и мать стали называть меня идиотом <...> Каждая фраза Жана точно стеклянным острием пронзала мозг. Все – по сравнению с этим – казалось мне жидким дерьмом»<sup>5</sup>. С момента знакомства с «Опием» писатель обратился к изучению французского сюрреализма.

В библиотеке Х. Кортасара находились книги Артура Кравана, предтечи дадаизма, Жака Ваше, французского писателя и интеллектуала, который, по мнению Андре Бретона, явился отцом-основателем сюрреализма в литературе, а также – тексты Рене Крeveля, французского дадаиста и сюрреалиста. В отдельных интервью сам Х. Кортасар упоминает художника-

---

<sup>4</sup> Межиговская Т. И. Хулио Кортасар // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы / отв. ред. Земсков В.Б. — М.: ИМЛИ, 2004; Кн. 5 – С. 410.

<sup>5</sup> Кортасар Х. Экзамен // Кортасар Х. Собр. соч. в 4-х томах: Т. 4. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – С. 86.

сюрреалиста Поля Дельво и Лотреамона, позднего романтика, предвосхитившего в своем творчестве идеи и символизма, и сюрреализма.

Еще до переезда в Париж Х. Кортасар писал не только рассказы и стихи, но и критические эссе, два из которых следует отметить особо: это «Теория туннеля» (1947) и «Смерть Антонена Арто» (1948). В обоих текстах уже виден итог размышлений писателя о деятельности сюрреалистов и о поэтике их творчества.

В эссе «Теория туннеля» Х. Кортасар утверждает, что для обновления литературы, для движения вперед необходимо, прежде всего, разрушение существующего литературного языка, устоявшегося и закостенелого. При этом разрушение должно происходить с помощью самого же языка. Писатель прибегает к метафоре Троянского коня, чтобы объяснить тезис: внедрившись в язык, новые средства выразительности пробуравят в нем «туннель», с помощью которого можно будет достичь иных литературных пространств и конструировать тексты по-новому.

В поисках творческих сил, готовых не только разрушать старые каноны, но и способных предложить новый, конструктивный подход к созданию художественных текстов, Х. Кортасар обращается к сюрреализму и экзистенциализму, обнаруживая в них искомый созидательный потенциал. При этом каждое из направлений достигает своей цели собственными средствами: «la primera, mediante la magia, lo onírico, la restitución de la inocencia; la segunda, a través de la trascendencia de la soledad y la búsqueda de la libertad»<sup>6</sup> («первое – с помощью магии, сновидений, возврата к невинности; второе – с помощью трансцендентных возможностей чувства одиночества и поисков свободы», перевод мой – М.Л.-Л.).

Эссе «Теория туннеля» – важный этап в творческой биографии Кортасара: уже здесь он демонстрирует как знакомство с инструментарием сюрреалистов (например, с автоматическим письмом), так и глубокое

---

<sup>6</sup> Díaz de León Ibarra M. “Teoría del túnel”: el pre-texto de Rayuela [Digital resource]. – URL: [http://www.academia.edu/4323897/Julio\\_Cort%C3%A1zar\\_Teor%C3%ADa\\_del\\_T%C3%BAnel](http://www.academia.edu/4323897/Julio_Cort%C3%A1zar_Teor%C3%ADa_del_T%C3%BAnel). – (Date of access: 4.05.2017).

понимание поэтики сюрреализма в литературе. Принципы построения художественных текстов, обозначенные здесь писателем, будут положены в основу его произведений, в том числе – главных романов «Игра в классики» и «62. Модель для сборки», где литературный язык, а также сама форма романа становятся объектами игры и созидания.

Антонен Арто, которому Х. Кортасар посвятил другое раннее эссе, – французский теоретик театра, писатель, актер, режиссер, разработавший концепцию «театра жестокости» и изложивший свои идеи в сборнике статей «Театр и его Двойник» (1938). На сцене кротоического (от фр. «cruauté» – «жестокость»)<sup>7</sup> актёр «отказывается» от себя как личности и воплощает «общечеловеческое» начало<sup>8</sup>.

Актер в театре Арто – «способ ощущения и воплощения активной модели поведения, таящейся в самой этимологии слова: “acteur” от “acto”»<sup>9</sup>. В своем эссе Х. Кортасар цитирует Арто: «Если я поэт или актёр, то ведь не для того же, чтобы сочинять или декламировать стихи, а для того, чтобы их проживать, — убеждает Арто своего адресата Анри Паризо в письме из родезской клиники для душевнобольных. — Читая стихи вслух, я не жду рукоплесканий, я хочу вживе почувствовать тела — да-да, тела — мужчин и женщин, почувствовать, как они содрогаются и поворачиваются в лад с моим собственным...»<sup>10</sup>

Изначально примыкавший к группе сюрреалистов во главе с Бретоном, Арто создал впоследствии собственные видение искусства и стиль, используя также идеи символистов и экспрессионистов. Возможно, такое своеобразие и разнообразие творческой манеры Арто повлияло и на

---

<sup>7</sup> Именно такое определение предпочитает употреблять В. Максимов во избежание смешения понятий, поскольку концепт «жестокости» Арто не имеет точек соприкосновения с широко понимаемой «бытовой» жестокостью.

<sup>8</sup> Максимов В. Жизнь и театр Антонена Арто [Электронный ресурс]. – URL: <http://seance.ru/blog/artaud/>. – (Дата обращения: 1.05.2017)

<sup>9</sup> Энциклопедический словарь сюрреализма / под ред. Т. В. Балашовой, С. Д. Гальцова. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – С. 38.

<sup>10</sup> Кортасар Х. Смерть Антонена Арто // Кортасар Х. Я играю всерьез... – М.: Академический проект, 2002. – С. 182.

понимание сюрреализма Кортасаром, который во многом ориентировался на идеи этого авангардного поэта, драматурга и режиссера.

Эссе «На смерть Антонена Арто» было опубликовано в Аргентине, в журнале Виктории Окампо в 1948 году. К этому моменту Х. Кортасар – лишь автор сборника сонетов, написанных в духе Малларме, и ранних рассказов, два из которых опубликованы Борхесом в журнале «Анналы Буэнос-Айреса». Тем важнее обращение начинающего писателя к творчеству этого драматурга.

Благодаря, в том числе, А. Арто, Х. Кортасар познакомился с сюрреализмом «...самого высокого и трудно достижимого уровня подлинности, сюрреализмом, который не сводится к литературе, который против и сверх всякой литературы»<sup>11</sup>. Действительно, Арто не только творил, но и жил по установленным им самим принципам, – в каком-то отношении, применив идеи театра Жестокости и к самому себе.

По мнению Х. Кортасара, «Антонен Арто был именно тем человеком, для которого сюрреализм оставался естественным состоянием и образом жизни человеческих особей. Поэтому он мог называть себя сюрреалистом с тем же правом, как считать себя человеком, т. е. самым непосредственным и первичным бытием, а не культурным гибридом, выращенным в той или иной школке»<sup>12</sup>. Писатель утверждает: «...la razón del surrealismo excede toda literatura, toda arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de la conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar...»<sup>13</sup> («Задачи сюрреализма выходят за рамки любой литературы, любого искусства, любого отдельного приёма и любого конечного продукта. Сюрреализм — не школа и не течение, а образ мира. Это новая попытка

---

<sup>11</sup> Кортасар Х. Ук. соч. С. 182.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Cortázar J. Muerte de Antonin Artaud // Cortázar J. Obra crítica. Vol. 2. – Madrid: Alfaguara, 1994. – P. 89.

завоевать реальность, подлинную реальность вместо другой, из папье-маше и всегдашнего стекляруса...»<sup>14</sup>)

В статье «Bienvenidos al universo Cortázar» («Добро пожаловать в мир Кортасара») К. Монсиваис отмечает в целом сходство мировосприятия Х. Кортасара и сюрреалистов: «Намерение Кортасара – противопоставить буржуазной рассудочности в духе Сантаяны или Эйзенхауэра, пагубной и пышной еврейско-христианской традиции, восторженное безрассудство литературы, возникающей во Франции как дань памяти сюрреалистам, Лотреамону, Мишо, Жарри и Раймонду Русселю...»<sup>15</sup> (перевод мой – М.Л-Л).

Кортасар понимал сюрреализм в самом широком, бытийном смысле. Об этом свидетельствует и интервью, данное им М. В. Льосе в 1963 году. Писатель формулирует свое определение сюрреализма следующим образом: «...это просто большая открытость миру»<sup>16</sup>, - подразумеваемая ясность восприятия, напряженное внимание к происходящему, способность *видеть*. По мысли Х. Кортасара, воспринимаемые вещи и явления разделяются на две категории: реальные/естественные/логически постигаемые и фантастические. «Во вторую категорию – сверхъестественного – попадает все, что имеет характер исключительный, маргинальный, непрагматичный»<sup>17</sup>, и эта вторая категория интересует писателя гораздо более, нежели первая.

Подобным образом определяет Э. Пикон мировосприятие и А. Жарри, предтечи направления, и самих сюрреалистов: «Lo importante para Jarry como para ellos era la visión insólita de la realidad, las soluciones ofrecidas por la imaginación sin atención a la utilidad práctica de los objetos»<sup>18</sup>. («Для Жарри, как и для них [сюрреалистов – М.Л-Л], были важны необычный взгляд на мир и

---

<sup>14</sup> Кортасар Х. Смерть Антонена Арто // Кортасар Х. Я играю всерьез... – М.: Академический проект, 2002. – С. 182.

<sup>15</sup> Monsivais C. Bienvenidos al universo Cortázar // Revista de la Universidad de México. – 1968. – Vol. 22. – № 9. – p. 6.

<sup>16</sup> Кортасар Х. «Сюрреализм – это просто большая открытость миру»: малоизвестное интервью Хулио Кортасара // Вопросы литературы. – М., 2005. – Вып. 5. – С. 285.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Picón Garfield E. ¿Es Julio Cortázar un surrealista? – Madrid: Editorial Gredos, 1975. – P. 181.

решения, подсказанные воображением без учета практической значимости вещей»; перевод мой, М. Л-Л).

Благодаря подобной установке на восприятие действительности и на отбор материала для творчества, в романе Х. Кортасара «62. Модель для сборки» возникло прикладное искусство куклы.

### **3.2. Кукла в романе «62. Модель для сборки»: образ, метафора, символ, медиа**

В беседе с Э. Пикон Гарфилд, литературоведом и журналистом, Х. Кортасар признается, что образ куклы в романе появился совершенно случайно. Однажды в поезде его взгляд упал на девочку, которая долго и чересчур пытливо изучала куклу. В качестве стратегии письма выбравший свободный поиск образов, тем, ситуаций, открытый к случайностям, живущий и пишущий «al azar» писатель называл процесс создания текста «чудом»: в его представлении схема текста словно бы складывается сама собой, спонтанно и властно, при минимальном участии автора<sup>19</sup>. Тем не менее, каким бы неожиданным ни казалось возникновение в его романе образа куклы, - он был воспринят, а затем интуитивно одобрен писателем; будучи инкорпорирован в текст, этот образ оказался важной нотой в общем интермедиальном звучании произведения.

