

«62. МОДЕЛЬ ДЛЯ СБОРКИ»: СИТУАЦИОНИСТСКИЙ РОМАН ХУЛИО КОРТАСАРА

А. А. Еременко

Российский государственный гуманитарный университет,
Россия, 125993, Москва, Миусская пл., 6
Поступила в редакцию 30.07.2025 г.
Принята к публикации 15.03.2026 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2026-3-11

Роман Хулио Кортасара «62. Модель для сборки» (1968) проанализирован в контексте движения ситуационизма. Роман рассматривается в составе корпуса произведений писателя 1960–1970-х годов – в период, когда происходили его политические переориентации в связи с обострением политической ситуации в Латинской Америке (военная диктатура в Аргентине, социалистическая революция на Кубе). Политические события в Европе этого времени, в частности студенческие бунты в мае 1968 года, нашли отражение в книге-альманахе «Последний раунд» (1969), однако между ситуационистами и Кортасаром, помимо общего социально-политического контекста, обнаруживаются типологические и контактные связи. В романе «62. Модель для сборки» описана группа персонажей, напоминающих ситуационистов по языку и форме деятельности (психогеографические практики дрейфа). Также установлено, что Кортасар был знаком с ситуационистским самиздатским журналом. Кортасара и ситуационистов объединяет внимание к городу и нацеленность на преобразование повседневности: для первого художественной задачей было освобождение литературы от рамок искусства через апелляцию к городской субъективности читателя; для вторых – через взлом специализированных структур власти и апробацию методов творческого исследования городской среды. Схожесть между текстами ситуационистов и произведениями Кортасара подкрепляется и общим философским претекстом, в частности работой «Бытие и ничто» Ж.-П. Сартра, в которой изложена ключевая для ситуационизма концепция «ситуации». Указанные точки пересечения между Кортасаром и ситуационистами говорят об имеющейся между ними связи не только с точки зрения социально-политической и интеллектуальной среды в Европе 1960-х годов, но и на уровне языка художественной рефлексии и практики. Обнаружение и учет ситуационистского пласта в романе «62» позволяют включить его в поле исследований как политической истории XX века, так и художественных городоориентированных практик.

Ключевые слова: город, дрейф, Май 1968, ситуационизм, Хулио Кортасар, эстетика

Цель этой статьи – актуализировать сочетание политического и городского измерений в прозе Хулио Кортасара за счет обнаружения более тесной, чем принято об этом думать, связи художественной и политической писательской рефлексии на материале романа «62. Модель для сборки» (62/ *Modelo para armar*, 1968) и реконструкции социально-политического контекста вокруг него, а именно городских практик ситуа-



ционистов, политический пик которых пришелся на время написания и публикации романа¹. Однако, прежде чем рассматривать пристально черты ситуационистской эстетики в романе «62. Модель для сборки», следует очертить более широкий контекст творчества Кортасара через оптику политического.

Если попытаться возвести рефлексию политического и городского у Кортасара к некоему исходному пункту, то, по всей видимости, им можно считать дискуссию вокруг партизанских войн в странах Латинской Америки, в частности по вопросу о том, как оказался возможным успех Кубинской революции 1953–1959 годов и как его можно или нельзя повторить в других странах региона. Первую позицию обосновал сам Эрнесто Че Гевара, отводивший решающую роль в поддержке партизанской войны сельскому населению, у которого земля была отнята государственными или американскими корпорациями; эту идею, переросшую в теорию партизанского очага, или теорию фокизма (от исп. *foco* 'очаг'), позже развил французский философ и соратник Гевары Режи Дебре, ставший своего рода проводником латиноамериканских политических событий в Европе. Одна из его книг, а именно «Критика оружия» (*La critique des armes*, 1974), хранится в личной библиотеке Кортасара²; кроме того, ему посвящено стихотворение Кортасара *Поэта* 1968, написанное в период пребывания писателя в Индии в 1968 году, где впечатления от контраста между красотой пейзажа и городской бедностью завершаются строкой: “Pienso en Régis Debray” (Cortázar 1970, p. 80). Отличная по отношению к решающей роли сельской герильи позиция была предложена испанским философом и анархо-марксистом Авраамом Гильеном, который обосновал необходимость городской партизанской войны в крупных индустриальных городах, где сосредоточено подавляющее количество социального недовольства, способного стать революционной силой. Одним из примеров городской герильи Гильен называет студенческие восстания в мае 1968 года во Франции, показавшие возможность революционной ситуации в современном капиталистическом мегаполисе силами молодых и заряженных интеллектуалов-студентов, которых поддерживали и рабочие (Guillén 1973, p. 244–251). Примечательно, что язык «герильи» нашел место в тезаурусе ситуационистов, так что Рауль Ванейгем, автор одной из главных ситуационистских книг «Революция повседневной жизни» (1967), повлиявшей, как принято считать, на политические настроения среди молодых людей накануне мая 1968-го, напишет о том, что

Долгая революция ведет нас через построение параллельного общества, противостоящего господствующему обществу и сменяющего его, или,

¹ Активная работа над романом велась в период пребывания Кортасара во Вьетнаме (Сайгон) с мая по август 1967 года. Так, впервые название «62» возникает в письме, адресованном Франческо Порруа, от 26 июля 1967 года (Cortázar 2012, p. 472). К октябрю этого же года роман был окончен, о чем Кортасар сообщает Грасиеле де Сола в письме от 4 октября 1967 года (*Ibid.*, p. 514).

