

УДК 821(82)

doi 10.17072/2073-6681-2021-4-111-122

## Аргентинская литература по обе стороны океана: Х. Кортасар и М. Пуиг

**Анастасия Петровна Чагина**

старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. liolio@list.ru

SPIN-код: 2878-4574

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9654-9318>*Статья поступила в редакцию 24.07.2021**Одобрена после рецензирования 15.10.2021**Принята к публикации 03.11.2021***Информация для цитирования**

Чагина А. П. Аргентинская литература по обе стороны океана: Х. Кортасар и М. Пуиг // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13, вып. 4. С. 111–122. doi 10.17072/2073-6681-2021-4-111-122

**Аннотация.** В статье проанализированы и сопоставлены два аргентинских романа середины XX в.: «Игра в классики» (1963) Хулио Кортасара и «Предательство Риты Хейворт» (1968) Мануэля Пуига. Писателей объединяет новаторство, жажда экспериментов. Оба преимущественно творили за пределами Аргентины, что также оказало влияние на поэтику романов. Близость идейных поисков и жизненной ситуации дает основание для сравнения этих латиноамериканских прозаиков. Показано, что Х. Кортасар создает сложное интеллектуальное произведение. Вместе с героями автор размышляет о судьбе романа как жанра и возможности создания антиромана, воплощая вместе с тем некоторые идеи новороманистов (Н. Саррот, А. Роб-Грийе и др.) на практике: он разрушает привычные повествовательные формы и вовлекает читателя в процесс «создания» романа. М. Пуиг обращается к поп-арту и массовой культуре. Вслед за новороманистами он избавляется от сюжета и главного героя. Автор фиксирует на страницах романа образ типичного провинциального города с точностью кинокамеры, оставаясь «за объективом», он «исчезает» из повествования, позволяя персонажам самим рассказывать историю. Сделан вывод о том, что оба романа представляют собой сложные постмодернистские произведения, в которых очевидно влияние деконструктивизма и постструктурализма. Х. Кортасар и М. Пуиг придерживаются разного подхода к роману, но оба стремятся найти новые повествовательные формы, взглянуть на роман как жанр иначе, что позволяет говорить о некотором единстве аргентинской литературы, созданной за пределами Аргентины.

**Ключевые слова:** М. Пуиг; Х. Кортасар; антироман; новый роман; литература Аргентины; латиноамериканский «бум».

**Введение**

Латиноамериканская литература прошла долгий и тернистый путь становления и смогла громко заявить о себе лишь в XX в., стремительно приобретая невероятную популярность по всему миру. Так называемый «бум» латиноамериканской литературы, произошедший в 1960-е гг. XX в., прежде всего связывают с таким явлением, как «магический реализм», главными пред-

ставителями которого называют Х. Л. Борхеса (Jorge Luis Borges, 1899–1986) и Г. Г. Маркеса (Gabriel García Márquez, 1927–2014). Сочетание в текстах произведений повседневного быта с магией коренных народов и поражающей воображение природы Южной Америки привлекло внимание не только читателей, но и литературных критиков, которые справедливо заговорили о новом ярком событии в мировом литературном

процессе. Однако уже тогда начинают появляться произведения, которые в дальнейшем будут относиться не к «буму», а к «пост-буму» (течение, которое также называют «новой литературой» или «постмодернистская литература»). Авторы этого «нового» латиноамериканского романа все больше отходили от идей магического реализма, экспериментировали с жанрами, повествованием, героем. Интересными в этом отношении являются произведения двух аргентинских писателей – «Игра в классику» (“Rayuela”, 1963) Хулио Кортасара (Julio Cortázar, 1914–1984) и «Предательство Риты Хейворт» (“La traición de Rita Hayworth”, 1968) Мануэля Пуига (Manuel Puig, 1932–1990).

В 1950-е гг. Аргентина переживает непростой период. С приходом к власти Хуана Перона, придерживающегося левых политических взглядов и популистских методов, кардинально меняются социально-политические и экономические условия, что сказывается на культурной жизни страны (см. подробнее: [Altamirano 2011]). Главным героем общественного сознания и массовой культуры становится пролетарий, активно формируется новый миф – культ Эвы Перон, а сама эстетика перонизма 1949–1955 гг. тесно переплетается с китчем [Miremont 2013]. Новый лидер и новые культурные установки были неоднозначно восприняты аргентинской интеллигенцией, которая впервые в истории страны раскололась на два противоборствующих лагеря, разделенных не столько эстетическими, сколько политическими взглядами. Вместе с тем в стране начинают действовать механизмы культурного контроля и подавления, вводится жесткая цензура [Межиковская 2004: 421–422]. Именно в это время (в 1951 г.) Х. Кортасар, придерживающийся антиперонистских взглядов, но занимающий пассивную политическую позицию, уезжает в Европу, получив литературную стипендию. Спустя пять лет в Европу навстречу мечте о кинематографической карьере приезжает юный М. Пуиг, выигравший стипендию Института Данте Алигьери. Словом, оба романа авторы создают вдали от родины, и это добровольное (во всяком случае, пока) «изгнание» наложило отпечаток на указанные выше произведения. Сам Х. Кортасар разделяет свое творчество на «до» и «после» переезда в столицу Франции. Именно здесь окончательно формируется его стиль, и он получает всемирное признание как мастер малой повествовательной прозы. Здесь же он знакомится с идеями французских новороманистов (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, и др.), которые оказываются близки его собственной концепции романа. Заметим, что впервые свои взгляды на роман и его будущее писатель изложил еще в 1947 г. в книге

“Teoría del túnel”. Первые попытки создания «нового» романа Х. Кортасар предпринимает в 1960 г., когда в свет выходит произведение «Выигрыши» (“Los premios”), но именно в «Игре в классику» в полной мере раскрывается замысел писателя. На родине Х. Кортасара роман был принят очень хорошо, вызвав огромный резонанс и повлияв на многих молодых писателей [там же: 436]. М. Пуиг, не ставший в России столь же популярным, как Х. Кортасар, но достаточно известный за рубежом (западные критики даже называют его первым постмодернистским писателем в Аргентине [Bocchino 2001] и первым представителем поп-арта в национальной литературе [Levine 2021: 50]), был большим поклонником кинематографа и планировал связать с ним свою жизнь. Однако очередной киносценарий вылился в роман, что положило начало карьере Пуига-романиста. Первое эпическое произведение писателя, «Предательство Риты Хейворт», вышедшее через пять лет после «Игры в классику», тут же стало национальным бестселлером, принеся широкую известность начинающему прозаику [Межиковская 2004: 437].

Представляется, что обоим писателям, для которых на момент создания анализируемых произведений романная форма была в какой-то степени непривычным способом воплощения художественных замыслов, удалось привнести свежую струю в жанр романа и оказать заметное влияние на литературу не только Аргентины, но и всего западного мира. Вот почему интересно сравнить подходы к романному жанру этих двух значимых аргентинских писателей-новаторов, выявить общее и своеобразное, что, как представляется, позволит глубже проникнуть в суть и природу аргентинской литературы второй половины XX в.