Фигура кукольных дел мастера, месье Окса, в романе стоит особняком, не включаясь в перипетии ни одной сюжетной линии. Месье Окс создал партию детских кукол, предварительно спрятав в каждую из них тот или иной предмет: начинка варьировалась от вещей непристойных до весьма ценных. Так, одна дама пришла в полицию с жалобой на обнаруженный ее дочерью внутри куклы предмет, лицезреть который девочке не полагалось еще долгие годы. В другой раз в кукле, стоившей 500 франков, была

---

<sup>19</sup> Пикон Гарфилд Э. Кортасар о Кортасаре // Кортасар Х. Я играю всерьез... – М.: Академический проект, 2002. – С. 294.

обнаружена банкнота в тысячу. В совокупности два этих события дали ошеломительный эффект: донимаемые моралью и обуреваемые алчностью, матери принялись потрошить кукол, отнимая их у дочерей.

Месье Окс – персонаж-трикстер, вносящий хаос в упорядоченную жизнь общества. Одновременно он с искусностью дадаиста выявляет лицемерие существующего порядка, нанося одной «акцией» несколько ударов: по морали, широко известной французской этике общения с детьми, а также европейской самодовольной традиции бережного отношения к вещам. Звучит ирония в адрес судебной системы, вскоре выпустившей месье Окса из заключения в силу смягчающего обстоятельства: тысячефранковых купюр внутри кукол, помещенных туда «себе в убыток» и превращавших, с точки зрения общества, всю затею из диверсии в безвкусную, но забавную шутку.

Месье Окс присутствует в романе лишь в беседах Хуана и Телль, однако именно его кукла попадает в руки Хуана и оказывается связующим звеном нескольких сюжетных линий (Телль – Хуан, Хуан – Элен, Элен – Селия). Месье Окс дарит куклу – последнюю куклу из своей «распотрошенной» партии – Хуану, тот дарит ее Телль и оставляет в номере отеля в Вене, где он и Телль следят за Фрау Мартой. Телль решает отправить куклу Элен, ощущая, что таковым является невысказанное желание Хуана. В Париже у Элен ночует Селия и, выбегая наутро из квартиры, в негодовании разбивает игрушку. Внутри последней куклы месье Окса оказывается податливый «мертвый», вызывающий отвращение предмет, который до самого конца книги так и не будет назван.

Для романа «62. Модель для сборки» важен образ куклы разбитой, сломанной, распотрошенной – т.е. каким-либо образом деформированной. Подобное решение образа встраивается в сюрреалистическую концепцию восприятия человека.

В концепции сюрреализма, помимо живописи и скульптуры, также и фотография представляет человеческое тело в искаженном виде<sup>20</sup>, пугающем и притягивающем одновременно: «Сюрреалистические произведения искусства обращены к таким внутренним импульсам, как страх, желание, эротическое возбуждение»<sup>21</sup>.

Э. Демпси отмечает важность для сюрреалистической эстетики феномена куклы и манекена: «В творчестве сюрреалистов дадаистская любовь к машинам превратилась в страх перед дегуманизирующим автоматом, в ужас смерти, происходящей уже при жизни; в их работах часто повторяются мотивы маски, куклы, манекена. Например, фотографии Х. Беллмера с расчлененными куклами вызывают чувство потрясения: кажется, что в них исчезает граница между одушевленным и неодушевленным»<sup>22</sup>.

Немецкого художника и инсталлятора Ханса Беллмера (1902–1975) Н. Мартинес, скульптор и координатор магистерской программы искусствотерапии в университете Комплутенсе, считает прототипом месье Окса в романе «62. Модель для сборки». Отличие в том, что месье Окс предоставил другим потрошить своих кукол, а Ханс Беллмер самостоятельно создавал устрашающие композиции из манекенов, представлявших обнаженные женские тела, обезображенные либо установленные в откровенных позах: «Он изготовил двух кукол в натуральную величину, а затем сфотографировал и нарисовал их под всеми возможными углами зрения и во всех возможных положениях. Без сомнения, Х. Кортасар со своим другом Хулио Сильвой вдохновлялись его работами при создании серии фотографий куклы на смятой кровати, для сборника “Последний раунд”»<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – С. 270.

<sup>21</sup> Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству. – М.: Искусство – XXI век, 2008. – С. 153.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Martínez N. ¿Jugamos con Cortázar? // Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen. – Buenos Aires: CEISS, 2012. – № 4. – P. 328.

В этот сборник, вышедший через год после романа, в 1969 году, входит эссе-метатекст «La muñeca rota» («Распотрошенная кукла»), фотографии куклы должны были сопровождать его текст. При этом в книге-альманахе за иллюстрациями признавалась собственная значимость.

Х. Кортасар не только изобразил «разбитую» куклу в романе, но и лично опробовал метод творчества Х. Беллмера, создавая фотоиллюстрации к альманаху «Последний раунд». Х. Сильва описывает этот опыт следующим образом: «...мы вместе пошли купить куклу. Отнесли ее к Кортасару, оторвали ей руки и ноги. Я передвигал куклу, а он делал снимки. После, мы весь день не могли ни говорить, ни даже смотреть друг на друга, из-за чувства вины. Мы восприняли это как нечто садистское»<sup>24</sup>.

Таким образом, Х. Кортасар, будучи внутренне солидарен с сюрреалистами в отношении взгляда на этику творчества, позволил себе выразить в фотографиях и выплеснуть на страницы книги глубоко личное: он признает, что и его «эротическое поведение <...> безусловно несет в себе элементы агрессивности, по крайней мере в литературном плане это проявляется очень отчетливо и откровенно. Я посчитал бы ханжеством маскировать их в своем творчестве, раз они выражают глубинные корни моей личности»<sup>25</sup>.

Идея кукольной «начинки» в романе «62. Модель для сборки» также была с большой долей вероятности заимствована у Ханса Беллмера, поместившего внутрь своей первой куклы «сюрприз»: «Поскольку туловище и живот куклы получились слишком жесткими, он решил использовать оптический элемент, сделав на уровне пупа отверстие, через которое можно было заглянуть внутрь куклы. Там обнаруживалось шесть коробочек с шестью панорамами, представлявшими собой сны и мысли девушки; их

---

<sup>24</sup> Martínez N. ¿Jugamos con Cortázar? // Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen. – Buenos Aires: CEISS, 2012. – № 4. – P. 343.

<sup>25</sup> Пикон Гарфилд Э. Кортасар о Кортасаре // Кортасар Х. Я играю всерьез... – М.: Академический проект, 2002. – С. 307.

можно было посмотреть, нажав на кнопку, расположенную в левой груди»<sup>26</sup> (перевод мой – М.Л-Л).

Разъятие на составные части, формализация тела – особенно в отношении изображений женщины – были характерными особенностями искусства: «В сюрреализме <...> манекен символизировал женщину как объект придуманный, позволяющий им манипулировать, нарушающий границу между живым и неживым»<sup>27</sup> (перевод мой – М.Л-Л). Нарушение этой грани оказывается, как будет видно, особенно важным в контексте образа куклы в романе.

Кинематограф середины XX века также описывал манекен как «нечто трагическое, непонятное/мрачное, представляемое через призму отношения куклы к живому человеку»<sup>28</sup> (перевод мой – М.Л-Л), - например, в «Попытке преступления» Луиса Бунюэля (1955).

В романе «62. Модель для сборки» в качестве объекта изображения выступает прообраз «взрослого» манекена – детская авторская кукла.

В статье «Куклы в системе культуры» Ю. М. Лотман постулирует отличие куклы как игрушки от статуэтки и статуи – по принципу их существования в разных мирах: статуэтка предназначена для «взрослой» аудитории, кукла-игрушка – для аудитории «детской», «фольклорной», «архаической»<sup>29</sup>. В романе Кортасара кукла - это утратившая свою обрядовую роль и погружившаяся в мир светской бытовой культуры кукла в ее «детской» игровой функции. В то же время, это кукла не обезличенно-фабричная, но авторская, то есть – изначально наделенная особыми, уникальными чертами.

В тексте романа образ куклы не ограничивается своим первоначальным предметным значением, вырастающим в значение метафорическое. Герои

---

<sup>26</sup> Martínez N. ¿Jugamos con Cortázar? // Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen. – Buenos Aires: CEISS, 2012. – № 4. – P. 328.

<sup>27</sup> Ibid. P. 154.

<sup>28</sup> Ibid. P. 328.

<sup>29</sup> Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т.1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 377.

или сами сравнивают друг друга с куклами, или это сравнение проявляется в самом авторском тексте, возникая словно бы исподволь, в описании позы того или иного героя. Появляющиеся признаки «кукольности» – широко открытые глаза, застывшее движение, пассивность, покорность – рождают смыслы неполноты, имитации жизни или ее отсутствия.

Для Хуана Телль становится куклой - заменой Элен. С куклой может себя сравнивать и сам персонаж. Телль замечает, что Хуану «нравится иногда рассматривать ее со всех сторон, как куклу»<sup>30</sup>, и думает: «No sería la primera vez que al pasear sus manos y su boca por mi cuerpo <...> lo sentiría entrar en el simulacro, hacerme otra, tomarme otra, sabiendo demasiado bien que yo sabía y despreciándose»<sup>31</sup> («Уже не в первый раз, когда его руки и губы начнут прогулку по моему телу <...> я почувствую, что перед ним возникает образ другой, что он представляет меня, берет меня как другую, слишком хорошо зная, что я это знаю, и презирая себя»<sup>32</sup>).

Для Элен, врача-анестезиолога, 17-летняя Селия, играющая ее куклой, сама становится игрушкой, что сначала проявляется в тексте в сравнениях: «...и тогда можно было бы спать, как спишь ты, как спит кукла в сделанной тобой постельке»<sup>33</sup>.

В следующей сцене Селия превращается в объект насилия, уже сюжетно уподобляясь сломанной кукле: Элен «разбивает» Селию эмоционально и физически, лишает цельности, унижает. Автор вводит также композиционный прием параллельного изображения двух сцен, происходящих на самом деле не симультанно, а последовательно: Элен / Селия, Фрау Марта / юная англичанка. Подобный прием создает ощущение вневременности и ирреальности всей ситуации. Кукла является элементом, объединяющим обе сцены и присутствующим одновременно в каждой из

---

<sup>30</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 215.

<sup>31</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 134.

<sup>32</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 235.

<sup>33</sup> Там же, с. 219.

них; она создает эффект наложения двух временных пластов. Кукла в гостинице в Вене уже потенциально «содержит» в себе будущую сцену между Селией и Элен – так же, как хранит внутри себя пугающий предмет.

Элен «играет» в Селию, чтобы забрать частичку ее живой природы и отвлечься от воспоминаний об умершем в больнице юноше, которого, в свою очередь, она сравнивает с распотрошенной куклой: «Наверно, его уже вскрыли, как вскрывают куклу, чтобы посмотреть, что у нее внутри»<sup>34</sup>.