² Кортасар читал книгу одновременно с работой над «62», о чем может свидетельствовать упоминание чтения Дебре в письме Жану Андрю от 3 октября 1967 года (Cortázar 2012, p. 510).



еще лучше — к установлению коалиции микрообществ, настоящих очагов *гериллы* (курсив мой. — А.Е.), в борьбе за *всеобщее самоуправление* (курсив автора. — А.Е.). Эффективная радикальность позволяет все варианты, гарантирует все свободы. Ситуационисты не противопоставляют миру новое общество: вот вам идеальная организация, на колени! Они лишь демонстрируют собственной борьбой, самой высокой степенью сознательности этой борьбы, за что люди борются на самом деле и зачем они должны осознавать свою борьбу (2005, с. 287).

Мысль ситуациониста Ванейгема сближается с мыслью анархо-марксиста Гильена, и ее можно коротко сформулировать так: место действия современной революции — в городах. Однако ситуационизм — это во многом, если не в первую очередь, и эстетическая программа, близкая сюрреализму, дадаизму, патафизике, экспрессионизму и, наконец, леттризму³; ключевыми же категориями для ситуационистов, равно как и для всех перечисленных течений (и не только их), выступали воображение и игра, актуальные как в социокультурном, так и в политическом смысле⁴.

В целом можно говорить о том, что политическое — одна из определивших прозу Кортасара черт, особенно начиная с конца 1960-х, когда гибель Че Гевары в 1967 году актуализировала для многих дискуссию о роли Кубинской революции в политической и культурной динамике развития латиноамериканских стран⁵; однако уже и саму эмиграцию Кортасара в 1951 году во Францию можно считать политическим решением с учетом неспокойной популистской политической среды в перонистской⁶ Аргентине (Orloff 2013; Goloboff 2020). Во всех

³ Кроме перечисленных течений можно выделить и более мелкие группировки. Так, например, Э. Хьюгилл рассматривает ситуационизм на фоне движения патафизики и находит много пересечений, обусловленных одной и той же социальной средой и даже географическим положением. Многие группировки (леттристы, Коллеж патафизики, Движение ядерного искусства и проч.) концентрировались на Левом берегу Парижа (Хьюгилл 2017, с. 140–151), то есть там, где сооружали баррикады бунтующие студенты в мае 1968 года.

⁴ В ставке на игру как категорию социального развития прослеживается влияние работы Йохана Хёйзинги *Homo ludens* (1938), которого читал и часто упоминал в своих произведениях Кортасар.

⁵ В письме Роберто Ретамару от 10 мая 1967 года, более известном под заголовком «О положении интеллигента в Латинской Америке» (приводится полностью в книге *Último round*), Кортасар пишет, что поворот в его восприятии произошел после социалистической революции на Кубе, которую он называет «латиноамериканской революцией» (“esa revolución, la primera revolución socialista que me era dado seguir de cerca, fuera una revolución latinoamericana”); и, кроме того, формулирует свое писательское кредо — придерживаясь своей игровой поэтики, вкладывать в сочинения актуальное содержание и быть в контакте с читателем (“esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía”) (Cortázar 1970, p. 209, 214).

⁶ Общим местом в кортасароведении является интерпретация его ранних произведений как антиперонистских. Так, написанный в 1950 году и изданный по-



опубликованных при жизни писателя романах — «Выигрыши» (другой перевод — «Счастливчики», *Los premios*, 1960), «Игра в классики» (*RaYuela*, 1964), «62. Модель для сборки» (1968) и «Книга Мануэля» (*Libro de Manuel*, 1973) — содержатся политические мотивы, но только в трех последних действие происходит в одном и том же городе (Париже) и в среде небольшого интернационального коллектива, что позволяет объединить три произведения в своеобразный «триптих», внутри которого наблюдается сквозная нарративная динамика политизации героев и сюжета⁷, с одной стороны, и гетерогенизация прозы и доведение романного текста с помощью приема монтажа до состояния на грани с «книгой художника» (речь идет о коллажной организации «Книги Мануэля») — с другой⁸.

«62. Модель для сборки» принято считать промежуточным в артикуляции политического (Orloff 2013), что обусловливается тесной связью с романом «Игра в классики»: так, в предисловии Кортасар указывает на прямую связь с 62-й главой предыдущего романа, однако оговаривает, что новое произведение имеет иной замысел — при промежутках между частями текста его монтажная природа предполагает не выборочное прочтение одних частей и отбрасывание других (как в случае с «Игрой в классики»), но восприятие авторского устройства текста как уже данного целого, в котором «повторы и перемещения должны создать ощущение свободы от жесткой причинной связи»⁹ (Кортасар 1999, с. 16). Отсюда следует, что принцип нелинейности нарратива, заданный в предыдущем романе как игровой и экспериментальный, легализуется и становится нормативным в новом романе, а слово «перемещения» (*desplazamientos*) относится как к персонажам в рамках сюжета, так и к самим читателям. Кроме того, в одном из текстов¹⁰ альманаха «Последний раунд» (*Último round*, 1969) Кортасар дает своего рода указания на возможные интерпретации романа и, в частности, делится, что на одном из этапов работы над романом ему попался номер журнала *The Situationist Times*¹¹, из которого он выделил текст Гастона Башляра

смертно роман «Экзамен» изображает мрачную и гнетущую атмосферу города периода перонизма, влияющую на состояние героев романа (Standish 2000; Orloff 2013; Pérez 2019).