### Антироман

Роман Х. Кортасара «Игра в классику» вышел в свет в 1963 г. и является своего рода интерпретацией идей «нового французского романа», которые, как мы отметили выше, были близки концепциям Х. Кортасара, оформившимся еще в конце 1940-х гг. Автор создает скорее «антироман»; более того, сам Х. Кортасар называл «Игру в классику» “*contranovela*”, т. е. контрроман, поскольку, в отличие от одного из героев произведения, не стремился разрушить роман как жанр. Идеи нового романа, противостоящие роману бальзаковского, т. е. классического реалистического, типа, зародились во Франции в конце 1940-х гг. в трудах и произведениях таких писателей, как Натали Саррот (Nathalie Sarraute, 1900–1999) и Ален Роб-Грийе (Alain Robbe-Grillet, 1922–2008), и достигли своей кульмина-

ции в 1950–1960 гг. Новороманисты предлагали «текст без сюжета и персонажей, без начала и конца и с пустотой в центре – притягивающей, пугающей и порождающей все новые варианты “развития” книги» [Вишняков 2010: 19]. Они стремились разрушить каноны существующего романа и создать своеобразную литературу как протест против устоявшихся жанров, иначе говоря, создать «новый» роман. Именно заостренность литературного мира толкала писателей к «бунту» против критики, которая каждого нового писателя стремилась сравнить с эталонами романного творчества прошлого века («Критики продолжали судить о романах так, как будто со времен Бальзака ничего не изменилось, ничто не сдвинулось с места» [Саррот 2000: 140]), «убивая» тем самым роман, чьей главной чертой была «изменчивость» как ответ на движущееся время. А. Роб-Грийе отмечал, что «современное искусство романа наталкивается на такую усталость, <...> что трудно представить себе, чтобы оно просуществовало еще долго без каких-либо коренных перемен» [Роб-Грийе 2005: 534].

С одной стороны, Х. Кортасар вкладывает схожие идеи в уста одного из героев «Игры в классики» – писателя по имени Морелли, который поставил перед собой задачу создания антиромана. Так, он утверждает, что интересен роман, не помещающий героя в ситуацию, но ситуацию в героя, чтобы «очеловечить» героя, сделать из «персонажа» (“*personaje*”) личность (“*persona*”) (Cortázar 1963: 356). Морелли призывает отказаться от того, что он называет гедонистическими романами – романами, которые подробно описывают внутренний мир героя, его психологическое состояние. Писатель должен быть не «подглядывателем» (“*voyeur*”), а «ясновидцем» (“*voyant*”) (там же). Он признается, что единственный герой, который его по-настоящему интересует, это читатель: “*el verdadero y único personaje que me interesa es el lector*” (там же: 326). Кроме того, Морелли предлагает избавиться от увлекательного сюжета, от «истории»; в итоге с героями перестает происходить хоть что-то: “*Acababa por no pasarles nada*” (там же: 363). Сам Морелли, с его поиском форм «антиромана» и «нового» способа письма, является собирательным образом парижского новороманиста того времени. Заметим, что все записи Морелли, как и большинство его упоминаний в тексте романа, содержатся в так называемых «необязательных главах» (главы 57–155), составляющих раздел «по обе стороны». В начале романа Х. Кортасар предлагает два способа прочтения романа, в первом из которых рекомендует читателю последовательно ознакомиться с главами 1–56 и пренебречь остальными, поэтому

оставшиеся главы получили название «необязательные». Представляется, что такое название является уловкой автора, игрой с читателем, ведь в действительности именно в них содержатся ключи к пониманию произведения как целого.

Кроме работ Морелли в «необязательных главах» появляются труды уругвайского социолога Сеферино, который предлагает свой взгляд на развитие цивилизаций и будущее устройство общества. Многие сочтут его позицию странной и нелепой, однако герои романа приходят к заключению, что теории Сеферино кажутся такими лишь тем, кто привык воспринимать мир в одном ключе и не может посмотреть на него иначе: “*Tenés mucha razón, el mundo de Ceferino sólo les puede parecer raro a los tipos que creen en sus instituciones con prescindencia de las ajenas*”<sup>1</sup> (там же: 307). Осмелимся предположить, что и здесь речь идет о «новом романе», который пытается создать Х. Кортасар: он призывает читателя отринуть устоявшийся взгляд на природу литературного творчества, переосмыслить его, стать активным участником процесса создания романа.

### Деконструкция

Роман «Игра в классики» воплощает в себе многие постулаты новороманистов. С самого начала автор предлагает читателю сыграть в «классики» и знакомиться с его произведением одним из предложенных способов: читать все главы по порядку; читать лишь первую часть романа; читать главы в предложенной автором очередности или читать роман как угодно, что приводит к бесконечному множеству прочтений (там же: 2). Ту же идею озвучивает Морелли, являющийся до определенной степени *alter ego* самого писателя. Он заявляет, что его книгу можно читать как угодно, что он лишь располагает главы и страницы так, как хотелось бы прочитать ему (порядок, заданный Х. Кортасаром), но любой другой читатель может перемешивать их как вздумается, и, возможно, книга станет от этого лишь лучше: “*Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. <...> Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto*”<sup>2</sup> (там же: 404). При прочтении произведения в заданном автором порядке роман сначала «конструируется» (главы 1–56), а затем «деконструируется» (начиная с 73-й главы); и делается это под руководством автора, которому читатель, правда, может следовать или нет. Таким образом, Х. Кортасар предлагает читателю свободу и вместе с тем разрушает центр произведения, дробя сюжет романа и лишая его начала и конца. Автор ломает устоявшиеся взгляды на то, как нужно читать роман, превращая читателя из пассивного

наблюдателя в активного участника создания произведения. Кроме того, постоянное перелистывание книги побуждает читателя пробежаться взглядом по другим главам, которые встречаются «на пути». Так увеличивается время «материального» взаимодействия с книгой, читатель сильнее вовлечен в процесс, а само время, как полагают исследователи романа, постепенно превращается в «конструкт» [Sarlo 1985: 946]. Согласимся: таким образом автору удается сделать «романное» время более осязаемым, привязывая его к моменту времени и пространству, в которых находится сам читатель.

Хотя первый роман М. Пуига «Предательство Риты Хейворт» не предлагает читателю такой свободы прочтения, как произведение Х. Кортасара, для него также характерна децентрализация и разрушение привычных повествовательных структур. Например, в «Предательстве» нет единой сюжетной линии и нет главного героя. Если в «Игре в классики», независимо от способа прочтения романа, мы так или иначе следуем за главным героем по имени Оливейра, определить «центральное» место которого достаточно просто, то в романе М. Пуига связующим «раствором» произведения становится провинциальный город как собирательный образ аргентинского общества, который постепенно выстраивается через множество судебных, заключенных в письма, дневниковые записи, диалоги, монологи и т. д. Именно «исчезновение» главного героя, его «расщепление» на множество лиц, не столько действующих, сколько данных в тот или иной момент пространства-времени, и делает произведение М. Пуига новаторским, отвечающим на запрос эпохи.