В тексте проводится параллель между образами куклы и мертвого существа (так, «Элен лежала навзничь, с открытыми глазами»<sup>35</sup>) или возникает сравнение с человеком-потенциальной жертвой, замершим в ожидании нападения («... фрау Марты, которая начинала обходить кровать, не переставая светить в лицо юной англичанке, а та с раскрытыми, застывшими глазами словно не замечала медленного скольжения потайного фонаря»<sup>36</sup>). Позже фрау Марта пытается надеть пижаму обратно на девушку (словно на куклу), но «...это так же трудно, как одевать покойника»<sup>37</sup>.

Образ куклы двойствен: нарядная игрушка скрывает в себе мертвый омерзительный предмет. Как замечает Селия, внешний облик игрушки также противоречив: невинное личико контрастирует с одеждой взрослой женщины. На сюжетном уровне кукла, с одной стороны, – жертва, объект насилия (Селия разбивает ее, других кукол потрошат дети – или их родители). С другой стороны, сама кукла – мучитель: именно она оказывается в пакете, который Элен вынуждена нести на неведомую ей встречу в полусновидческом пространстве «города».

Двойственность и роли куклы в сюжете, и самого ее образа обусловлена, помимо творческой интенции Х. Кортасара, глубинными, архаическими предпосылками.

---

<sup>34</sup> Кортасар Х. Ук. соч. С. 209.

<sup>35</sup> Там же, с. 331.

<sup>36</sup> Там же, с. 216.

<sup>37</sup> Там же, с. 223.

В кукле как реалии культуры изначально заложен символический дуализм мертвого/живого. Кукла, прежде всего, – подобие человека, что отмечает в своем определении В. И. Даль<sup>38</sup>. Сосредоточившись на этом основополагающем свойстве куклы, можно обратиться к ее предшественникам: всевозможным статуэткам и фигуркам, изображавшим человека и изначально выполнявшим ритуальную функцию. Начиная с древнейших времен и мифов о сотворении человека (шумеро-аккадских, египетском, библейском, древнекитайском и т.д.), довольно часто в качестве акта творения выступало оживление глиняной фигурки<sup>39</sup>.

Намного более однозначно тяготеет к сопоставлению с живым существом кукла-игрушка. Или точнее: как утверждает Ю. М. Лотман, «неподвижную куклу не сравнивают с живым человеком, а играют, что это и есть живой человек; тождество не устанавливается по признакам, а постулируется»<sup>40</sup>.

В романе Кортасара тенденция обратная и символика – прямо противоположная: кукла представлена как суррогат человека, она становится символом мертвого, нежизнеспособного, то есть – символом со знаком «минус»: «...de qué hablar si no pasaríamos nunca al otro lado para cerrar el dibujo, si seguíamos buscándonos desde muertos y muñecas»<sup>41</sup> («...о чем говорить, если нам никогда не перейти на ту сторону и не завершить узор, если мы всегда будем искать друг друга, держа в уме мертвецов и кукол»<sup>42</sup>). При этом, подобная отрицательная семантика и «противоположная символика» идеально совпадает с широким культурным западноевропейским

---

<sup>38</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. — СПб.; М.: Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1881. — С. 217.

<sup>39</sup> Морозов И.А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма). — М.: Индрик, 2011. — С. 98.

<sup>40</sup> Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры / Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т.1. — Таллинн: Александра, 1992. — С. 378.

<sup>41</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. — Buenos Aires: Alfaguara, 1995. — P. 182.

<sup>42</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. — М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. — С. 319.

контекстом и воспроизводит манеру изображения человека в искусстве сюрреализма, о чем говорилось ранее.

Можно было бы возразить, что только дети наделяют куклу чертами живого существа, а в романе она попадает в мир взрослых и по определению не может соответствовать своей обычной для детского мира роли (как и гномы Николь находятся вне детской книги). Это действительно так. Однако и в сюжетных ситуациях игрового общения детей с куклами месье Окса автор делает акцент на моменте «потрошения».

Франсиско Серрепе в статье «Изображение отчуждения и путей его преодоления в творчестве Х. Кортасара» обращает внимание на следующие характерные черты современного общества: «...автоматизация жизни общества <...> безличность государств и частных институтов <...> стандартизация людей, отношения между людьми как “отношения между стандартными функциями”, субъективация вещей и овеществление людей, страх перед завтрашним днем»<sup>43</sup>. В романе Кортасара, где герои посредством кукольной и иллюстрационной образности (а также скульптурной, о чем будет сказано в 4 главе) отождествляют друг друга с неживыми объектами искусства, поднимается проблематика одиночества, разобщенности людей, затрудненности прямого непосредственного контакта.

Кукла сюжетно также отторгнута от своей «родной», детской среды: например, для Элен она – «*requieña máquina ciega*»<sup>44</sup> («маленькая слепая штукавина»<sup>45</sup> - в переводе Е. М. Лысенко). Из всех героев лишь Селия относится к кукле как к игрушке, но, играя ею, не подозревает о спрятанном внутри предмете, - точно так же, как и доверяет Элен, не зная, чем ситуация для нее обернется. Эта сюжетная параллель лишь подчеркивает беззащитность искренне играющего перед лицом холодного, равнодушного мира.

---

<sup>43</sup> Серрепе Ф. Изображение отчуждения и путей его преодоления в творчестве Х. Кортасара: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – С. 8.

<sup>44</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 124.

<sup>45</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 217.

Однако, лишённая своей изначальной функции, кукла становится ничем, точкой отсчёта, *ground zero*. Об этом прямо говорит сам автор в предисловии к роману: «...la geografía, el orden de las estaciones del subterráneo, la libertad, la psicología, las muñecas y el tiempo dejan evidentemente de ser lo que eran bajo el reino de Cynara»<sup>46</sup> («...география, расположение станций метро, свобода, психология, куклы и время явно перестают быть тем, чем они были под владычеством Цинары»<sup>47</sup>)

Для взрослых героев романа дарение куклы наделяется целым спектром значений. Это и абсурдная забава - то же, что для другого персонажа, Поланко, испытания электробритвы в тарелке с овсянкой. Ещё – как и для Марраста устраивать хеппенинг в галерее Куртолда – это попытка отгородиться от мира, который, как и мир, в котором создается постмодернистский текст Хулио Кортасара – не упорядочен, необъясним, полон трагических абсурдных событий: Как же не понять, что Марраст и Телль, которые чувствительны к таким вещам <...> решили, что ничего другого не остается, как <...> немедленно послать куклу одинокой подруге на улице Кле?»<sup>48</sup>

Однако, отгораживаясь от мира, члены кружка не оставляют попыток познать его, но на ином уровне. В рамках постмодернистской эстетики, отказываясь от слов как от недостаточного, неполноценного инструментария<sup>49</sup>, вместо письма Хуан отправляет Элен куклу, позже поясняя: «...будто моя вина сама отправилась странствовать в этой кукле»<sup>50</sup>. Хуан наполняет подарок собственным смыслом, понятным лишь ему и Элен, и сообщение, действительно, достигает цели и приводит к кульминации сюжета. В более раннем романе Кортасара «Игра в классики» подобная идея замены языкового общения рисунком, танцем - уже возникала. Кукла-

---

<sup>46</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 4.

<sup>47</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 5.

<sup>48</sup> Кортасар Х. Ук. соч. С. 178.

<sup>49</sup> Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 138.

<sup>50</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 288.

сообщение становится своеобразным методом невербальной коммуникации, и диалог, обрываясь в одной плоскости бытия, продолжается в другой.

Уже само по себе референциальное использование в литературном произведении образа куклы как произведения прикладного искусства и как знаковой системы поднимает интермедийную проблематику. Однако в отношении романа «62. Модель для сборки» представляется возможным говорить также и об «особом типе структурных взаимосвязей внутри художественного произведения» (Н. В. Тишунина).

Т. И. Межиковская в статье о Х. Кортасаре, написанной для «Истории Литератур Латинской Америки», замечает, что подобно тому, как кукла переходит из рук одного персонажа в руки другого, так же переходит от героя к герою нить повествования<sup>51</sup>. Это замечание, сделанное вне контекста интермедийного анализа, тем не менее, очень верно.

Хуан проводит аналогию между поступком месье Окса и лотереей Гелиогабала, римского императора времен упадка государства. В лотерее выиграть мог любой простолудин, а призы оказывались всякий раз неожиданными: отдохлых мух до золотых монет. Очевиден «лотерейный» характер кукол с сюрпризом: неизвестно, чем именно начинена та или иная игрушка. Хуан медлит вскрывать полученную в подарок куклу, и она «выстреливает» лишь в самом конце, предварительно создав целую цепь взаимодействий между героями. Месье Окс, выпуская «лотерейную» серию, не только будоражит благопристойное болото парижской жизни: одна из кукол приводит в движение и «зону», мирок героев, заставляя их совершать разнообразные действия; для Элен и вовсе кукла оказывается вещью судьбоносной. Месье Окс – не только кукольник, но и кукловод, и здесь уместно вспомнить непосредственно замысел романа, где сам автор должен расставить своих персонажей и исподволь руководить ими.

---

<sup>51</sup> Межиковская Т. И. Хулио Кортасар // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы / отв. ред. Земсков В.Б. — М.: ИМЛИ, 2004; Кн. 5. — С. 440.

Неоднократно высказывалось мнение о том, что месье Окс – альтер-эго писателя. Ноэми Мартинес ссылается на исследование М. Фадзолари «Una muñeca rota con una sorpresa adentro»<sup>52</sup> («Разбитая кукла с сюрпризом внутри»). В подтверждение этой мысли Ноэми Мартинес отмечает параллель между названием улицы, где, по сюжету, месье Окс мастерил кукол, и названием деревни, находившейся неподалеку от Банфилда, где прошли детство и юность писателя: Buttes Chaumont – Lomas Chaumont – Lomas de Zamora<sup>53</sup>.

Эссе-метатекст Кортасара о романе «62. Модель для сборки» называется «Распотрошенная кукла», дословно – «разбитая», «La muñeca rota». Разумеется, между разбитой и распотрошенной игрушками существует значительная разница, но суть – одна и та же: обнажение скрытого содержания. Эссе посвящено процессу создания романа, вернее – параллельному процессу нахождения писателем цитат из различных авторов, чьи книги он открывал во время создания произведения.

В самом эссе тема кукол практически не возникает, поэтому «куклу» в названии оказывается возможным рассматривать как синоним слова «текст». Кукла и текст оказываются для автора подобными структурами, а вскрытие куклы и анализ романа – явлениями одного порядка. В статье «Кукла с сюрпризом, или Искусство разбирать модели» В. Е. Багно утверждает: «Искусство собирать и конструировать, якобы предлагаемое Х. Кортасаром читателю, вновь оборачивается своим зеркальным отражением – искусством разбирать, снимать слои за слоями, докапываясь до сути, скрытой в глубине веков, в прапамяти человечества, искусство, столь напоминающее манипуляции девочек с куклами»<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Martínez N. ¿Jugamos con Cortázar? // Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen. – Buenos Aires: CEISS, 2012. – № 4. – P. 333.