⁷ К. Орлофф видит в «Книге Мануэля» логическое завершение политической и эстетической эволюции и в целом рассматривает революционную тематику прозы Кортасара как выражение политического (Orloff 2003).

⁸ М. В. Кастро справедливо соотносит монтажную структуру «Книги Мануэля» с предшествовавшими ей «книгами-альманахами» Кортасара — «Последний раунд» и «Проза из обсерватории» (*La prosa del Observatorio*, 1972) — и выдвигает гипотезу о сознательной ориентации на ситуационистский журнал *The Situationist* (Castro 2020, p. 147–148).

⁹ В оригинале: “donde recurrencias y desplazamientos liberar de toda fijeza causal” (Cortázar 1995, p. 6).

¹⁰ На русском языке этот текст под названием «Распотрошенная кукла» вошел в сборник: (Кортасар 2002, с. 107–117).

¹¹ Кортасар приводит неточное название *The Situationist*, что обусловлено, вероятно, особым положением и дизайном шрифта на обложке журнала (рис. 1).



об интервалах и длительности как проливающий свет на некоторые места из романа «62». Кортасар приводит эту цитату на испанском, однако в самом журнале она дана в оригинале — на французском:

Une *analysis situs* des instants actifs peut se désintéresser de la longueur des intervalles comme l'*analysis situs* des éléments géométriques se désintéresse de leur grandeur. Seul leur groupement compte. Il y a alors causalité de l'ordre, causalité de groupe. Cette causalité a une efficacité d'autant plus sensible qu'on s'élève plus haut vers les actions plus composées, plus intelligentes, plus surveillées (Bachelard 1950, p. 77)¹².

Эта цитата из не переведенной на русский язык работы Башляра «Диалектика длительности» (*La dialectique de la durée*, 1936), в которой философ предлагает критику концепции длительности Анри Бергсона и противопоставляет ей концепцию мгновений, составляющих восприятие времени человеком¹³. Для Кортасара, хорошо знакомого с французской философией XX века, тема субъективного восприятия времени была близка, вероятно, поэтому среди многих текстов в журнале им был процитирован именно этот философский фрагмент из Башляра.

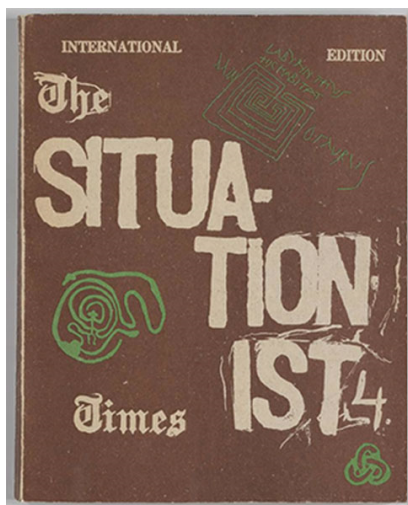


Рис. 1. Обложка журнала *The Situationist Times* (1967. №4)

Источник: www.archive.org



Рис. 2. Страница 36 четвертого номера журнала *The Situationist Times* за 1967 год с цитатой из работы Г. Башляра

Источник: www.archive.org

¹² Дословный перевод: «Анализ активных моментов может игнорировать длину интервалов, подобно тому как анализ геометрических элементов игнорирует их размер. Важна лишь их группировка. В таком случае существует причинность порядка, причинность группы. Эта причинность становится все более очевидной по мере перехода к более сложным, разумным и контролируемым действиям». Ссылка у цитируемого фрагмента указана по изданию: (Bachelard 1950). В журнале этот фрагмент находится на странице 36 (рис. 2).

¹³ Подробно о критике философии Бергсона со стороны Башляра см.: (Блауберг 2012).



Номер журнала был посвящен лабиринтам¹⁴, что также отмечает Кортасар, и эта тема связывала ситуационистов с экспериментальной урбанистической мыслью (например, с группой архитекторов «Команда 10»), реакцию на которую можно увидеть в ситуационистской самиздатской прессе¹⁵. Но кроме того, в приведенной Кортасаром цитате из Башляра обращает на себя внимание слово *groupement* («группировка»), что имеет прямое отношение к сюжетике и поэтике романа «62», а также к психогеографическим исследованиям ситуационистов, о чем будет сказано далее. Пока что можно сделать промежуточный вывод: во время работы над романом «62» Кортасар уже был знаком с ситуационизмом, пусть и исключительно в его эстетическом, а не политическом, изводе. События же мая 1968 года, которые впоследствии участники ситуационизма были склонны связывать исключительно с собственной деятельностью, нашли отражение в упомянутом альманахе, тем более что писатель застал их *in situ*¹⁶: целый раздел там посвящен этим событиям — цитаты лозунгов и речей участников бунта с указанием места их создания, фотографии с уличными плакатами, стихи и тексты Кортасара¹⁷. Примечательно, что следующий текст — очерк об Индии, где Кортасар пребывал с конца января по двадцатые числа апреля 1968 года в рамках своей работы в качестве международного переводчика ЮНЕСКО на конференции ООН по глобальной торговле и развитию (UNCTAD)¹⁸. В сочетании оба раздела — с хроникой майских студенческих бунтов в Европе и индийским травелогом с фотографиями местных людей и их быта — создают монтаж в духе того, как перемещаются из одного города в другой герои романа «62», что снова сближается с ситуационистским исследованием чувственного восприятия различных географических пространств.