Идея «избавления» от героя к тому времени уже давно витала в воздухе. Так, А. Роб-Грийе утверждал, что «роман персонажей решительно принадлежит прошлому – он характерен для эпохи, ознаменованной апогеем индивида» [Роб-Грийе 2005: 540]. Н. Саррот разделяла его мнение: «безымянные, анонимные персонажи, едва различимые, неприметные, должны были служить простыми опорами» [Саррот 2000: 137–138]. Однако неверно полагать, что «герой» в романе М. Пуига полностью уничтожен. Здесь можно говорить о третьем типе отношений автор – герой, по М. М. Бахтину: «герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль; такой герой в отличие от бесконечного героя романтизма и неискупленного героя Достоевского самодоволен и уверенно завершен» [Бахтин: электронный ресурс]. Каждый персонаж «Предательства Риты Хейворт» имеет свое «Я», является собственным автором, пишет свою историю,

будь то в дневниках, письмах, внутренних монологах или диалогах с другими персонажами.

### Язык и «смерть автора»

Вместе с главным героем в романе М. Пуига «умирает» и автор. В произведении, в том числе в диалогах, нет слов автора, а в качестве нарратора выступают сами персонажи, при этом их язык и манера речи индивидуализированы и отражают возраст, социальное положение, уровень образования и т. д. Писатель полностью растворяется в персонажах, так сказать, теряя собственный голос. Как отмечали критики, в романе М. Пуига говорит не сам писатель, а его герои [Speranza 2000: 4]. Реплики героев даны без какого-либо комментария, при этом в разговоре могут участвовать несколько действующих лиц, как в первой главе, где за шитьем собрались женщины большого семейства, здесь же бегают дети, и голоса всех смешиваются, звучат почти одновременно. В полилоге нет повествовательной логики, персонажи, как кажется, произвольно переключаются с темы на тему, отвлекаются:

- *Le costaron casi medio mes de trabajo.*
- *Esos días que pasó sin anteojos se moría del dolor de cabeza.*
- *Abuelita ¿por qué Violeta se pinta los ojos de negro?*<sup>3</sup> (Puig 1968: 6)

Даже когда перед читателем появляется лишь один персонаж, а второй остается «за кадром», автор все равно «отсутствует». Например, в главе 4 во время телефонного разговора Чоли и Миты читатель может «слышать» только реплики первой и лишь догадываться об ответах второй:

- *Fue suerte la tuya, porque hay uno bueno entre mil.*<sup>4</sup>

–  
(Puig 1968: 31)

Примечательно, что именно во фразах типа «он сказал», «она заметила» и т. п. Н. Саррот видела символ «старого режима», коренное отличие «старого» романа от «нового», так как в них проявляется власть автора над персонажами: «Ибо небольшое приложение, которым романист сопровождает слова своих персонажей, не показывает ли оно, что автор ослабляет поводья у своих созданий, в то же время напоминая, что всегда прочно держит в руках вожжи? <...> они представляют собой оковы, легкие, но прочные, которые присоединяют и подчиняют стиль и тон персонажей стилю и тону автора» [Саррот 2000: 241]. Н. Саррот также отмечала, что «до некоторой степени» эта проблема решена в произведениях английской писательницы Айви Комптон-Бернетт (Ivy Compton-Burnett, 1884–1969) [Саррот 2000: 249], с манерой письма которой сравнивали стиль М. Пуига. Правда, по

признанию самого писателя, он не был знаком с творчеством Комптон-Барнетт и узнал о писательнице лишь из рецензии на собственную книгу [Levine 2002: 177]. Представляется, что давление «устаревших» романских форм, стремление к преодолению существующих границ и открытию новых повествовательно-организационных приемов остро ощущалось литераторами всего западного пространства, что подтверждается схожестью идей писателей, разделенных пространством и отчасти временем.

Х. Кортасар, наоборот, напрямую общается с читателем, позволяя последнему принять участие в создании произведения и развитии его сюжета, говоря словами самого автора: он стремится превратить «читателя-самку» в «читателя-соучастника». В «Игре в классики» автор скорее не «умирает», в привычной трактовке Р. Барта (см. об этом [Барт 1994]), а добровольно уступает лидирующую роль читателю, выдав ему карты в руки и рассказав правила игры. Кроме того, Х. Кортасар ставит под вопрос и сам язык, являющийся привычным для нас инструментом вхождения в мир, данным с рождения, который, в том числе, и ограничивает наше мировосприятие. Уже в 1948 г., размышляя о современном романе, Х. Кортасар отмечал, что у романа нет собственного языка, а художественный стиль любого романиста проистекает из того, как он может комбинировать и сочетать научный язык (*“científico, nominativo”*) и поэтический (*“poético, simbólico”*) [Cortázar 1994: 143]. Стремление к очищению языка, его деконструкции и поиску нового языка продолжается в «Игре в классики». Так, герои отмечают, как разрушается, уничтожается «язык» в произведении Морелли: “De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitaban a espeluznantes harakiris. ¡Banzai!”<sup>5</sup> [там же: 391]. Оливейра приходит к убеждению, что слова, сложившиеся в угодную ритму, благозвучию, всегда порождают лишь ложь или полуправду (*“que toda idea clara era siempre error o verdad a medias, desconfiando de las palabras que tendían a organizarse eufónica, rítmicamente”*<sup>6</sup> [там же: 328]), а потому попытки Морелли «исправить» язык кажутся ему обоснованными.

Мага, способная жить здесь и сейчас, не задумываясь (чем так восхищается Оливейра) разговаривает на «птичьем языке» (глиглико), который придумала сама и который не доступен Оливейре, как бы ему ни хотелось им овладеть: “Vos soltás cualquier cosa y te lucís, pero no es el verdadero glíglico”<sup>7</sup> [там же: 62]. И современный Х. Кортасару писатель тоже еще не способен сбросить оковы существующего языка, а потому

постоянно продолжает поиск языка «нового», в некотором роде идеального, как и глиглико. Критика языка очевидна и в играх со словами, которые устраивают Оливейра, Талита и Тревеллер. Любой словарь для них – «кладбище», ведь в нем хранятся десятки, сотни слов, лежащие мертвым грузом на пожелтевших страницах и давно утратившие связь с миром действительности: “Como les encantaba jugar con las palabras, inventaron en esos días los juegos en el cementerio, abriendo por ejemplo el de Julio Casares en la página 558”<sup>8</sup> [там же: 176].

### Множественность точек зрения

Очевидно, что роман «Игра в классики» придерживается принципа повествовательного плюрализма и предлагает множественную альтернативность прочтения. Х. Кортасар сначала хотел назвать роман «Мандала» – замкнутая геометрическая система с равноудаленными от центральной точки элементами. Автор вспоминает об этом так: «Когда я задумал эту книгу, я был одержим идеей мандалы, отчасти потому, что прочитал много работ по антропологии, а особенно по тибетской религии. Кроме того, до этого я посетил Индию, где увидел множество индийских и японских мандал. Мандала – мистический лабиринт буддистов» (цит. по: [Межиковская 2005: 434]). Мандала несколько раз упоминается в романе как метафора наряду с игрой в классики: “a un jardín alegórico para los demás, como los mandalas son alegóricos para los demás” (Cortázar 1963: 52); “la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil” (там же: 250); “Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo” (там же: 302); “París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse”<sup>9</sup> (там же: 317) [выделено нами. – А. Ч.]. Мандала – это и аллегорический сад, в котором растет Иггдрасиль, и сам Иггдрасиль; бесконечный лабиринт, в котором прагматические формулы никуда не приведут. Писать – значит рисовать мандалу и одновременно следовать ей, ведь лишь в бесконечном сочетании одних и тех же элементов, повторений, которые каждый раз соединяются и группируются иначе, создается что-то новое. Даже Морелли предпринимает попытки выразить свои мысли в рисунках, но выходят лишь повторяющиеся спирали, словно «узоры на ступе в Санчи»: “Le gustaría dibujar ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. <...> Repetición obsesiva de una espiral temblorosa, con un ritmo semejante a las que adornan la stupa de Sanchi” (там же: 283).