<sup>53</sup> Ibid. P. 334.

<sup>54</sup> Багно В. Е. Кукла с сюрпризом, или Искусство разбирать модели // Кортасар Х. Модель для сборки; Только сумерки. – СПб.: Амфора, 1999. – С. 9.

Роман Х. Кортасара «62. Модель для сборки» уподобляется кукле как «универсальной знаковой модели освоения действительности»<sup>55</sup> (С. Т. Махлина). Автор и читатель каждый по-своему «потрошат» текст романа, но эта разборка теряет свой первоначальный, обусловленный сюжетом негативный смысл, поднимаясь в пространство игры и живого эксперимента. В. Е. Багно в статье «Кукла с сюрпризом» пишет: «...Кортасар призывает читателя обратить внимание на сам характер замысла, в котором настойчиво и властно утверждается простор для комбинаций. А также на характер изложения, где идея вечного возвращения, повторы, перемещения, забегания вперед <...> должны создать ощущение свободы от жесткой причинной связи»<sup>56</sup>. Свободное расположение эпизодов и частый переход нити повествования от одного героя к другому перекликаются с принципом кукольной лотереи, а варьирование «начинки» кукол соответствует разнообразию интерпретаций произведения.

Герои «62. Модель для сборки» познают реальность заново, наощупь и наугад. Так же и сам автор романа ищет свой текст, свой смысл, расставляя эпизоды повествования в вольном порядке, отменяя временную последовательность событий и отпуская текст на волю, навстречу читателю, как месье Окс распродает своих кукол и смотрит, что получится. Автор предлагает читателю отнестись к роману пристально, по-детски, отменить дистанцию, отделяющую взрослого зрителя от статуи, подойти вплотную, взять в руки и – разобрать, чтобы затем, собрав свою семантическую модель, обрести собственный смысл текста.

---

<sup>55</sup> Махлина С. Т. Знаковость игрушки / Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. – СПб.: Искусство, 2009. – С. 151.

<sup>56</sup> Багно В. Е. Кукла с сюрпризом, или Искусство разбирать модели // Кортасар Х. Модель для сборки; Только сумерки. – СПб.: Амфора, 1999. – С. 7.

## Глава 4. Скульптурный код в романе Х. Кортасара

### «62. Модель для сборки»

Сюжетная линия создания Маррастом памятника галльскому вождю Верцингеторигу<sup>1</sup> является одной из «державших опор» художественного целого романа: на протяжении всего текста разворачивается воплощение замысла скульптора – от поиска подходящей глыбы антрацита до открытия памятника.

Марраст получает заказ на выполнение статуи героя Алезии, галльского вождя Верцингеторига, который, согласно историческим источникам, был казнен отсечением головы за бунт против Цезаря. Памятник предполагается установить на главной площади Аркейля, небольшого города во французской провинции, обитатели которого получают авторский эпитет «bien pensantes»<sup>2</sup> («благоразумные», в переводе Е. М. Лысенко – «благомыслящие»<sup>3</sup>).

Тем более революционным представляется замысел скульптора в отношении будущей скульптуры: «...в этой статуе традиционные элементы будут радикально перевернуты, и это неоспоримое пластическое и визуальное новшество, по убеждению Марраста, выразит динамическую трактовку галльского героя, который будет, как древесный ствол, вырастать из земли в самом центре площади Аркейля, держа в обеих руках, вместо бесконечно пошлых меча и щита, столь удобных для голубей, основной объем глыбы»<sup>4</sup>

Концепция скульптора состоит в том, чтобы поменять местами статую и пьедестал, опрокинуть существующую художественную традицию и на уровне коллективного бессознательного вызвать шок у горожан<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> В русской традиции существуют два варианта перевода имени: «Верцингеториг» либо «Верцингеторикс». В цитируемом в главе переводе Е. М. Лысенко романа «62. Модель для сборки» используется первый вариант. Для соблюдения единообразия, его выбирает и автор данного исследования.

<sup>2</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 27.

<sup>3</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 46.

<sup>4</sup> Там же, с. 65.

<sup>5</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 38.

В выборе материала для статуи также присутствует вызов: «*piedra de hule*», «уголь» либо «антрацит» – черное блестящее природное ископаемое, крайне редко используемое для создания скульптур. Переводчик романа, Е. М. Лысенко, выбирает вариант «антрацит», вероятно, подразумевая, что лишь этот вид каменного угля как наиболее древней и прочной его формы может быть использован для создания подобной статуи, к тому же – расположенной на открытом воздухе.

Подходящая глыба антрацита, ста пятидесяти кубических метров, изыскивается в Англии при помощи «...коллеги, в свое время продававшего материал Архипенко и сэру Джейкобу Эпштейну»<sup>6</sup>. Так обозначается художественная традиция, которую в своем творчестве продолжает герой романа «62. Модель для сборки».

А. Архипенко – один из основателей кубизма в скульптуре, перенесший в это искусство приемы, выработанные живописцами-кубистами. Замысел Марраста и выбранный им материал также предполагают кубистическое решение статуи. Важна специфика материала: антрацит – слоистое природное ископаемое; он не позволяет проработать мелкие детали скульптуры и предрасполагает художника к широким, обобщенным формам, крупным элементам фигуры. Как заключает Марраст, «...desde luego todo eso sería absolutamente abstracto»<sup>7</sup> («разумеется, все будет чистой абстракцией»<sup>8</sup>). Кубистические формы возникают в воображении читателя и в момент открытия памятника, в описаниях скульптуры возмущенной публикой: «...а где голова? / он похож на осьминога / а что там вверху, чемодан?»<sup>9</sup> Встречается и художественная референция: отсылка к Пикассо однозначно вызывает в сознании произведение, выполненное в эстетике кубизма.

---

<sup>6</sup> Коркасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 57.

<sup>7</sup> Cortázar J. 62. Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 38.

<sup>8</sup> Коркасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 65.

<sup>9</sup> Там же, с. 297.

Британский художник и скульптор Джейкоб Эпштейн, упоминаемый вместе с Архипенко, не причислял себя к авангардным течениям, отчасти потому, что отдалился от экспериментов с абстрактными формами, доминировавшими в искусстве XX века<sup>10</sup>. Фигура человека всегда оставалась для него главным объектом интереса и изучения. Наряду с реалистическими изображениями скульптор создавал образы людей, далекие от конвенционального представления о прекрасном, что неизменно приводило к конфликтам и частому непониманию со стороны аудитории и критиков, - подобная судьба уготована творению Марраста.

Незадолго до Первой Мировой войны Эпштейн примкнул к группе художников и вместе с ними начал использовать технику «прямого высекания» («direct carving»<sup>11</sup>), при которой скульптор воплощает свои идеи в камне – сразу и непосредственно, без промежуточного этапа копирования с глиняной модели. Подобная техника, были убеждены художники, позволяла выказать уважение к свойствам используемого материала. Вместо того чтобы придавать камню заданную форму, художники создавали форму, исходя из фактуры и размеров материала.

Техника следования за материалом, «открытия» внутри него формы не задуманной изначально, а подсказываемой по ходу работы самим камнем по сути своей близка технике письма Кортасара, в начале рассказа не предполагающего, каков будет конец, и узнающего сюжет по ходу создания произведения.

Марраст намерен изготовить памятник галльскому вождю из глыбы антрацита, являющегося ископаемым веществом растительного происхождения, и примечательно, что Марраста привлекает мысль создать изваяние, которое будет «como un tronco de la tierra»<sup>12</sup> («как древесный ствол»<sup>13</sup>)

---

<sup>10</sup> Brockington G. Jacob Epstein: Sculptor in Revolt. – URL: [http://www.artandarchitecture.org.uk/insight/brockington\\_epstein/brockington\\_epstein01.html](http://www.artandarchitecture.org.uk/insight/brockington_epstein/brockington_epstein01.html). – (Date of access: 5.04.2017)

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 38.

вырастать из земли. В этом отношении Марраст также следует за материалом, «оживляя» его.

Сама идея выбора антрацита, вещества столь необычного, в совокупности с изложением Маррастом концепции будущего памятника, не оставляет сомнений: эта скульптура – своего рода вызов, эпатаж, «пощечина общественному вкусу», особенно учитывая место установки памятника, небольшую площадь старинного городка с традиционным укладом, далекого от мира современного искусства, живущего среди средневековых построек и под древнеримским акведуком.

Марраст совмещает несовместимое (характерная черта и дадаистской, и сюрреалистической эстетики): абстрактно-кубистическую скульптуру и старомодно-провинциальный город. Открытие памятника становится, таким образом, неким подобием хеппенинга при участии возмущенных зрителей.

Свой эксперимент с картиной и анонимными невротиками Марраст объясняет следующим образом: «Видите ли <...> мне кажется таинственно необходимой идея о том, что надо постоянно что-либо будоражить, все равно что»<sup>14</sup>. Другой герой романа, Поланко, поддерживает Марраста: «Ты <...> строишь моторы невесомые, мутишь воды невидимые. Ты изобретатель облаков небывалых, ты вводишь бурлящую пену прямо в косный цемент»<sup>15</sup>. Та же характерная для дадаизма и авангарда в целом потребность «будоражить» застывшие формы культуры и жизни лежит в основе идеи памятника Верцингеторигу.

Обратимся к одной из ключевых для романа сцен: открытию памятника. Приглашенные застывают в недоумении: статуя Верцингеторига напоминает всё, что угодно, - кроме статуи Верцингеторига. Автор создает образ памятника через его описание зрителями. После невежественных комментариев публики, напоминающих выпады несведущих консервативно настроенных читателей в

---

<sup>13</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 65.

<sup>14</sup> Там же, с. 153.

<sup>15</sup> Там же.

адрес новаторского литературного (как, впрочем, и любого другого) произведения, свои суждения высказывают и члены «зоны». Калаку и Поланко «статуя героя оказалась великолепной, и они были убеждены, что никогда еще глыба антрацита не высилась со столь точно рассчитанным вызовом на какой-либо французской площади, не говоря о том, что идея поместить пьедестал вверху представлялась им вполне логичной и не требующей пояснений»<sup>16</sup>. Таким образом, в создаваемом Маррастом памятнике Верцингеторигу дадистская тяга к эпатажу воплощается в кубистической статуе, опрокидывающей, к тому же, традиционную скульптурную композицию.

Скульптурный код, формально введенный в роман сюжетной линией создания памятника, разнообразно проявляется в тексте, прежде всего – прочно входит в его образную ткань.

Описания отдельных героев строятся на сравнении их с завершенным, холодно-отчужденным изваянием. Именно эти характеристики скульптуры, выражающие в целом отличие неживой статуи от живого человека, используются при построении отдельных образов чаще всего.