¹⁴ Журнал *The Situationist Times* выходил с 1962 по 1966 год (всего было выпущено 6 номеров) и во многом заимствовал эстетику сюрреализма и патафизики, поскольку один из его редакторов-составителей, Ноэль Арно, принадлежал к кругу патафизиков (Хьюгилл 2017, с. 144).

¹⁵ См., например, периодику журналов *Potlatch* за 1954–1957 годы (<https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/Potlatch.pdf>) и *Internationale Situationniste* за 1957–1969 годы (<https://www.larevuedesressources.org/internationale-situationniste-integrale-des-12-numeros-de-la-revue-parus-entre-1958-et-2022-2C2548.html>).

¹⁶ В письме от 29 мая 1968 года Анхелю Рама, работавшему в левоориентированном уругвайском еженедельнике *Marcha*, Кортасар сообщал об инциденте в Парижском интернациональном университетском городке, когда аргентинские студенты захватили павильон Аргентины. В их защиту было составлено коллективное письмо, подписанное Ж.-П. Сартром, С. де Бовуар, Н. Саррот, К. Фуэнтесом и другими интеллектуалами, в том числе Кортасаром (Cortázar 2012, p. 578–579).

¹⁷ Среди прочего упоминается и арест Режи Дебре (Cortázar 1970, p. 58).

¹⁸ Это была вторая поездка Кортасара в Индию, первая состоялась в 1956 году и, по словам самого писателя, не была удачной в силу его эстетической неготовности к радикально другой культуре (Cortázar 2012, p. 567). Подробнее о поездках Кортасара в Индию см.: (Caminada 2022).



В одной из программных работ ситуационизма, «Введение в критику городской географии», ее автор, главный теоретик движения Ги Дебор пишет о подобной практике — прогуливаться по городу, используя для «навигации» карту другого города — в качестве примера того, как можно достигнуть ощущения «остранения» (отклонения, *détournement*) городского ландшафта, который регулирует не только перемещение, но и сознание:

Один друг сообщил мне недавно, что обошел район Гари в Германии, слепо следуя при этом карте Лондона. Такая игра — это, разумеется, лишь весьма посредственная проба пера по сравнению с полноценным созданием архитектуры и урбанизма, которое однажды станет делом рук каждого. Но пока день не настал, можно выделить много отдельных, более простых шагов для работы в этом направлении, начиная с банального переноса тех элементов городской среды, которые мы привыкли видеть в специально приспособленных под них местах (Дебор 2018, с. 52)¹⁹.

Однако, пожалуй, наиболее эффектно психогеографический дрейф был реализован не на улицах, но в пространстве двумерном — в коллажных картах-плакатах²⁰ и печатных *livre d'artiste*²¹, которые создавали Ги Дебор и Астер Йорн с использованием реальных газет и карт городов в период своей тесной коллаборации с 1956 по 1959 год.

Подобная картографическая эстетика может быть обнаружена и в оформлении первого издания романа Кортасара в аргентинском издательстве *Editorial Sudamericana*²²: суперобложка книги в расправленном виде (рис. 3) представляет собой карту, которая при более тщательном наблюдении оказывается монтажом карт трех городов — Парижа, Вены и Лондона, что соответствует местам сюжетных перипетий героев рома-

¹⁹ На практике подобные прогулки или дрейфы осуществлялись зачастую под воздействием алкоголя, обуславливающим эффект «остранения», однако зафиксирован случай и более изощренный: во время дрейфа по Амстердаму, в котором участвовал в том числе Дебор и его соратник, художник Астер Йорн, было образовано две группы, которые синхронно перемещались по разным районам города и общались между собой через портативные радиоприемники. Об этом рассказывает Анри Лефевр, бывший в близком контакте с Дебором (Ross 2002, p. 272). Другим технологичным средством дрейфа, о котором писала на страницах *Potlatch* Мишель Бернштейн, могло быть такси — как реакция на идею одного парижского журналиста для решения проблемы трафика ограничить пользование личным транспортом в городе в пользу недорогого такси (см. текст *La dérive au kilomètre* в специальном «отпускном» выпуске журнала *Potlatch*, № 9 — 10 — 11 за 17 — 31 августа 1954 года).

²⁰ Эти карты — *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'armour*, 1956, и *The Naked City*, 1957 — подробно анализирует С. Сэдлер (Sadler 1998, p. 82 — 91).

²¹ Речь идет о книгах *Fin de Copenhague* (1957) и *Mémoires* (1959), в оформлении которых применялась смешанная техника из цветной печати, живописных пятен, аппликации вырезок из газет и карт.