Отметим множественность повествовательных точек зрения в романе. С одной стороны,

она проявляется в спорах и обсуждениях, которые постоянно идут между персонажами: будь то встречи парижского клуба интеллектуалов, разговоры Оливейры с Магой или с аргентинскими друзьями. Если беседы клуба «змей» сосредоточены на обсуждении философско-эстетических теорий, художественных произведений, например записей Морелли, то споры Оливейры с Магой и Тревелором показывают более глубинные противоречия – мировоззренческие. Именно они позволяют героям открывать в себе что-то новое, меняться. Оливейра, начитанный интеллектуал, относится к необразованной Маге как к глупой простушке, поучая ее. Мага же изо всех сил стремится достичь уровня остальных членов клуба: *“era increíble todo lo que tendría que leer en esos dos años (no se sabía por qué eran dos)”*<sup>10</sup> (там же: 20). Однако в действительности именно Мага кардинально влияет на Оливейру, на его мировоззрение и взгляды, ведь после расставания он начинает искать ее всюду. Даже в Талите, жене его друга Тревелера, он видит Магу: *“Horacio vio a la Maga esta noche – dijo Talita <...> La Maga era yo”*<sup>11</sup> (там же: 251). И если Талита – двойник Маги, то «допельгангер» Оливейры – Тревелер. Друзья являются отражением друг друга, они завидуют друг другу, ведь каждый обладает тем, что желает другой: у Тревелера есть Талита, «Мага», которую Оливейра потерял, а у Оливейры есть жизненный опыт, он много путешествовал, о чем всегда мечтал Тревелер (обратим внимание на его «говорящее» прозвище).

С другой стороны, многопланово само повествование, которое ведется то от первого лица, то от третьего. Например, в главах 1 и 2 повествует сам Оливейра, главы 3–6 написаны от третьего лица, а 7 и 8 – снова от первого. В романе есть письма, заметки, отрывки газетных статей и т. д., которые часто потом вновь всплывают в повествовании, но уже как предмет обсуждения других героев. Так, глава 32 – письмо Маги, в котором она обращается к своему умершему сыну по имени Рокомадур. А 33 – реакция Оливейры на это только что прочитанное им письмо: *“¿Por qué le voy a tener lástima? ¿Porque encuentro una carta a su hijo que en realidad es una carta para mí?”*<sup>12</sup> (там же: 148). И хотя Оливейра пытается убедить себя, что нет никаких причин сожалеть или сочувствовать Маге, в главе 34 он принимается читать один из ее любимых романов, вспоминая, какой она была, пытаясь восстановить ее образ, воскресить ее не только в своей памяти, но и в жизни. В 129-й главе изложен не только труд Сеферино, но и размышления, суждения Тревелера о нем. Наиболее ярким примером являются идеи Морелли, которые даны как в заметках самого писателя (мореллиана), написанных от первого лица (главы 61, 71, 82 и др.),

так и в размышлениях о его записях, сделанных третьим лицом (главы 60, 62, 66, 74 и др.). Кроме того, идеи Морелли активно обсуждаются участниками парижского клуба «змей» (например, глава 99), а Оливейре и Этьену даже удается познакомиться с писателем и обсудить с ним его теорию (глава 154). Некоторые главы (например, 59, 70, 81 и др.) представляют собой цитаты и составляют всего несколько строк. Предполагается, что они также относятся к записям Морелли, который «помешан на цитатах» (*“manía de las citas en Morelli”* (там же: 386)). Участники парижского клуба, кроме двух, даже считают, что понять Морелли из выписанных им цитат гораздо проще, чем из его непосредственных суждений: *“Los del Club, con dos excepciones, sostenían que era más fácil entender a Morelli por sus citas que por sus meandros personales”* (там же: 306). Примечательно, что *“Cuaderno de bitácora de “Rayuela”* является таким же набором заметок, цитат и размышлений самого Х. Кортасара об «Игре в классики».

Похожая повествовательная организация есть и в романе М. Пуига «Предательство Риты Хейворт». Голоса множества действующих лиц спорят друг с другом, превращая роман в полилог, сплетаются в пеструю и яркую картину провинциального аргентинского быта. Многоплановость также усиливается благодаря разнообразию форм организации текста: диалоги, полилоги, дневники, письма и т. д. Персонажи обсуждают друг друга, упоминают друг друга в разговорах, письмах, дневниках и др. Так, в первой главе (*“en casa de los padres de mita, la plata 1933”*) в доме родителей Миты собралась семья, и, болтая о разных вещах, они вспоминают о Мите и ее муже Берто:

- *Mita no sé cómo se arreglará porque Berto tiene un estómago muy delicado también.*
- *Si come tranquilo digiere cualquier cosa. Dice Mita que es todo nervioso, en realidad Berto no es de estómago delicado como Tito*<sup>13</sup> (Puig 1968: 7).

Во второй главе действие из Ла-Платы переносится в Вальехос, в дом Берто и Миты (*“en casa de berto, vallejos 1933”*). Из разговора служанки и няньки читатель узнает не только о них самих, но и о жизни молодой супружеской пары:

- *El señor Berto te va a oír.*
- *¡Amparo! ¡Hacé callar a ese chico que estoy trabajando!*
- *El señor está haciendo cuentas en el comedor*<sup>14</sup> (там же: 13).

А в четвертой главе (*“diálogo de choli con mita, 1941”*) можно узнать о жизни Миты из ее телефонного разговора с Чоли, правда, только по репликам последней:

– *Mita, puedes estar contenta del chico que te salió. Más divino imposible.*<sup>15</sup>

– (Puig 1968: 31).

Даже в монологических главах (поток мыслей, письма, дневниковые записи и т. д.) герои вспоминают друг друга, задают вопросы друг другу или самим себе. Например, шестилетний Тото (глава 2, “toto, 1939”) решает взять еще одно печенье, потому что мама съела еще одно, и, размышляя, болит ли у песочных человечков голова, замечает, что папа не любит сладкое: “*Mami te comiste un muñequito. yo me comí otro, <...> ¿les duele a los muñequitos? <...> A papá no le gustan las cosas dulces*”<sup>16</sup> (там же: 19). Из монолога Тото мы узнаем, как зовут его родственников, соседей, как они ведут себя в разных ситуациях, что сам Тото о них думает. А из монолога Тете (глава 6, “teté, invierno 1942”) становится известно, что Мита не ходит в церковь, а Тото не слушает отца и все время проводит со своим дневником, куда вклеивает черно-белые фотографии кинозвезд и раскрашивает их карандашами: “*él en vez de hacerle caso al padre de practicar con la bicicleta se pone a recortar artistas del diario y a pintarlas con los lápices de colores*”<sup>17</sup> (там же: 66). Таким образом, жизнь в доме Берто и Миты и во всем Вальехосе показана глазами разных людей (разного возраста, пола, взглядов и убеждений), каждый из которых по-своему оценивает действительность.