Яркий пример тому – Элен, которая сама признается в возможности и уместности подобного сравнения: «Porque el orgullo me perdería, un orgullo sin vanidad, una dureza de estatua condenada al mismo tiempo a moverse y a comer y a menstruar»<sup>17</sup> («Потому что меня погубит гордыня, гордыня без тщеславия, суровость статуи, обреченной, однако, двигаться, и есть, и менструировать»<sup>18</sup>). В оригинале «dureza» – понятие, обозначающее не только «черствость, бездушие», но и «жесткость, твердость» – характеристики материала. Перевод Е. М. Лысенко очень удачен: «суровость» включает и психологическую характеристику, и описание материала (напр., по аналогии с суровой, т.е. «сырой» нитью, полотном из которой получалось жестким).

---

<sup>16</sup> Там же, с. 298.

<sup>17</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 72.

<sup>18</sup> Коркасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 128.

Образ каменного изваяния неоднократно возникает во взгляде на Элен со стороны, в описании Хуана. Представляется важным привести развернутую цитату: «Retrato de Hélène morenamente seda, canto rodado que en la palma de la mano finge entibiarse y la va helando hasta quemarla <...> Hélène Arp, Hélène Brancusi, tantas veces Hélène Hajdu con el filo de la doble hacha y un gusto a sílex en el beso, Hélène arquero flechado, busto de Cómodo adolescente, Hélène dama del Elche, doncel de Elche, fría astuta indiferente crueldad cortés de infanta entre suplicantes y enanos, Hélène mariée mise à nú par ses célibataires, même, Hélène respiración de mármol <...> lejana y fría, perfectísima»<sup>19</sup> («Смугло-шелковистое фото Элен, галечный камушек, который на ладони притворяется, будто теплеет, а на самом деле леденеет, пока не обожжет <...> Элен Арпа, Элен Бранкузи, многократная Элен из Хайду с лезвиями двойного топора и привкусом песчаника в поцелуе, бюст юного Коммода, Элен — “дама из Эльче”, юноша из Эльче, холодная, хитрая, равнодушная, учтивая жестокость инфанты посреди просителей и карликов <...> Элен — дыхание мрамора <...> далекая и холодная, идеально совершенная...»<sup>20</sup>).

В данном описании можно отметить как указания на разнообразные природные материалы (галька, песчаник, мрамор), так и многочисленные художественные референции. Помимо бюста Коммода и «Дамы из Эльче», встречаются отсылки к произведениям скульпторов - авангардистов.

М. А. Ибаньес Мольто в работе «Галерея произведений искусства в творчестве Хулио Кортасара» отмечает, что Элен отождествляется со скульптурами Константина Бранкузи (кубизм, абстракционизм), Ханса Арпа (дадаизм и сюрреализм) и Этьенна Айду (абстракционизм), а также с произведением Марселя Дюшана «Невеста, раздетая своими холостяками» (материалы - стекло, фольга, проволока). М. А. Мольто пишет: «Кортасар прибег к самой сути творчества этих художников, используя особенности их стиля, чтобы Элен предстала перед читателем одновременно абстрактной и

<sup>19</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 54.

<sup>20</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 95.

прекрасной, прекрасной благодаря чистоте линий, обрисовывающих ее суть, но не форму, остающуюся неуловимой. В образе Элен можно обнаружить равноум, иронию, любовь, холодность, страсть. Элен загадочная, Элен мифическая, Элен ошеломляющая, - как и искусство, которое ее определяет»<sup>21</sup> (перевод мой – М. Л-Л).

Важно упоминание в отношении Элен мрамора, который технически «...заставляет художника соблюдать спокойную линию и строгость очертаний, способствующих монументальности, ибо его свойства не позволяют передавать смелые позы и резкие жесты»<sup>22</sup>. Образ Элен, действительно, не подвержен никакой динамике, он статичен и лишь все более застывает, вплоть до окончательного затвердевания, т.е., смерти Элен.

Ваяние из мрамора «должно быть центростремительным, а не центробежным»<sup>23</sup>: скульптор, отсекая все лишнее, приходит к сути, окончательной форме, «центру» камня. Подобным образом фигура Элен в романе становится «центром», к которому стремится Хуан. Элен, живущая на улице Кле (в переводе с французского, на улице Ключа), неоднократно осмыслялась как ключевой персонаж романа<sup>24</sup>. На Элен обрывается цепь невстреч героев в пространстве «города»: «И та Элен, что удалялась, неся пакет, та, что понапрасну плакала передо мной, навсегда упрячет ключи от кровавого замка»<sup>25</sup>. Постепенно закрепляя ассоциацию в сознании читателя, Хуан настойчиво, неоднократно определяет Элен как «*fría distante inevitable hostile*»<sup>26</sup> («холодная, отчужденная, неотвратимая, враждебная»<sup>27</sup>): данное сравнение трижды встречается в сравнительном небольшом фрагменте текста.

---

<sup>21</sup> Molto Ibañez M. A. Galería de arte en la obra de Julio Cortázar // Cuadernos Hispanoamericanos. – Madrid, № 364-366, 1980. – P. 627.

<sup>22</sup> Лантери Э. Лепка / Пер. с англ. А. Е. Кроль. — М.: Издательство «В. Шевчук», 2006. – С. 187.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Bartes Cuevas I. Cortázar y París. Hacia una poética explícita de su narrativa: Ultimo round [Digital resource]. – URL: <http://eprints.ucm.es/17118/1/T34776.pdf>. – (Date of access: 29.04.2017).

<sup>25</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 295.

<sup>26</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 20.

<sup>27</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 35.

В некоторых описаниях холод отчужденности перерастает в холод смерти. В подобных ситуациях кукольный и скульптурный коды сливаются в один и порождают устрашающе безжизненные образы (юная англичанка, мертвый юноша, убитая Элен).

Смыслы, возникающие при сравнении человека с куклой (о которых подробно говорилось в 3 главе), дополняются и упрочиваются благодаря скульптурному коду. Любуясь Телль, но не любя, Хуан сравнивает ее с бронзовой статуэткой: «...tan sin sombra, tan de bronce macizo»<sup>28</sup> («без всяких теней, сплошная бронза»<sup>29</sup>), а далее по тексту в диалоге возникает непосредственно тема «овеществления», использования Телль Хуаном для своих целей: «...entonces pienso que hago mal, que te cosifico <...> que abuso de tu alegría»<sup>30</sup> («...тогда я думаю, что поступаю дурно, что я тебя <...> превращаю в свой объект, в свою вещь, что я злоупотребляю твоей жизнерадостностью»<sup>31</sup>).

Сравнение в тексте человека с изваянием либо иной каменной субстанцией несет в себе подобные смыслы: овеществления либо отчужденности, холодности, мертвенности – физической или духовной. После открытия памятника Марраст остается один, без членов «зоны», на торжественном обеде в помещении, «lleno de ediles y de estucos»<sup>32</sup> («полном эдилов<sup>33</sup> и лепнины»<sup>34</sup>). Поставленные в один синтаксический ряд, почетные гости семантически уравниваются с лепниной старинного зала в Аркейле (можно предположить, выполненной в пышном стиле барокко или рококо), что выражает чуждость всей обстановки вечера внутреннему миру скульптора, не приемлющего помпезность и наигранность.

---

<sup>28</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 46.

<sup>29</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 81.

<sup>30</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 47.

<sup>31</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 82.

<sup>32</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 174.

<sup>33</sup> edil (исп.) – член городского совета; (ист) эдил, магистрат в Древнем Риме (государственная должность)

<sup>34</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 309.

«Опрокидывание» традиционной скульптурной композиции является не просто приемом, используемым для создания кубистического авангардного произведения, эпатазирующего публику в лучших традициях дадаизма, но и содержит глубоко лирическую ноту.

Марраст раскрывает смысл своей скульптуры следующим образом: «...eso que mi estatua sostiene en lo alto es su propia cabeza cortada y agigantada por la historia, convertida en dos mil años de composiciones escolares y pretexto de discursos huecos»<sup>35</sup> («...глыба, которую моя статуя держит в поднятых руках – это ее собственная голова, отрубленная и гигантски увеличенная историей, это два тысячелетия школьных сочинений и повод для напыщенных речей»<sup>36</sup>).

Излишне говорить, что образ своей собственной головы в руках трагичен. Статуя, таким образом, воплощает в себе душевный надлом (и героя, и автора скульптуры), застывший в камне крик о помощи – не услышанный ни публикой, ни оратором, ни друзьями.

Сцена открытия памятника – пронзительная и эмоционально напряженная. Ранее в тексте романа сам скульптор предвосхищает такую развязку следующими словами: «Мы были счастливы <...> – А потом <...> все вдруг окаменело, будто мы и в самом деле очутились в глыбе антрацита. Заметь и постарайся это оценить — я первый скульптор, которому довелось оказаться внутри камня, эта новость заслуживает внимания»<sup>37</sup>.

Ощущение заключённости в камень для скульптора перетекает, в конечном итоге, в воплощение себя в своей же завершённой работе. Верцингеториг, держащий в руках свою голову, вдвойне отторгнут от жизни: самой статуарностью и своей позой. Это памятник и мертвому (в исторической действительности – обезглавленному) герою, и утратившему свою возлюбленную персонажу, и умершему чувству.

---

<sup>35</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 177.

<sup>36</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 312.

<sup>37</sup> Там же, с. 134.

Первая встреча Марраста и Николь описана с использованием скульптурной образности: «...tantas mujeres y estatuas y poemas se inmovilizaran para siempre en el pasado la tarde en que mis ojos habían encontrado los de Nicole en una calle de Passy y yo había sentido que esa mujer era la primera que danzaba verdaderamente para mí y yo para ella»<sup>38</sup> («пока все эти женщины, и статуи, и стихи не застыли в прошлом навсегда в тот день, когда мои глаза встретились с глазами Николь на улице в Пасси и я почувствовал, что эта женщина - первая, которая поистине пляшет для меня, а я для нее»<sup>39</sup>). Любовь – танец, прошлое без любви – статуи; чувство выражается живым движением, отсутствие его – статикой.

В романе подробно изложена история поисков материала для памятника, а также дана сцена его открытия. Лишь описание работы Марраста над созданием скульптуры остается за кадром. Вместо этого текст наполняется отсылками к технике ваяния, а сама эта техника выражает вещи, далекие от физической работы с камнем.

Любовь, с ее изменчивыми формой и характером, уподобляется ваянию, неспешному созданию скульптуры, материал которой постоянно меняет свои очертания. Законченная статуя, от которой уже нечего убавить, в контексте романа «62. Модель для сборки» - символ умершей любви. Любое отсутствие движения равнозначно смерти. Марраст медлит перед решающим шагом, «sin ser siquiera capaz de dejarte atrás para siempre como una estatua terminada»<sup>40</sup> («не имея сил бросить тебя, как завершённую статую, и идти дальше»<sup>41</sup>).