²² Переписка по поводу издания романа велась между Кортасаром с выпускающим директором издательства Франсиско Порруа (в письмах Кортасар называл его «Пако») на протяжении первой половины 1968-го.



на²³. По замыслу Кортасара, читатель мог использовать суперобложку как *карту*, следя по ней за передвижениями персонажей²⁴, и даже называл получившуюся карту «первой главой книги»²⁵.



Рис. 3. Суперобложка первого издания романа «62. Модель для сборки» в развернутом виде (сама обложка исполнена в черном цвете)

Источник: www.todocoleccion.net

Такая пролиферация пространств характерна для прозы Кортасара²⁶, однако в случае с «62» описанные в романе пространства обретают

²³ Идея совместить карты трех городов в карту одного города методом коллажа была предложена Кортасаром, находившимся тогда в Тегеране, сначала издателю Порруа в письме от 24 апреля 1968 года, затем — художнику Хулио Сильве в письме от 27 апреля 1968 года (Cortázar 2012, p. 573, 576). С Сильвой, как и с Порруа, Кортасара связывала работа над изданием книг, среди которых *Les discours du Pense-Gueule* (1966), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) и *Último round* (1969). В 1976 году Кортасар посвятил Сильве книгу *Silvalandia*. В письме Сильве от 27 июня 1968 года Кортасар сообщает, что получившийся макет суперобложки в точности соответствует его задумке (Ibid., p. 598).

²⁴ В письме Порруа от 16 июня 1968 года Кортасар делится впечатлениями от первого макета обложки «62», сделанного Сильвой, и предлагает поместить на суперобложку коллажную карту, саму же обложку — сделать черного цвета (Ibid., p. 583—585).

²⁵ Из письма Франческо Порруа от 27 июля 1968-го: “pienso que los mapas en la sobretapa son ya un primer capítulo del libro” (Ibid., p. 599).

²⁶ В рассказе «Другое небо» из сборника «Все огни — огонь» (1966) среди перечисляемых названий парижских галерей (Галери Вивьен, Пассаж-де-Панорама



трехмерность за счет экстрадигетического потенциала как суперобложки — карты некоего собирательного *города*²⁷, по которому читатель может перемещаться *одновременно и вместе* с персонажами, так и пустых (белых) промежутков между частями текста или «пассажами» (*pasaje*), сохранение которых при верстке текста Кортасар обосновывает более плавным ритмом чтения²⁸.

Некоторые исследования романа «62» говорят об онейрическом и метафорическом образе города²⁹, однако не комментируют того особого устройства пространства, в котором персонажи не просто гуляют, описывая улицы и перечисляя городские топонимы, как герои «Игры в классики», но совершают перемещения *систематически*, используя определенный язык описания и зачастую выражаясь от *коллективного* лица. Так, уже с первых страниц романа возникает³⁰ одна из основных тем — пространство «Города» (*la Ciudad*), и читателя как бы вводят в сообщество, имеющее свой язык и свои занятия:

О Городе — который впредь будет упоминаться не с большой буквы, ведь нет причины выделять его, то есть придавать ему особое значение в отличие от городов для нас привычных, — надо бы поговорить прямо сейчас, так как все мы были согласны в том, что с городом могут быть связаны любая местность и любой предмет вот поэтому Хуан не считал невозможным, что происшедшее с ним только что исходило каким-то образом из города, было одним из вторжений города или ведущих к нему галерей, возникших в этот вечер в Париже, как могли бы они возникнуть в любом из городов, куда его забрасывала профессия переводчика. По городу случа-

и др.) есть и галерея Гуэмес, и только знающий читатель опознает в этом игру, поскольку галерея расположена в Буэнос-Айресе, упоминание которого в конце рассказа удостоверяет в неслучайности такого географического сочетания.

²⁷ Обращает внимание то, что Кортасар в переписке с Сильвой выделяет не три города, с картами которых идет работа над макетом обложки, но и безымянный город — «*la Ciudad*» (Cortázar 2012, p. 595).

²⁸ Из письма Поппуа от 27 июля 1968-го: «*Quiero que haya más luz entre cada pasaje, una luz lujosa, abundante, precisamente para que el lector no “engrane” bruscamente de una parte a otra*» (Ibid., p. 600).

²⁹ Дж. Алазраки рассматривает задействованные в произведении города — Париж, Лондон, Вена — и перемещения по ним персонажей с точки зрения не сюжета, но образованного динамизма комбинаций героев в пространстве каждого города, называя это «*поэтикой движения*» (*una verdadera poetica del movimiento*) (Alazraki 1981, p. 163). И. Батрес не разделяет в романе Париж и «город», подтверждая это словами самого Кортасара, для которого «гулять по Парижу — я этом смысле я имею право называть Париж мифическим городом — означает двигаться к самому себе» (Batres 2017, p. 21). Наконец, Р. Селис исследует связь между письмом и сновидением в произведениях Кортасара, определяя урбанистический характер сновидений героев романа «62» как трансгрессивный, а также имеющий наряду с эстетическими и теоретическими политико-этические импликации (Celis 1997).