Благодаря такому подходу автору удается выстроить диалог между героями не только на уровне отдельной главы, но и на уровне текста произведения как целого, вступая одновременно и в диалог с читателем. Иначе говоря, в романе выстраивается диалогичность в бахтинском понимании, когда «каждый монолог является репликой большого диалога» [Бахтин 1963: 296], а персонажи существуют только внутри этого бесконечного диалога и «когда диалог кончается, все кончается» [там же: 363]. Так заканчивается и сам роман – символическим прекращением диалога, когда Берто пишет письмо брату, но не отправляет его, а выбрасывает в мусор, не желая тратить на марки ни сентаво: “*Esta carta va al tacho de la basura, para vos no pienso gastar un centavo en estampillas*” (Puig 1968: 203). Последняя строка письма утверждает, что оно никогда не будет отправлено, ставя в романе как символическую, так и буквальную точку.

### «Жизнь врасплах»

Децентрализация, разрушение сюжета, «смерть» героя и автора тесно связаны с новороманистским вещизмом и стремлением к запечатлению реальности такой, какая она есть, ее фотографическому изображению. Как отмечает И. Куд-

ряшов, «подлинный реализм, которого он <Роб-Грийе> требует, в итоге уподобляет писателя кинокамере» [Кудряшов 2021]. Представляется, что новороманисты стремятся к идеалам люмьеровского кинематографа, о которых писала еще В. Вульф (см. об этом [Marcus 2015: 244]), видя главную заслугу и предназначение нового искусства в невиданной ранее объективности документирования окружающего мира. А Роб-Грийе, безусловно, находил в седьмом искусстве свои преимущества. Он отмечал, что именно «киноповествование поминутно извлекает нас из нашего душевного уюта и бросает навстречу открывшемуся перед нами миру, делая это с такой грубой силой, какой тщетно было бы искать в соответствующем тексте – романе или сценарии» [Роб-Грийе 2005: 535]. Это становится возможно благодаря способности камеры показывать правдоподобно даже невероятное. Некоторое спасение романа видела в кинематографе и Н. Саррот: «Кино, искусство, сулившее так много, вскоре должно было дать возможность роману, из-за многочисленных бесплодных попыток вновь принужденному обрести трогательную юношескую скромность, извлечь для себя пользу из своих совершенно новых технологий и мастерства» [Саррот 2000: 148–149]. Влияние этих «новых технологий» ошутимо в повествовательной технике М. Пуига.

Поэтика романа «Предательство Риты Хейворт» в определенном смысле следует за великим советским кинорежиссером, сценаристом и теоретиком документального кино Дзигой Вертовым, который видел главное назначение кинематографа в хронике и утверждал, что настоящему кино не нужны актеры, гримеры, сценаристы [Вертов 1966: 68–69]. М. Пуиг, хотя и был приверженцем игрового кино, воссоздает в своем первом романе ту самую «жизнь врасплах» или «жизнь как она есть», уподобляясь беспристрастной кинокамере, которая как бы случайно выхватывает и фиксирует те или иные моменты реальности. Заметим, что во многом такой эффект обусловлен не только обширным киноопытом писателя и его страстью к седьмому искусству, но и тем, что сам роман вырос из киносценария.

Однако очевидно, что десубъективация и полное упразднение человеческого / авторского в художественной системе произведения невозможно. Как бы сильно автор ни растворялся в произведении и героях, как это делает М. Пуиг, как бы ни отходил на задний план, уступая главенствующее место читателю, как у Х. Кортасара, ракурс камеры (точка зрения), которая выхватывает обрывок реальности, всегда ограниченный рамками кадра, ее положение во времени

и пространстве устанавливает именно автор, исходя из собственного субъективного опыта. Так, разрозненные эпизоды жизни провинциального аргентинского города в романе «Предательство Риты Хейворт», не имеющие единой сюжетной линии, «художественного сценария», все же воссоздаются сквозь призму детских воспоминаний автора, поэтому произведение во многом автобиографично. Х. Кортасар же в «Игре в классики» не предлагает форму, способную запечатлеть «жизнь как она есть», но эксплицирует размышления о том, как этого можно (и возможно ли) достичь. Эта очевидная и неизбежная субъективность парадоксальным образом не противоречит идеям новороманистов, наоборот, согласно А. Роб-Грийе, «новый роман стремится к абсолютной субъективности», ведь «все, что сообщает книга, – это опыт, ограниченный и недостовверный» [Роб-Грийе 2005: 591].

### Свой / чужой

Общим для обоих писателей является разрыв с родиной, добровольный на момент написания исследуемых романов. Заметим, что эмиграция, часто вынужденная, распространена среди латиноамериканских писателей XX в. Это явление во многом обусловлено нестабильной политической ситуацией в странах Южной Америки в XX в., что и находит отражение в художественных произведениях указанного региона. Как отмечает Т. И. Межиковская, именно переезд в Европу и вызванное им «экзистенциальное потрясение» подтолкнуло Х. Кортасара к написанию «Игры в классики» [Межиковская 2005: 432]. Тем не менее настоящий отрыв от родины писатель ощутил только в середине 1970-х гг., когда к власти вернулся Х. Перон и произошло ужесточение цензуры (примечательно, что М. Пуиг был вынужден покинуть Аргентину в то же время). Позднее Х. Кортасар заметит: «сегодня изгнание правит на сцене латиноамериканской литературы» [Cortázar 1984: 10].

Дихотомия «свой / чужой» ярко проявляется в «Игре в классики». Главный герой, аргентинец по происхождению, живет в Париже и довольно хорошо вписался в круг французской интеллигенции, но он продолжает чувствовать себя чужаком и тосковать по родине, хотя и не всегда признается себе в этом. Обратим внимание на параллели с биографией самого автора, который уехал в Париж в 1951 г., так и не вернувшись на родину. В работе “Cuaderno de bitácora de “Raquel”, содержащей в себе заметки писателя, которые он делал во время работы над «Игрой в классики», Х. Кортасар сам отождествляет себя с Оливейрой: «Оливейра. Я уже *ego* вижу – вижу самого себя [курсив наш. – А. Ч.]. Так и должно

быть. Оливейра поднимается по лестнице. Он чувствует себя жалкой букашкой, ползущей по ребру монеты» [Cortázar 1983: 74]. Названия частей романа, которые объединяют парижские главы («По ту сторону») и аргентинские главы («По эту сторону»), показывают, что «эта сторона» для него по-прежнему Аргентина, а не Франция. Однако автор также разрушает эту дихотомию, добавляя третью часть («По обе стороны»), иначе говоря, мир не ограничивается здесь и там, его нельзя упрощать до дихотомий. И даже вернувшись на родину, Оливейра продолжает чувствовать себя чужим. Размышления об инаковости (“*otherness*”), одиночестве занимают его еще в Париже, когда после ссоры с Магой он уходит прогуляться. Вершина одиночества представляется как состояние, при котором даже общение с самим собой оказывается невозможным, а потому человек старается найти себе компанию (отправиться в кино, в публичный дом, к друзьям и т. д.), чтобы быть одиноким с кем-то: “¿*Quién estaba de vuelta de sí mismo, de la soledad absoluta que representa no contar siquiera con la compañía propia, tener que meterse en el cine o en el prostíbulo o en la casa de los amigos o en una profesión absorbente o en el matrimonio para estar por lo menos solo-entre-los-demás?*”<sup>18</sup> (Cortázar 1963: 73). И хотя показано, что Оливейра относится к тем, кто «принимает себя» (“*gentes como él y tantos otros, que se aceptaban a sí mismos*” (там же)), т. е. не нуждается в «компании», на деле он тоже бежит от одиночества, от самого себя: “*También le hacía gracia refugiarse en un concierto para escapar un rato de sí mismo*”<sup>19</sup> (там же: 75). Сначала на концерт фортепьянной музыки Берт Трепа, а позже – в Аргентину.