Угадывая предстоящее расставание с Николь, но не в силах решиться на него, Марраст думает: «De alguna manera acabábamos de abolir el hueco de esos meses; la duda, un hueco, la esperanza, un hueco aún más grande, el rencor, el hueco de los huecos, modalidades del gran agujero, de eso que yo había combatido toda mi

---

<sup>38</sup>Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 65

<sup>39</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 114.

<sup>40</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 60

<sup>41</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 105.

vida con un martillo y un cincel, con algunas mujeres y toneladas de arcilla echadas a perder»<sup>42</sup> («Кое-как, но мы сумели ликвидировать дыры в наших отношениях последних месяцев: сомнение — вот одна дыра, надежда — дыра еще больше, неприязнь — дыра-дырища, словом, все разновидности великой дыры, того, с чем я всю свою жизнь боролся молотком и резцом, любовью к нескольким женщинам и тоннами испорченной глины»<sup>43</sup>).

«Дыры» соответствуют в испанском оригинале слову «huecos». Вероятно, здесь был бы возможен и иной перевод: «пустоты» или «полости». Работа скульптора предполагает умение обращаться с подобными пустотами, которые встречаются в горных породах, например, в мраморе: увидев «червоточину» в материале, следует аккуратно зашпаклевать намечающуюся полость<sup>44</sup>.

Для скульптора полость в материале – вещь неприемлемая; упоминание подобных «пустот» в качестве метафоры в контексте отношений двух персонажей формирует образ уходящей любви, а в более широком понимании обозначает некую тягостную недостатку.

В образной системе «hueco» несет в себе однозначно негативный смысл: «De este modo, hay diversas “modalidades del gran agujero”, y diversas formas de cubrirlo. Marrast llena el hueco sentimental apodando a Nicole “la Malcontenta”, y el hueco existencial, reuniendo a los neuróticos anónimos en torno a un cuadro del museo, o erigiendo una estatua de Vercingétorix»<sup>45</sup> («Таким образом, существуют разные “разновидности великой дыры”, и разные способы их заполнить. Марраст заполняет эмоциональную пустоту, называя Николь “недовольная”, а экзистенциальную пустоту – объединяя анонимных невротиков у картины в музее или создавая статую Верцингеторига», перевод мой – М. Л-Л).

---

<sup>42</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 59.

<sup>43</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 104.

<sup>44</sup> Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора // Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. – М.: Советский художник, 1983. – С. 129.

<sup>45</sup> Bartes Cuevas I. Cortázar y París. Hacia una poética explícita de su narrativa: Ultimo round [Digital resource]. – URL: <http://eprints.ucm.es/17118/1/T34776.pdf> . – (Date of access: 29.04.2017).

Для Марраста ваяние становится если не альтернативой, то временной заменой любви, творческим обезболивающим – это еще одна ипостась реализации скульптурного кода в романе. Представляется важным привести развернутую цитату, сложную в плане образности и смысла: «...aunque el verdadero mérito hubiera sido <...> consagrarse exclusivamente a la piedra de hule, terminar de colmar el maldito hueco echándole adentro la piedra de hule que buscaba Mr. Whitlow en las canteras de Northumberland, saltarle encima con el martillo y el cincel como Hamlet tirándose al agujero que había sido Ofelia, recortar la figura de Vercingétorix en la masa misma del antiguo hueco, negándolo y aboliéndolo a martillazos y trabajo y mucho sudor y vino tinto»<sup>46</sup> («...подлинной заслугой было бы <...> посвятить себя исключительно глыбе антрацита, заполнить до конца проклятую дыру, швырнув в нее глыбу антрацита, которую м-р Уитлоу ищет в шахтах Нортумберленда, кинуться на нее с молотком и резцом, как Гамлет кинулся в дыру по имени Офелия, высечь фигуру Верцингеторига в самой толще прежней дыры, отрицая ее и уничтожая ударами молотка, и трудом, и обильным потом, и красным вином»<sup>47</sup>)

«Пустота» горной породы разрастается до размеров самой глыбы антрацита (сто пятьдесят кубических метров), совпадает с ней по контуру и должна быть отменена, «уничтожена» работой скульптора.

Центральной проблеме скульптуры – соотношению масс и пустот<sup>48</sup> – автор уделяет пристальное внимание, как делали это кубисты, а также представители других авангардистских течений. «La masa del hueso», «толща дыры», заставляет вспомнить об экспериментах А. Архипенко – «контрбъемах»<sup>49</sup> («Шагающая» (1912), «Женщина, расчесывающая волосы» (1915) и др). В моделировании этих скульптур главный смысловой акцент приходится не на сам материал, а на пустое пространство, достраивающее

---

<sup>46</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 60.

<sup>47</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 105.

<sup>48</sup> Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – С. 295.

<sup>49</sup> Там же, с. 253.

фигуру. Интерес художника и его коллег к «негативному пространству» со всей очевидностью прочитывается в интерпретации в романе образа пустоты как пластического рабочего пространства.

Очевидно, что образ «hueso», «agujero» – неоднозначен в смысловой палитре романа и предполагает семантически противоположные способы реализации на уровне сюжета и структуры. Обозначается различие в авторской оценке концепта «пустоты» на уровне сюжета, образов конкретных героев (негативное) и структуры текста (позитивное).

Идея «hueso» как метода построения текста излагалась Х. Кортасаром, в несколько иных терминах, уже в эссе «Теория туннеля»: предполагался «прорыв писателя по туннелю, где он обращается против слова с помощью слова же, но с позиций внесловесного»<sup>50</sup>. Понимание пустоты как возможности, поиска нового художественного смысла заложено автором «Игры в классики» в визуальный образ, возникающий в 66-й главе романа. В этой главе описан экспериментальный роман, состоящий, по задумке Морелли, литературного альтер-эго Х. Кортасара, из одной многократно повторяемой фразы, образующей для читателя визуальную «стену»: «En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay»<sup>51</sup>. («В глубине души он знал, что нельзя идти запредельно, потому что там ничего нет»<sup>52</sup>). Эта стена текста создает ощущение видимого препятствия, и только внизу и справа в одной из фраз не хватает местоимения «lo» («этого»; в переводе Л. Н. Синянской - «ничего»). Отсутствие слова в сплошной текстуальной «стене» становится «окном», свободным пространством, дающим возможность интуитивного продвижения вперед.

В эссе-метатексте «Распотрошенная кукла» приводится заинтересовавший писателя отрывок из «Виджняны Бхайравы»: «...en el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas,

---

<sup>50</sup> Cortázar J. Teoría del túnel // Cortázar J. Obra crítica. Vol. 1. – Madrid: Alfaguara, 1994. – P. 54.

<sup>51</sup> Cortázar J. Rayuela. – Madrid: Suma de letras, 2003. – P. 475.

<sup>52</sup> Кортасар Х. Игра в классики. Роман / пер. с исп. Л. Н. Синянской. – М.: Аграф, 1999. – С. 399.

entonces, en ese intervalo, resplandece la realidad»<sup>53</sup> («Когда воспринимаешь два разных предмета, сознавая зазор между ними, углубись в этот зазор. Разница между предметами миг сотрется, а из зазора блеснет Реальность»<sup>54</sup>).

В идее «intervalo» («промежуток, интервал, зазор», синоним «hueco») Х. Кортасар увидел еще одно подтверждение своей художественной концепции, касающейся техники письма. Еще в «Игре в классики» устами Морелли писатель говорит о том, что произведение должно быть похоже на гештальт-фигуры, где читателю предлагается соединить отдельные смысловые точки между собой, и где недостающие элементы (пустоты) и являются наиболее важными элементами текста<sup>55</sup>. В отношении «62. Модель для сборки» эта концепция выражается в образе «porosidad virtual»<sup>56</sup> («губчатого восприятия»<sup>57</sup>). «Нуесо» в поэтике Кортасара наделяется главным смысловым потенциалом, в согласии с традицией сюрреалистического интуитивного постижения реальности.

Важно, что сюжетобразующим элементом становится имя, данное Маррастом Николь, «недовольная»: «...ésa es la palabra que colma definitivamente el agujero de la esperanza, ésa es la verdadera piedra de hule»<sup>58</sup>. («Теперь есть недовольная, и это слово окончательно закупоривает дыру надежды, вот она, настоящая глыба антрацита»<sup>59</sup>) Эпитет «недовольная» становится камнем, и групповая скульптура Марраст/Николь окончательно застывает.

Тема материальности слова не раз появляется в тексте романа. Хуан – как и сам автор произведения, – переводчик, приезжающий для работы на конференциях в ту или иную страну. По вечерам он возвращается в отель,

---

<sup>53</sup> Cortázar J. La muñeca rota // Cortázar J. Último round. Vol. 1. – Madrid: Siglo XXI, 2009. – P. 263.

<sup>54</sup> Кортасар Х. Распотрошенная кукла [Электронный ресурс]. – URL: <http://mreadz.com/read-152493/p12>. – (Дата обращения: 3.04.2017)

<sup>55</sup> Cortázar J. Rayuela. – Madrid: Suma de letras, 2003. – P. 600.

<sup>56</sup> Cortázar J. La muñeca rota // Cortázar J. Último round. Vol. 1. – Madrid: Siglo XXI, 2009. – P. 261.

<sup>57</sup> Кортасар Х. Распотрошенная кукла [Электронный ресурс]. – URL: <http://mreadz.com/read-152493/p12>. – (Дата обращения: 3.04.2017)

<sup>58</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 60.

<sup>59</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 106.

«...tan sucio de palabras y de estatutos en cuatro lenguas»<sup>60</sup> («весь измаранный словами и уставами на четырех языках»<sup>61</sup>). Подобная переводческая работа – по-своему мучительна и заставляет почувствовать языковую материю во всем ее разнообразии и обилии. По дороге домой Хуан ждет, когда в нем закончат рождаться словесные ассоциации, разбуженные активной работой с несколькими языками: «...asaltado como siempre después de una dura jornada por palabras sueltas que caían de la nada <...> la palabra trapisonda que daba trampa, sonda, trapa, pisos, trapos, el estrecho de Sonda <...> Habitado a esas secuelas del trabajo, Juan se había parado en una esquina esperando lo que todavía pudiera brotar de la maleta trapisonda. Faltaba el pisón, pero vino antes de la honda, que fue la última chispa que alcanzó a dar la palabra al apagarse»<sup>62</sup> («...осаждаемый, как всегда после трудного дня, словами, выпадавшими из пустоты, множась, подобно пляшущим перед бессонными веками искорками, например слово “Трапезунд”, из которого получалось “трап”, “раунд”, “урна”, “уран”, “тур”, “раут”, пролив Зунд <...> Привыкший к этим следствиям своей работы, Хуан остановился на углу, ожидая, что же еще выскочит из ларца “Трапезунд”. Не хватало “пруда”, но он появился после “трупа”, который был последней искрой, извергнутой угасавшим словом»<sup>63</sup>)

Слово реализуется сквозь сознание Хуана, раскрывает весь спектр возможных буквенных комбинаций, после чего иссякает. Вереница слов, мучительно рождающаяся из сознания переводчика независимо от его желания, напоминает сюжет рассказа «Письмо одной сеньорите в Париж», где главного героя непостижимым образом начинает тошнить кроликами – вполне выразительная метафора любой работы со словом.