³⁰ Для последующих читателей других изданий романа возникновение города в романе воспринимается непреднамеренно, однако же для тех, что читал роман в первом издании, скорее всего должна была возникнуть связь с суперобложкой, так что образ города предшествовал тексту романа.



лось бродить всем нам, всегда невольно, и, возвратясь, мы толковали о нем в часы «Клони», сравнивали его улицы и площади. Город мог явиться в Париже, мог явиться Телль или Калаку в пивной в Осло, кое-кому из нас случалось переходить из города в постель в Барселоне, или же бывало наоборот. Город не требовал объяснения, он был: он возник однажды во время разговора в «зоне», и, хотя первым принес новости из города мой сосед, вопрос о том, побывал ты или не побывал в городе, стал делом самым обычным для всех нас... (Кортасар 1999, с. 31–32)³¹.

В этом фрагменте говорится о городе, который не является конкретным городом, Парижем или любым другим городом в «привычном» значении, — скорее, речь идет о городе как некоей метафоре, слове-пароле, понятном в узком кругу людей, противопоставляющих себя тому, что оно означает, — то есть как некоем *ином* пространстве, где не обитают, но куда можно попасть и откуда следует рано и поздно вернуться. Схожими качествами временного перцептивного пространства обладает другое специальное слово «зона» (*la zona*), играющая не менее важную роль в романе³². Таким образом, уже в этом отрывке проглядывается своего рода психогеографическая «карта» существования персонажей, не отображающая топографические данные, но передающая коллективный ментальный образ обитаемого пространства, в котором существуют пограничные «зоны», ведущие в «город».

Во всех трех романах «триптиха» есть группа персонажей, степень политизированности которых повышается: от Клуба Змеи в «Игре в классики», герои которого рассуждают на философские темы и напоминают скорее фланеров, чем политизированную группу, до подпольной организации «Буча» (*Joda*) в «Книге Мануэля», члены которой совершают похищение политического деятеля. В «62» персонажи также образуют группу, на что указывает местоимение «мы» (*nosotros*) и общая дискурсивная среда, заключенная между «городом» и «зоной». Уже на этом этапе онейрические и психологические интерпретации города кажутся нерелевантными в силу интерсубъективности образа города, и, помимо этого, еще одним разделяемым всем кругом персонажей элементом выступает фигура «моего соседа» (*mi paderno*), которая связывает персонажей с городом и обладает особым знанием о нем:

...«мой сосед» был ценен как молчаливый очевидец, знавший город, знавший о существовании в нас города, которым мы решили владеть сообща с того вечера, когда в первый раз он был упомянут и стали известны первые его штрихи — отели с тропическими верандами, галереи, площадь с трамваями; никому и в голову бы не пришло сказать, что вот, мол, о горо-

³¹ В оригинале: (Cortázar 1995, p. 20–21).

³² См. об этом далее в статье. Кроме того, можно добавить и биографическую трактовку этого слова: так, в процитированном полемическом тексте о латиноамериканских интеллектуалах Кортасар, описывая воображаемую ситуацию, как если бы он остался в Аргентине и не эмигрировал в Европу, употребляет выражение *de zona*, беря его в кавычки (“concentrar todo su talento en una labor «de zona»”) (Cortázar 1970, p. 205).



де первыми заговорили Марраст, или Поланко, или Телль, или Хуан, все было придумкой «моего соседа», и таким манером, приписывая какое-либо намерение или осуществление чего-либо «моему соседу», мы какой-то гранью сообщались с городом. Речь о «моем соседе» или о городе всегда велась с глубокой серьезностью... <...> Иногда бывало даже, что мы чувствовали, будто «мой сосед» существует где-то вне всех нас, будто вот мы, а вот он, подобно тому, как города, где мы жили, всегда были и городами, и городом... <...> ...многие сведения о городе наверняка исходили от него, никто уже не мог вспомнить, что их сообщил кто-то из нас; они каким-то образом прибавлялись к тому, что мы уже знали и пережили в городе (Кортасар 1999, с. 37–39)³³.

Схожий персонаж-медиатор фигурирует под именем «друга» (в оригинале используется выражение “*el que te dije*”, букв. «тот, о ком я говорил») в «Книге Мануэля», и с точки зрения нарратологии этих «героев» можно считать как выполняющих роль, с одной стороны, металеписиса, устраняющего диегетическую дистанцию между читателями и персонажами и трансформирующего фикциональный сюжет в хроникальный нарратив очевидцев событий, а с другой — дейксиса, усиливающего «средовой эффект» текста и нивелирующего темпоральность за счет апелляции к текущему моменту разворачивания событий для персонажей и для читателей. Отсюда можно заключить, что и городское пространство в романе следует воспринимать на нескольких уровнях — как индивидуальное воображаемое пространство каждого из персонажей (например, Хуана или Элен), как пространство коллективной жизни персонажей, образующих сообщество за счет противопоставления себя городу и прониканию в него через «зоны», наконец, как реальное для Кортасара и читателей пространство города.