В отличие от европейской по духу атмосферы в «Игре в классики», роман М. Пуига насквозь пропитан «жаром» пампы. Однако и повседневность аргентинской глубинки не лишена противопоставления «свой / чужой». Писатель никогда не находил себе места среди провинциальных жителей родного города, их патриархальных взглядов и консервативных устоев, сбегая в волшебный мир голливудского кино. Контраст между действительностью и «сказками» кинематографа играет важную роль в произведении, о чем свидетельствует уже название романа «Предательство Риты Хейворт». Образ Риты Хейворт, американской кинодивы первой половины XX в., обнажает конфликт между мальчиком Тото (прототипом которого является сам М. Пуиг) и внешним миром. Ребенок, который не видит разницы между реальными людьми и персонажами фильмов, не может простить Рите предательство главного героя. Но его отцу Берто нравится актриса, поэтому Тото разрывается между идеала-

ми отца и своими собственными. Сначала он собирается написать ее инициалы красивыми буквами, ведь отец считает Риту самой красивой, но тут же вспоминает о ее предательстве и передумывает: “...no la cara traicionera de Rita Hayworth: papá dice que es la más linda de todas. Voy a escribir en letras grandes R. de Rita y H. <...> Pero en Sangre y arena traiciona al muchacho bueno. No quiero dibujar R. H. en letras grandes”<sup>20</sup> (Puig 1968: 56–57). Очевидно, что на самом деле мальчика предаёт не актриса, и даже не героиня фильма, но общество, т. е. перед нами классический конфликт «поэтического», идеального и «прозы» жизни. В дневнике Эстер, ещё одной юной героини романа, очевидным становится другое противопоставление – разница между рабочим классом и высшим обществом. Аргентинская буржуазия романтизирует англосаксонский мир, пытается копировать характерный ему уклад жизни (голливудские фильмы, кофе и панкейки, джаз), что противопоставляется образу жизни пролетариата, который пропагандировался в эпоху перонизма: “Laurita y Graciela son ricas, <...> al cine de las tres y media, y nada de ver un programa de tres películas, o ni siquiera de dos, ¡no!, una sola, de estreno, bien cara, <...> tienen tiempo de ir a gastar más, como si fuera poco, a tomar café con leche con panqueques norteamericanos de dulce de leche. <...> a eso de las cinco y media o seis se van a escuchar la jazz ‘Santa Anita’ al Adlon”<sup>21</sup> (там же: 147) [выделено нами. – А. Ч.].

### Заключение

Х. Кортасар целенаправленно создает сложный, запутанный роман, подобный лабиринту, в котором можно бесконечно «плутать» в поисках новых смыслов. Он напрямую предлагает читателю «игру», делая его соучастником повествования. Писатель старательно воплощает идеи антиромана, популярные среди французской интеллигенции того времени. А. В. Гладошук, сопоставляя работы и взгляды Х. Кортасара с идеями «нового романа», отмечает, что они «двигались в одном направлении, но в разных плоскостях. Кортасаровскую плоскость можно определить как метафизическую и этическую, плоскость новороманистов, при всех их различиях – как эстетическую» [Гладошук 2019: 181], с чем мы полностью согласны. Кроме того, в «Игре в классику» очевидно влияние деконструктивизма и постструктурализма, которого автор, живя в Париже, просто не мог избежать. Однако если Х. Кортасар подходит к написанию романа «сверху», осознанно, ставя перед собой задачу создания интеллектуального «контрромана», то произведение М. Пуига рождается «снизу», под влиянием массовой, а не элитарной культуры,

как у Х. Кортасара. Если «Игру в классику» на момент публикации в 1963 г. читатели могли воспринимать как «энциклопедию шика» [Sarlo 1985: 946], то романы М. Пуига, начиная с первого, строят «антологию китча». Влюбленный в дешевый гламур голливудских фильмов категории В, М. Пуиг отчаивается написать похожий на них сценарий, следуя совету друга, он обращается к личному опыту и «выплескивает» на бумагу детские воспоминания, яркие образы настоящих живых людей, которые когда-то его окружали, с поразительной точностью объектива кинокамеры. Несколько фривольное, поп-арт произведение тем не менее не лишено сложной интересной структуры и сочетает множество повествовательных форм. Новороманисты стремились «избавиться от обязательных элементов традиционной системы романа», избавиться от «истории» как таковой и центральной роли «персонажа» [Андреев, Козлова, Косиков 1987: 525]. Именно таким оказалось «Предательство Риты Хейворт», хотя М. Пуиг и не ставил перед собой такой задачи.

Несмотря на то что писатели подходили к роману с разных позиций, в их произведениях, наряду с отличиями, обнаруживаются и сходства, что позволяет говорить об определенном единстве аргентинской литературы, даже разделенной океаном. Пусть идеальный новый роман, свободный от субъективного взгляда автора и подлинно изображающий реальность, недостижим, но Х. Кортасар и М. Пуиг, как представляется, смогли к нему приблизиться, ведь «новый роман» прежде всего «не теория, это поиск» [Роб-Грийе 2005: 589].

### Примечания

<sup>1</sup> «Ты прав, мир Сеферино может показаться странным только тем, кто верит лишь в существующие общественные структуры, отрицая все остальные» (здесь и далее перевод наш. – А. Ч.).

<sup>2</sup> «Мою книгу можно читать, как заблагорассудится. <...> В худшем случае, если читатель ошибется, она, возможно, станет идеальна».

<sup>3</sup> – Они стояли ей половину месячной зарплаты.

– Она умирала от головной боли, пока ходила без очков.

– Бабуля, а почему Виолета красит глаза черным?

<sup>4</sup> – Тебе просто повезло, ведь их хороших всего один на тысячу.

<sup>5</sup> «Вдруг все слова, весь язык, вся надструктура стиля, семантики, психологии и фактичности совершают ужасающее хакари. Банзай!».

<sup>6</sup> «что любая ясная идея всегда является ошибкой или полуправдой, нельзя доверять сло-

вам, которые стремятся к благозвучной, ритмичной организации».

<sup>7</sup> «Ты ляпнешь что-нибудь и кичишься, но это не настоящий глиглико».

<sup>8</sup> «Поскольку им нравилось играть со словами, они придумали игру в кладбище слов, для которой открывали, например, словарь Хулио Касареса на 558 странице».