Маррасту и Николь семантически противопоставлена пара Остин – Селия, в описании которой также прочитывается скульптурная образность, но в

---

<sup>60</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 62.

<sup>61</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 108.

<sup>62</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 66.

<sup>63</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 117.

этом случае она обладает положительной смысловой окраской, в соответствии со спецификой взаимоотношений героев.

Селия и Остин не попадают в пространство «города», живут в единственно известной им реальности и находят в ней друг друга. Каждого из них по-своему «используют»: Остина – Николь, Элен – Селию. Вероятно, именно за этот поступок им обоим придется понести наказание в «городе», в конце романа.

Смысловое ядро в любовной сцене между Остином и Селией – трогательное, полное нежности и внимания описание обнажающегося тела девушки. Созидающему взгляду Остина, стягивающему простыню, фрагмент за фрагментом постепенно открывается все тело Селии, которая будто лишь сейчас рождается на свет, «como una diosa niña saliendo lentamente del agua»<sup>64</sup> («казалось, то девочка-богиня выходит из воды»<sup>65</sup>).

Обретение визуальной целостности тела преподносится как открытие, создание Пигмалионом Галатеи: «...esos pedazos que ahora mi mano puede juntar en uno solo, de arriba abajo, así»<sup>66</sup> («...теперь мои руки могут соединить эти куски в единое целое, сверху донизу, вот так»<sup>67</sup>).

Несмотря на то, что «статуя»-Селия уже возникла из небытия, – это только начало, в противовес Николь-завершенной статуе, которую пришло время оставить: «чудо <...> не прекращается, настаивал он, оно происходит медленно и волшебным и еще будет долго происходить, потому что всякий раз, как я смотрю на твое тело, я знаю, что осталось еще столько неизвестного»<sup>68</sup>. Процесс сотворения Селии только начался, это также создание статуи, но – вдохновенное и радостное.

---

<sup>64</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 158.

<sup>65</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 277.

<sup>66</sup> Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – P. 161.

<sup>67</sup> Кортасар Х. 62. Модель для сборки. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 283.

<sup>68</sup> Там же, с. 285.

Сцена *encuentro*, «встречи» Селии и Остина, разбитая на фрагменты и расположенная между эпизодами, в которых действие происходит на улице Кле, воспринимается тем светлее и радостнее, чем сумрачней и печальнее проходит встреча Хуана и Элен, так и не находящих друг друга.

Скульптурный код реализуется не только в сюжете и образной системе произведения, но проникает и в саму структуру текста. Подобно тому, как в скульптуре Марраста пьедестал и статуя меняются местами, на первых двадцати страницах романа сконцентрированы отсылки ко всем ключевым образам и сюжетным ситуациям произведения, отчего этот вступительный текст становится чрезвычайно «плотен» и сложен для восприятия.

Кроме того, в тексте романа неоднократно возникают размышления героев над ощутимой нелогичностью последовательности событий, над антиномией «до» и «после» – с упорным педантичным повторением именно этой формулировки. Элен: «Ах, но тогда этому юноше не надо было умереть так сегодня днем, зачем же сперва он, а потом ты, зачем он “до”, а ты “после”<sup>69</sup>. Селия подхватывает эту мысль, противясь порядку вещей, ставя его под сомнение: «Но нет, пляж был до того, конечно, до рук Элен, если слова “до” и “после” еще имеют какой-то смысл»<sup>70</sup>.

Наконец, на первых страницах романа искажается и пространственная, и временная соотнесенность происходящего: «Внезапная брешь, в которой так четко прозвучал заказ толстяка и которую он, Хуан, тщетно старался определить в логически понятных терминах “до” и “после”, странным образом перекликалась с нарушением порядка чисто оптического, которое производилось зеркалом в понятиях “впереди” и “позади”»<sup>71</sup>.

Роман строится на постоянной игре с пространством (прогулки по воображаемому «городу») и со временем: эпизоды, на которые разбито повествование, расположены вне хронологии. Памятник, в котором пьедестал и

---

<sup>69</sup> Кортасар Х. Ук. соч. С. 219.

<sup>70</sup> Там же, с. 229.

<sup>71</sup> Там же, с. 33.

статуя меняются местами, одновременно является и конструктивным образом – и композиционным ключом текста.

Таким образом, скульптурный код находит разнообразные выражения в тексте романа. Прежде всего, сам сюжет предлагает тему скульптуры как одну из центральных в произведении (скульптор Марраст, кубистически-абстрактный памятник Верцингеторигу, созданный в духе эстетики дадаистов с ее методами эпатажа и хеппенинга). Можно отметить наличие в тексте художественных референций как формирующих элементов образной структуры романа: благодаря отсылкам к работам видных скульпторов кубизма, дадаизма, сюрреализма и абстракционизма моделируется смысловая наполненность образа Элен. Специфика взаимоотношений пары Марраст – Николь раскрывается через описание особенностей техники ваяния, а также благодаря сопоставлению характерных черт разных видов искусства (скульптура/иллюстрации), сюжетно «представляемых» героями. Любовь отождествляется с процессом создания скульптуры, в то время как законченное статичное изваяние в контексте романа – символ умершего чувства. Динамика, процесс, движение выбираются автором как несущие положительный смысл, любой же статичный образ неизменно семантически отрицателен.

Скульптурный код реализуется не только в сюжете и образной системе, но и на уровне структуры произведения. Образ «пустоты», «hueso», изначально наделенный отрицательным смыслом, реализуясь в игровом пространстве текста, становится смыслотворящим началом, открывающим для автора новые художественные горизонты.

Образ памятника Верцингеторигу и текст романа структурно подобны: пьедестал скульптуры оказывается вверху, сама статуя – внизу. Аналогичным образом на первых 20 страницах романа представлен «концентрат» всего остального текста: основные образы и отсылки к сюжетным ситуациям, ключевым сценам, вплоть до намеков на развязку произведения. Данное структурное подобие, а также игра с пространственно-временной

соотнесенностью во всем тексте романа дают возможность рассматривать образ скульптуры Верцингеторига как автореференцию, мысль текста о себе самом.

## Заключение

Сам художественный материал романа предполагает именно интермедиаальный подход к анализу этого полифонического постмодернистского литературного текста, одними из главных сюжетных линий которого являются история создания статуи, эксперимент с картиной XVIII века, кукольная «лотерея» месье Окса. Среди героев, сменяющих друг друга в повествовании и поочередно принимающих образ рассказчика, – скульптор, книжный иллюстратор, переводчик. Поэтому можно и следует говорить не только и не столько о роли интермедиаального материала в романе, сколько об интермедиаальной проблематике как о сути текста и образном и структурном каркасе, формирующем художественное целое произведения.

В ходе работы была прослежена история формирования теории интермедиаальности с выделением ее истоков (синтез искусств, теория интертекстуальности) и основных положений, а также были сделаны следующие выводы:

1. Роман «62. Модель для сборки» наполнен интермедиаальными референциями, большинство из которых относится к искусству авангарда: творцам дадаизма, сюрреализма, кубизма, абстракционизма – и их произведениям. Эстетика сюрреализма и дадаизма особенно полно прослеживается в романе. Под влиянием **сюрреализма**, понимаемого Кортасаром как «большая открытость миру», сформировался индивидуальный авторский стиль, опирающийся на концепцию «теории туннеля» и подразумевающий интуитивное восприятие реальности и столь же интуитивное воспроизведение ее в тексте. Едкая ирония **дадаистов**, их расположенность к эпатажу и абсурдному эксперименту нашли свое отражение в сюжете и стиле произведения.

2. Художественные коды исследуемых видов искусства семантически диаметрально противоположно реализуются на уровне сюжета, образной системы – и структуры текста:

1) **Сюжет** предлагает читателю жестокие и трагичные ситуации, строящиеся вокруг произведений искусства или создаваемые с привлечением соответствующей образности: «потрошение» кукол, создание иллюстраций как суррогат реальной жизни, смерть юноши на операционном столе, статуя, воплощающая душевный надлом скульптора, а также эксперимент с портретом XVIII века и дарение кукол как попытки уйти от абсурдной реальности (воспринимаемой подобным образом согласно с модернистской и постмодернистской концепциями бытия).

**Образная система** произведения также формируется с использованием элементов интермедийных структур. Художественные коды книжной графики, скульптуры и детской куклы, семантически перекликаясь и дополняя друг друга, порождают смыслы завершенности, пассивности, жизненной неполноты, отчужденности, мертвенности (образы Николь, Остина, Селии, Элен, Марраста, юной англичанки, умершего юноши). В романе поднимается социальная и этическая, общая для искусства XX века проблематика человеческого одиночества, разобщенности, затрудненности подлинного контакта с Другим и с миром – абсурдным, ненадежным, хаотичным.

2) На уровне **структуры** текста художественные коды *куклы* и *скульптуры* утрачивают негативную семантику и становятся материалом для авторской игры и эксперимента:

1. Свободное расположение эпизодов и частый переход нити повествования от одного героя к другому перекликаются с принципом кукольной лотереи, а варьирование «начинки»

кукол – с предлагаемым самим автором разнообразием интерпретаций произведения.

2. Элемент скульптурного кода, образ «hueso» («пустоты»), изначально наделенный отрицательным смыслом, реализуясь в игровом пространстве текста, становится смыслотворящим началом, открывающим для автора новые художественные возможности. В качестве идеи возникший уже в раннем эссе писателя «Теория туннеля», концепт «hueso» выражает возможность интуитивного творческого «прорыва» по текстуальному «туннелю», в согласии с сюрреалистическим методом постижения реальности. Как явствует из эссе-метатекста Х. Кортасара «Распотрошенная кукла» и из анализа самого романа, концепт «hueso» в полной мере реализуется в отношении «62. Модель для сборки».
3. Можно проследить структурное подобие между образом памятника Верцингеторигу и текстом всего романа: пьедестал скульптуры оказывается вверху, сама статуя – внизу. Аналогичным образом на первых 20 страницах романа представлен «концентрат» всего текста: отсылки к разнообразным сюжетным ситуациям, ключевым сценам романа, вплоть до намеков на развязку произведения. Данное структурное подобие, а также игра с пространственно-временной соотнесенностью в произведении дает возможность рассматривать образ скульптуры Верцингеторига как автореференцию.

Образ живописного *портрета*, изучаемого анонимными невротиками, трафаретно «накладывается» на весь текст романа, создавая живое и ироничное пространство диалога постмодернистского текста с читателем.

Постмодернистский роман не может не рефлексировать, и содержащиеся в нем элементы художественных кодов разных видов искусства включаются в игру автора с текстом, а в случае с романом «62. Модель для сборки», вероятно, и текста с автором – и текста с самим собой.