Такая урбанизированность мышления характерна не только для Кортасара (на которого Париж произвел не меньшее впечатление, чем несколькими десятилетиями ранее на Вальтера Бенямина, назвавшего этот город «столицей XIX века»), но и в целом для художественной и критической послевоенной мысли, стремившейся найти альтернативные (как, например, проект нового центра Парижа Ле Корбюзье или интернациональный стиль в архитектуре) способы организации повседневной жизни в увеличивающихся в размерах городах. Именно в это время во Франции, главным образом в Париже, происходило превентивное переселение малоимущего населения из центра города в новые районы на периферии (субурбии). Кроме того, усилилась мигрантская политика и контроль за порядком в городах вследствие колониальных потерь Франции — Индокитая в 1946–1954 годах и Алжира в 1954–1964 годах. Такое расширение площади города, возникновение нового однотипного жилья на периферии и одновременно все более заметная социальная дискретность городской среды, геттоизация рабочих и малоимущих районов и джентрификация центральных районов в капи-

³³ В оригинале: (Cortázar 1995, p. 18–19). Кроме того, в фигуре «моего соседа» может проступать сам автор текста, «вездесущий нарратор».



талистических интересах — все это «производство пространства», по Анри Лефевру³⁴, определило политический характер Ситуационистского интернационала (СИ), возникшего в 1957 году после отделения от Леттристского интернационала (ЛИ).

В книге *The Situationist City* Саймон Сэдлер прослеживает историю ситуационистского движения через оптику его урбанистических проектов, показывая, что основной тезаурус ситуационистов, изложенный, однако, еще на страницах леттристского журнала *Potlatch*, — психогеография, дрейф, ситуация, *détournement* — имеет прямую связь с градостроительными дебатами 1950–1960-х и с зарождавшейся дисциплиной — городской антропологией (Sadler 1998). Наиболее отчетливо эта связь выражена в концепции «унитарного урбанизма» Ги Дебора, суть которого заключалась в «использовании всех форм искусства и техники как средств для цельного создания окружающей среды»³⁵. Город был доступной средой для проявления свободы и для «развлечений» — так Дебор в одном из эссе назвал практику дрейфа³⁶; но также город был предметом критического анализа складывающегося общества потребления, так что позднее Дебор отказался от тезауруса унитарного урбанизма в пользу выявления идеологии урбанизма и в работе «Общество спектакля» (*La Société du spectacle*, 1967) артикулировал атрофию политического действия жителей современного города вследствие намеренно отчуждающей градостроительной политики:

В новых условиях обитания и зрелищного контроля на современной «обустроенной территории» воссоздается новое искусственное крестьян-

³⁴ Например, печально известный район Пруйтт-Айгоу в Сент-Луисе, построенный в 1950-х годах как социальное жилье и превратившийся в гетто, так что единственным решением проблемы стал снос всего комплекса в 1972–1976 годах; строительство автотрасс обернулось снижением внимания людей к соседям в районе Гринвич-Вилладж в Нью-Йорке и, как следствие, снижением безопасности во всем районе, о чем писала в многочисленных статьях городская активистка Джейн Джейкобс, итоговая книга которой предрекла направление «новый урбанизм».

³⁵ Из «Доклада о создании ситуаций и принципах организации и деятельности международной ситуационистской тенденции», опубликованного в виде брошюры в преддверии учредительной конференции СИ в июне 1957 года. Стоит процитировать еще одну фразу из этой части доклада — о роли урбанизма в программе группы: «Унитарный урбанизм должен, например, определять акустическую среду, как и распространение разнообразных напитков и пищевых продуктов. Он будет включать в себя создание новых форм и *détournement* старых форм архитектуры, урбанизма, так же как и *détournement* прежней поэзии и кино. Цельное искусство, о котором все так много говорят, может быть достигнуто лишь на уровне урбанизма» (Дебор 2018, с. 99–100).

³⁶ Вот полная цитата из короткого текста «Итог 1954 года», опубликованного в 14-м номере леттристского журнала *Potlatch* 24 февраля 1954 года и подписанного Дебором и Ж. Фийоном: «Большие города наиболее благоприятны для развлечения, которое мы называем *дрейфом*. *Дрейф* это техника бесцельного движения, основывающегося на притягательности обстановок» (Дебор 2018, с. 31).



ство: распыленность в пространстве и ограниченный стиль мышления, которые всегда мешали крестьянству предпринимать независимые действия и утверждать себя в качестве творческой исторической силы, вновь становятся характерной чертой производителей, ибо развитие мира, производимого ими самими, также остается полностью за пределами их способностей понимания и действия, как это было при естественном ритме работ сельского общества. Но когда подобное крестьянство... восстанавливается сегодня как продукт условий усиления современной государственной бюрократизации, теперь его *апатию* приходится *исторически сфабриковать* и поддерживать, — естественное невежество уступает место организованному спектаклю намеренного заблуждения. «Новые города» технологического псевдокрестьянства четко вписываются в тот разрыв с историческим временем, на котором они воздвигаются, так что их девизом мог бы быть лозунг: «Вот здесь-то никогда ничего не произойдет, и *никогда ничего не происходило*» (Дебор 2000, с. 97).

Завершает же этот посвященный урбанизму раздел (с пункта 169 по 179) Дебор констатацией тождества улицы и истории как мест «*критики человеческой географии*», через которые «индивиды и сообщества должны создавать местности и события, соответствующие присвоению уже не просто их труда, но их истории в целом» (Там же).