<sup>9</sup> «в сад, аллегорический для других, как и мандалы были для других аллегорией»; «сама картинка того, что они только что достигли, последняя клетка, центр мандалы, Иггдрасиль»; «Писать значит рисовать мандалу и в то же время идти по ней»; «Париж – это центр, понимаешь, мандала, по которой нужно пройти, отринув диалектику, это лабиринт, где прагматические формулы лишь сильнее запутывают, заставляя потеряться».

<sup>10</sup> «невероятно, сколько всего ей предстояло прочитать за два года (она не знала, почему именно за два)».

<sup>11</sup> «Орасио видел Магу этой ночью, – сказала Талита <...> Магой была я».

<sup>12</sup> «Почему я должен жалеть ее? Почему нахожу письмо, адресованное ее сыну, которое предназначено на самом-то деле мне».

<sup>13</sup> – Не знаю, как справляется Мита, ведь у Берто тоже довольно слабый желудок.

– Если он ест спокойно, то все переваривается. Мита говорит, что дело в нервах, на самом деле у Берто не такой слабый желудок, как у Тито.

<sup>14</sup> – Сеньор Берто тебя услышит.

– Ампаро! Пусть он уже замолчит, я работаю!

– Сеньор занимается счетами в столовой.

<sup>15</sup> – Мита, радуйся, какой чудесный у тебя родился малыш. Просто ангелочек.

<sup>16</sup> «Мама, ты съела человечка. А я съел другого, <...> больно ли человечкам? <...> Папе не нравятся сладости».

<sup>17</sup> «нет, чтобы послушать отца и учиться ездить на велосипеде, он постоянно вырезает актрис из газеты и раскрашивает их цветными карандашами».

<sup>18</sup> «Кто возвращался из самого себя, из совершенного одиночества, находясь в котором не разговариваешь даже сам с собой, когда приходится пойти в кино или публичный дом, зайти к друзьям, погрузиться в работу или брак, чтобы быть одиноким-среди-других».

<sup>19</sup> «Ему также хотелось укрыться на каком-нибудь концерте, чтобы сбежать на время от самого себя».

<sup>20</sup> «...не лицо предательницы Риты Хейворт. Папа говорит, что она самая красивая. Напишу большими буквами Р. от Риты и Х.<...> Но в фильме «Кровь и песок» она предает хорошего парня. Не хочу рисовать Р. Х.».

<sup>21</sup> «Лаурита и Гарсиела богачки, <...> в кино на три тридцать, и конечно посмотрят программу из трех фильмов, или двух, нет! всего один, но премьеру, билеты на нее дорогие <...> а потом будут тратить еще, словно этого не достаточно, закажут кофе с молоком и панкейки с вареной сгущенкой <...> а в шесть или в пять тридцать отправятся в Адлон слушать джаз “Santa Anita”».

#### Список источников

*Puig M.* La traición de Rita Hayworth. Buenos Aires, 1968. 203 p. URL: [http://recursosbiblioteca.url.edu.gt/publicjlg/curso/tra\\_i\\_rit.pdf](http://recursosbiblioteca.url.edu.gt/publicjlg/curso/tra_i_rit.pdf) (дата обращения: 17.06.2021).

*Cortázar J.* Rayuela. Freeditorial, 1963. 410 p. URL: <https://freeditorial.com/es/books/rayuela> (дата обращения 17.07.2021).

#### Список литературы

*Андреев Л. Г., Козлова Н. П., Косиков Г. К.* История французской литературы: учебник для филол. спец. вузов. М.: Высшая школа, 1987. 543 с.

*Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою [Электронный ресурс]. URL: <https://dusty-attic.ru/articles/other-articles/author-and-hero> (дата обращения: 17.06.21).

*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 363 с.

*Барт Р.* Смерть Автора // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1994. С. 384–391.

*Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы / ред., сост., автор вступ. ст. и прим. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966. 320 с.

*Вишняков А. Г.* Французский новый роман в 50-е гг. XX в. // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2010. № 1. С. 19–27.

*Гладощук А. В.* Проза Хулио Кортасара и французский «Новый роман» // Литература двух Америк. М.: ИМЛИ РАН, 2019. № 6. С. 134–186.

*Кудряшов И.* Новый роман = антироман. Литература подлинного интереса к вещам [Электронный ресурс]. 2021. URL: [https://conspire.club/post/rubrika\\_2021/nouveau-roman](https://conspire.club/post/rubrika_2021/nouveau-roman) (дата обращения 17.06.21).

*Межиковская Т. И.* Литература Аргентины // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы / под ред. Н. И. Балашова, В. Б. Земскова, Ю. Н. Гирина, А. Ф. Кофмана, В. Н. Кутейниковой. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 370–451.

*Межиковская Т. И.* Хулио Кортасар // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX в. / под ред. Н. И. Бала-

шова, В. Б. Земскова, Ю. Н. Гирина, А. Ф. Кофмана, М. Ф. Надъярных. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 406–449.

*Роб-Гриуе А.* За новый роман // Романески / пер. Л. Г. Ларионовой. М.: «ВРС», 2005. С. 529–605.

*Саррот Н.* Тропизмы. Эра подозрения: пер. с фр. / вступ. ст. А. Таганова; худ. оформл. Е. Морозовой. М.: Полинформ–Талбури, 2000. 448 с.

*Altamirano C.* Peronismo y cultura de izquierdas. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. 270 p.

*Bocchino A. A.* Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig. // *CeleHis: Revista del Centro de letras Hispanoamericanas*. Mar del Plata, 2001. №13. P. 125–141.

*Cortázar J., Barrenechea A.M.* Cuaderno de bitácora de “Rayuela”. Buenos Aires: Sudamericana, 1983. 289 p.

*Cortázar J.* Argentina: años de alambradas culturales. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. 94 p.

*Cortázar J.* Obra crítica. 2 / ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994. 385 p.

*Levine S. J.* Manuel Puig y la mujer araña. Barcelona: Seix Barral, 2002. 416 p.

*Levine S. J.* Edipo Ronda la Pampa // Cuadernos de literatura. 2012. n°31, enero–junio. P. 48–64.

*Marcus L.* Film and Modernist Literature // Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music / ed. by Gabriele Rippl. 2015. P. 240–248.

*Miremont G.* La estética del peronismo (1945–1955). Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, 2013. 97 p.

*Sarlo B.* Releer Rayuela desde el cuaderno de bitácora. Buenos Aires: Revista iberoamericana. 1985. Vol. 51, № 132–133. P. 939–952.

*Speranza G.* Prólogo // M. Puig. Boquitas Pintadas. 2000. P. 4–6. URL: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/16/boquitas.pdf> (дата обращения: 13.06.21).

## References

Andreev L. G., Kozlova N. P., Kosikov G. K. *Istoriya frantsuzskoy literatury: Ucheb. dlya filol. spets. vuzov* [History of French Literature: Textbook for philological specialities of universities]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1987. 543 p. (In Russ.)

Bakhtin M. M. *Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti. Problema otnosheniya avtora k geroyu* [The Author and the character in aesthetic activity. The issue of the author's attitude to the character]. Available at: <https://dustyattic.ru/articles/other-articles/author-and-hero> (accessed: 17.06.21). (In Russ.)