## Список использованной литературы

1. Cortázar J. 62 / Modelo para armar. – Buenos Aires: Alfaguara, 1995. – 191 p.
2. Cortázar J. La muñeca rota // Cortázar J. Último round. Vol. 1. – Madrid: Siglo XXI, 2009. – P. 248-271.
3. Cortázar J. Muerte de Antonin Artaud // Cortázar J. Obra crítica. Vol. 2. – Madrid: Alfaguara, 1994. – P. 89-91.
4. Cortázar J. Rayuela. – Madrid: Suma de letras, 2003. – 711 p.
5. Cortázar J. Teoría del túnel // Cortázar J. Obra crítica. Vol. 1. – Madrid: Alfaguara, 1994. – P. 31-137.
6. Кортасар Х. 62. Модель для сборки: Роман / пер. с исп. Е. М. Лысенко. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – 333 с.
7. Кортасар Х. Игра в классики. Роман / пер. с исп. Л. Н. Синянской. – М.: Аграф, 1999. – 576 с.
8. Кортасар Х. Распотрошенная кукла [Электронный ресурс]. – URL: <http://mreadz.com/read-152493/p12>. – (Дата обращения: 3.04.2017)
9. Кортасар Х. Смерть Антонена Арто // Кортасар Х. Я играю всерьез... – М.: Академический проект, 2002. – С. 181-184.
10. Кортасар Х. Экзамен // Кортасар Х. Собр. соч. в 4-х томах: Т. 4. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – С. 6-237.
11. Алексеев М. П. Из истории английской литературы; Этюды. Очерки. Исследования. – М.; Л.: Гослитиздат, 1960. – 497 с.
12. Багно В. Е. Кукла с сюрпризом, или Искусство разбирать модели // Кортасар Х. Модель для сборки; Только сумерки. – СПб.: Амфора, 1999. – С. 5-12.

13. Багно В. Е. Отрочество как призвание и судьба // Кортасар Х. Игра в классики. – М.: Пушкинская б-ка: АСТ, 2003. – С. 5-16.
14. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 6-71.
15. Вальцель О. Проблема формы в поэзии [Электронный источник]. – URL: <http://www.opojaz.ru/walzel/walzel.html>. – (Дата обращения: 11.04.2017).
16. Гердер И. Г. Пластика // Гердер И. Г. Избранные сочинения. – М.; Л.: Гослитиздат, 1959. – С. 179-191.
17. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 480 с.
18. Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора // Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. – М.: Советский художник, 1983. – С. 109-130.
19. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. — СПб.: М.: Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1881. – 807 с.
20. Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству. – М.: Искусство – XXI век, 2008. – 304 с.
21. Дюшан М. Творческий процесс [Электронный ресурс]. – URL: [http://tapirr.narod.ru/art/duchamp/tv\\_process.htm](http://tapirr.narod.ru/art/duchamp/tv_process.htm). – (Дата обращения: 25.05.2017)
22. Жирмунский В. М. Жизнь и творчество Гердера // Гердер И. Г. Избранные сочинения. – М.; Л.: Гослитиздат, 1959. – С. 7-59.
23. Иванова О.Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера: автореф. дис. ... канд. культурологии / Костромской гос. ун-т им. Н.А. Некрасова. – Киров, 2007. – 17 с.

24. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М.: ИНИОН, 1988. – 28 с.
25. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 256 с.
26. Корте Г. Литературный авангард и Первая мировая война (1914-1918) // XLIII Международная филологическая конференция, СПб, 11-16 марта 2014.: Избранные труды. – СПб: Изд-во СПбГУ, 2015. – С. 194-203.
27. Лантери Э. Лепка / пер. с англ. А. Е. Кроль. — М.: Издательство «В. Шевчук», 2006. — 336 с.
28. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – 206 с.
29. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т.1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 377-380.
30. Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Т.1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 142-147.
31. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. – М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
32. Максимов В. Жизнь и театр Антонена Арто [Электронный ресурс]. – URL: <http://seance.ru/blog/artaud/>. – (Дата обращения: 1.05.2017)
33. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 437 с.
34. Махлина С. Т. Знаковость игрушки / Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. – СПб.: Искусство, 2009. – С. 151-152.

35. Махлина С. Т. Интермедиальность / Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. – СПб.: Искусство, 2009. – С. 206-207.
36. Межиковская Т. И. Хулио Кортасар // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы / отв. ред. Земсков В.Б. — М.: ИМЛИ, 2004; Кн. 5. – С. 407-449.
37. Морозов И.А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма). — М.: Индрик, 2011. — 352 с.
38. Пикон Гарфилд Э. Кортасар о Кортасаре // Кортасар Х. Я играю всерьез... – М.: Академический проект, 2002. – С. 281-316.
39. Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис: Кн. дом, 2001. – 1038 с.
40. Серрепе Ф. Изображение отчуждения и путей его преодоления в творчестве Х. Кортасара: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – 21 с.
41. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник / под ред. И.П. Ильина и Е.А. Цургановой. – М., 1996. – 312 с.
42. «Сюрреализм – это просто большая открытость миру»: малоизвестное интервью Хулио Кортасара // Вопросы литературы. – М., 2005. – Вып. 5. – С. 283-287.
43. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. – СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 160 с.
44. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Электронный ресурс]. – URL:

<http://anthropology.ru/ru/edition/metodologiya-gumanitarnogo-znaniya-v-perspektive-xxi-veka>. – (Дата обращения: 4.04.2017)

45. Тынянов Ю. Н. Иллюстрации / Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 310-318.

46. Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2014. – № 389. – С. 38–45.

47. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. – М.: РГГУ, 2016. – 450 с.

48. Цюрупа В. П. Флористические образы в английской поэзии: учебное пособие по интерпретации художественного текста. — Петропавловск-Камчатский: КамГУ им. Витуса Беринга, 2013. – 195 с.

49. Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МиК, 2002. – С. 8.

50. Энциклопедический словарь сюрреализма / под ред. Т. В. Балашовой, С. Д. Гальцова. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 584 с.

51. Эрраес М. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 352 с.

52. Alazraki J. Imaginación e historia en Julio Cortázar // Casa de las Américas. – La Habana, 1988. – № 166. – P. 7-18.

53. Bartes Cuevas I. Cortázar y París. Hacia una poética explícita de su narrativa: Último round [Digital resource]. – URL: <http://eprints.ucm.es/17118/1/T34776.pdf> . – (Date of access: 29.04.2017).

54. Brockington G. Jacob Epstein: Sculptor in Revolt. – URL: [http://www.artandarchitecture.org.uk/insight/brockington\\_epstein/brockington\\_epstein01.html](http://www.artandarchitecture.org.uk/insight/brockington_epstein/brockington_epstein01.html). – (Date of access: 5.04.2017)

55. Brodin B. Criaturas ficticias y su mundo, en “Rayuela” de Cortázar. – Lund: CWK Gleerup., 1975. – 280 P.
56. Cust L. H. Kettle, Tilly [Digital resource] // Dictionary of National Biography, 1885-1900. Vol. 31. – URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Kettle,\\_Tilly\\_\(DNB00\)](https://en.wikisource.org/wiki/Kettle,_Tilly_(DNB00)). – (Date of access: 4.04.2017)
57. Dávila de Lourdes M. Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar. – Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001. – 255 p.
58. Dellenpiane A. 62. Modelo para armar: ¿Agresión. regresión o progresión? // H. Giacomán. Homenaje a Julio Cortázar: Variaciones interpretativas en torno a su obra. – Madrid: Anaya-Las Americas, 1972. – P.151-180.
59. Díaz de León Ibarra M. “Teoría del túnel”: el pre-texto de Rayuela [Digital resource]. – URL: [http://www.academia.edu/4323897/Julio\\_Cort%C3%A1zar\\_Teor%C3%ADa\\_del\\_T%C3%BAnel](http://www.academia.edu/4323897/Julio_Cort%C3%A1zar_Teor%C3%ADa_del_T%C3%BAnel). – (Date of access: 4.05.2017)
60. Fuente Pedersen E. de la. Still lifes in the collections of Statens Museum for Kunst, 1600-1800 // Flowers and world views: [a catalogue of the Exhibition at the Stanens museum for kunst, 22 March – 22 October 2013]. – Copenhagen: Statens museum for kunst, 2013. – P. 18-75.
61. Giordano E. Algunas aproximaciones a Rayuela, de Julio Cortázar, a través de la dinámica del juego // H. Giacomán. Homenaje a Julio Cortázar: Variaciones interpretativas en torno a su obra. – Madrid: Anaya-Las Americas, 1972. – P. 95-129.
62. Goialde Palacios P. Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar [Digital resource]. – URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3627508&orden=291381&info=link>. – (Date of access: 12.05.2017).

63. Goodwin G. Lysons, Daniel (1727-1800) [Digital resource] // Dictionary of National Biography, 1885-1900. Vol. 34. – URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Lysons,\\_Daniel\\_\(1727-1800\)\\_\\_\(DNB00\)](https://en.wikisource.org/wiki/Lysons,_Daniel_(1727-1800)__(DNB00)). – (Date of access: 4.04.2017)
64. Lyte C. How to grow: *Hermodactylus tuberosus* [Digital resource] // The Telegraph. – 2002. – 2 March. – URL: <http://www.telegraph.co.uk/gardening/howtogrow/3298036/How-to-grow-Hermodactylus-tuberosus.html>. – (Date of access: 7.04.2017)
65. Martínez N. ¿Jugamos con Cortázar? // Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen. – Buenos Aires: CEISS, 2012. – № 4. – P. 326-350.
66. Maturo G. Cortázar: la creación como goce y aventura // Litteraria pragensia. – Pr., 2000. – Vol. 10. – №. 19. – P. 81-85.
67. Molto Ibañez M. A. Galería de arte en la obra de Julio Cortázar // Cuadernos Hispanoamericanos. – Madrid, 1980. – № 364-366. – P. 624-639.
68. Monsivais C. Bienvenidos al universo Cortázar // Revista de la Universidad de México. – 1968. – Vol. 22, № 9. – P. 1-10.
69. Navarro D. Julio Cortázar: Entrevista desde un castillo sangriento // Casa de las Américas. – La Habana, 1994. – № 194. – P. 39-50.
70. Paley de Francescato M. Julio Cortázar y un modelo para armar ya armado // H. Giacomán. Homenaje a Julio Cortázar: Variaciones interpretativas en torno a su obra. – Madrid: Anaya - Las Americas, 1972. – P. 365-373.
71. Picón Garfield E. ¿Es Julio Cortázar un surrealista? – Madrid: Editorial Gredos, 1975. – 266 p.
72. Villanueva D. Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura // Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. – Zaragoza, 2014. – № 22. – P. 185-193.

73. Portrait of Doctor Daniel Lysons DCL, MD. – URL:  
<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/64f6a569.html>. – (Date of access:  
12.04.2017)

74. Portrait of Doctor Daniel Lysons DCL, MD. – URL:  
<http://www.courtauldprints.com/image/179644/kettle-tilly-portrait-of-doctor-daniel-lysons-dcl-md>. – (Date of access: 3.04.2017)