Bakhtin M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [The Issues of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1963. 363 p. (In Russ.)

Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Transl. from

French. Comp., ed. and pref. by G. K. Kosikov. Moscow, Progress Publ., 1994. pp. 384–391. (In Russ.)

Vertov D. *Stat'i, dnevniki, zamysly* [Articles, Diaries, Ideas]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 320 p. (In Russ.)

Vishnyakov A. G. *Frantsuzskiy novyy roman v 50-e gg. XX v.* [French 'new novel' of the 1950s]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov* [RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism], 2010, issue 1, pp. 19–27. (In Russ.)

Gladoshchuk A. V. Proza Khulio Kortasara i frantsuzskiy 'Novyy roman' [Julio Cortázar's prose and the French 'Nouveau roman']. *Literatura dvukh Amerik* [Literature of the Americas]. Moscow, IWL RAS, 2019, issue 6, pp. 134–186. (In Russ.)

Kudryashov I. *Novyy roman = antiroman. Literatura podlinnogo interesa k veshcham* [Nouveau roman = antinovel. Literature of true interest toward things]. 2021. Available at: [https://concepture.club/post/rubrika\\_2021/nouveau-roman](https://concepture.club/post/rubrika_2021/nouveau-roman) (accessed: 17.06.21). (In Russ.)

Mezhikovskaya T. I. *Literatura Argentiny* [Literature of Argentine]. *Istoriya literatur Latinskoj Ameriki. XX vek: 20–90-e gody* [History of Latin American Literature. The 20<sup>th</sup> century: the 20–90s]. Ed. by N. I. Balashov, V. B. Zemskov, Yu. N. Girin, A. F. Kofman, V. N. Kuteyshchikova. Moscow, IWL RAS, 2004, pp. 370–451. (In Russ.)

Mezhikovskaya T. I. Khulio Kortázar [Julio Cortázar]. *Istoriya literatur Latinskoj Ameriki. Ocherki tvorchestva pisateley XX v.* [History of Latin American Literature. Essays on the writers' oeuvre]. Ed. by N. I. Balashov, V. B. Zemskov, Yu. N. Girin, A. F. Kofman, M. F. Nad'yarnykh. Moscow, IWL RAS, 2005, pp. 406–449. (In Russ.)

Robbe-Grillet A. *Za novyy roman* [Towards a new novel]. *Romaneski* [Romanesques]. Transl. by L. G. Larionova. Moscow, 'VRS' Publ., 2005, pp. 529–605. (In Russ.)

Sarraute N. *Tropizmy. Era podozreniya* [Tropisms. The Age of Suspicion]. Transl. from French; pref. by A. Taganov, ill. by E. Morozova. Moscow, Polinform–Talburi Publ., 2000. 448 p. (In Russ.)

Altamirano C. *Peronismo y cultura de izquierdas* [Peronism and Culture of the Left]. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011. 270 p. (In Sp.)

Bocchino A. A. Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig [That (crazy travesti) writing of Manuel Puig]. *CeleHis: Revista del Centro de letras Hispanoamericanas*, 2001, issue 13, pp. 125–141. (In Sp.)

Cortázar J., Barrenechea A. M. *Cuaderno de bitácora de 'Rayuela'* [The Notebook of 'Hopscotch' logs]. Buenos Aires, Sudamericana, 1983. 289 p. (In Sp.)

Cortázar J. *Argentina: años de alambradas culturales* [Argentine: Years of Cultural Barriers]. Barcelona, Muchnik Editores, 1984. 94 p. (In Sp.)

Cortázar J. *Obra crítica 2* [Critical work 2]. Ed. by Jaime Alazraki. Madrid, Alfaguara, 1994. 385 p. (In Sp.)

Levine S. J. *Manuel Puig y la mujer araña* [Manuel Puig and the Spider Woman]. Barcelona, Seix Barral, 2002. 416 p. (In Sp.)

Levine S. J. Edipo Ronda la Pampa [Oedipus haunts the Pampas]. *Cuadernos de literatura* [Literature Notebooks], 2012, issue 31, Jan–Jun, pp. 48–64. (In Sp.)

Marcus L. Film and modernist literature. *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound –*

*Music*. Ed. by Gabriele Rippl. 2015, pp. 240–248. (In Eng.)

Miremont G. *La estética del peronismo (1945–1955)* [The Aesthetics of Peronism (1945–1955)]. Buenos Aires, Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, 2013. 97 p. (In Sp.)

Sarlo B. *Releer Rayuela desde el cuaderno de bitácora* [Rereading ‘Hopscotch’ Basing on the Notebook of Logs]. Buenos Aires, Revista iberoamericana, 1985, vol. 51, issues 132–133, pp. 939–952. (In Sp.)

Speranza G. Prologue. Puig M. *Boquitas Pintadas* [Heartbreak Tango]. 1968, pp. 4–6. Available at: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/16/boquitas.pdf> (accessed: 13.06.21). (In Sp.)

## Argentine Literature on Both Sides of the Ocean: Julio Cortázar and Manuel Puig

Anastasia P. Chagina

Senior Lecturer in the Department of Linguistics and Translation

Perm State University

15, Bukireva st., Perm, 614990, Russian Federation. liolio@list.ru

SPIN-code: 2878-4574

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9654-9318>

Submitted 24.07.2021

Revised 15.10.2021

Accepted 03.11.2021

### For citation

Chagina A. P. Argentinskaya literatura po obe storony okeana: Kh. Kortasar i M. Puig [Argentine Literature on Both Sides of the Ocean: Julio Cortázar and Manuel Puig]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2021, vol. 13, issue 4, pp. 111–122. doi 10.17072/2073-6681-2021-4-111-122 (In Russ.)

**Abstract.** The article analyzes and compares two Argentine novels of the mid-twentieth century, *Rayuela* (Hopscotch), 1963, by Julio Cortázar and *Traición de Rita Hayworth* (Betrayed by Rita Hayworth), 1968, by Manuel Puig. The writers are similar in their innovativeness, a thirst for experimentation. Both of them mainly worked outside Argentina, which also influenced the poetics of the novels. The parallelism between the creative searches and the life situations provides a basis for comparing these Latin American authors. We show that that J. Cortázar creates a complex intellectual work. Together with the heroes, the author reflects on the future of the novel as a genre and the possibility of creating an antinovel, while at the same time embodying some of the ideas of the Nouveau Roman writers (N. Sarrott, A. Robbe-Grillet, etc.) in practice: he destroys the usual forms of narration and involves the reader in the process of the novel-creation. M. Puig turns to pop art and mass culture. Following the Nouveau Roman writers, he discards the plot and the main character. On the pages of the novel, Puig captures the image of a typical provincial town with the precision of a movie camera; remaining ‘behind the lens’, he ‘disappears’ from the narrative and allows the characters to tell the story themselves. The article concludes that both novels are complex postmodern works in which the influence of deconstructivism and poststructuralism is obvious. J. Cortázar and M. Puig adhere to different approaches to the novel, but both strive to find new forms of narration, to take a different look at the novel as a genre, which indicates a certain unity of Argentine literature created outside Argentina.

**Key words:** Manuel Puig; Julio Cortázar; antinovel; nouveau roman; literature of Argentina; Latin American ‘boom’.