Доподлинно не известно, был ли Кортасар знаком с работами Дебора (как теоретическими, так и художественными), но о ситуационистах он, по всей видимости, знал и даже вступал с ними в творческий диалог, заимствуя коллажную эстетику, речевой *détournement*³⁷. Б.К. Прадо, анализируя групповую деятельность персонажей «Игры в классики» и «Истории о хронопах и фамах», сопоставленную им с ситуационистской практикой создания ситуаций³⁸, разграничивает «деконструирующую» стратегию по разрушению повседневности дадаистами и сюрреалистами, выступавшими эстетическими ориентирами равно для писателя и членов группы, и революционную и «прогрессирующую» стратегию по завоеванию и творческому переустройству повседневности ситуационистами и персонажами Кортасара³⁹. Х.П. Бланес также сближает ситуационистов и Кортасара через создание ситуаций, понимая

³⁷ М.В. Кастро склоняется к версии, что Кортасар ориентировался на ситуационистские журналы при создании своих книг-альманахов «Последний раунд» и «Вокруг дня в 80 миров» (Castro 2020, p. 147–148). Кроме того, в имеющихся работах с применением психогеографической оптики к произведениям Кортасара (главным образом, рассматривается роман «Игра в классики») уклон делается не на политической интенции термина, но на описании синестетического восприятия пространства героями и самим писателем (Anderson 2013; Halbert 2016).

³⁸ Определение ситуации в перечне основных понятий СИ в журнале *Internationale Situationniste*, №1, июнь 1958: «Момент жизни, целенаправленно и осознанно сконструированный посредством коллективной организации единой обстановки и игры событий» (Дебор 2018, с. 109).

³⁹ «Sin embargo, nuevamente el objetivo de la situación dadaísta y surrealista es acabar con la esfera de la vida cotidiana, mientras que el del situacionismo es reconquistarla. Por esta razón, las «situaciones» que propondrán los situacionistas serán más constructivas, esto es, revolucionarias, que destructivas. También para Cortázar la vida cotidiana es rescatable o descolonizable mediante la construcción de «situaciones» (Prado 2011, p. 540).



последние как искусство хеппенинга и перформанса — практик прямого взаимодействия со зрителем и пространством, что может быть рассмотрено и в политическом смысле; таким же образом эксперименты с формой романа и активизация читателя у Кортасара могут выступать как активизация *политического* в субъекте (Blanes 2014). Кроме того, и центр встреч ситуационистов, Левый берег Парижа, и конкретно Латинский квартал близ Пантеона, где обитал Дебор (Мерифилд 2015), совпадает с местом жительства как самого Кортасара, так и его персонажей⁴⁰.

Однако помимо общей повседневной среды можно говорить об общности фигурирования города в политической и эстетической программах ситуационистов и Кортасара. Воспроизводя город в своих произведениях, Кортасар не столько поэтизировал конкретный город и осмыслял его специфику, сколько апеллировал к повседневному опыту проживания в городе и выстраивал персонажей через их соотнесенность с коллективом и городом. Так, в одном фрагменте «62» содержится довольно пространное самописание группы персонажей:

Мой сосед однажды, кажется, изрек, что мы гораздо больше основываемся на общем множественном минимуме, чем на общем разделяющем максимуме, — правда, не совсем ясно, что он этим хотел сказать (Кортасар 1999, с. 98)⁴¹.

Эта фраза приобретает вполне конкретный смысл при обращении к ситуационистской теории, артикулированной Дебором в докладе об основании СИ, в котором постулируется отказ от восприятия жизни как линейности в пользу восприятия единичности момента или ситуации, в чем угадывается рефлексия философии момента Башляра, осуществлением которой на практике можно считать действия ситуационистов:

Ситуационистская теория решительно поддерживает нелинейную концепцию жизни. Следует перестать рассматривать понятие единства как применимое ко всей жизни в целом (в таком случае оно оказывается реакционной мистификацией, основанной на вере в бессмертную душу и в конечном счете в разделение труда), наоборот, оно должно применяться к отдельным моментам жизни и к созданию каждого такого момента путем единого использования ситуационистских методов (Дебор 2018, с. 105).

В этом смысле под «общим множественным минимумом» (*un mínimo común múltiplo*) может пониматься стремление к планетарному урбанизму посредством множественных индивидуальных психогеографических сред, а под «общим разделяющим максимумом» (*un máximo común divisor*) — современный город потребления, отчуждающий людей как друг от друга, так и от активной политической и творческой жизни.

⁴⁰ В романе «Книга Мануэля» перечисления названий улиц точно воспроизводят периметр квартала близ Пантеона в Париже.

⁴¹ В оригинале: (Cortázar 1995, p. 99).



Кроме того, психогеографическая практика городского дрейфа может пролить свет на понятие «зоны» в романе. В статье «Теория дрейфа», опубликованной журнале бельгийских сюрреалистов *Les Lèvres nues* (№9, декабрь 1956), Дебор пишет, что

отправляющимся в дрейф человеку или группе следует на некоторое время забыть о тех мотивах, которые обыкновенно определяют их занятия и передвижение, о знакомствах, собственной работе и привычных местах отдыха, чтобы свободно следовать привлекательности изучаемой местности и происходящим на ней встречам. Роль случая при этом вовсе не так значима, как можно было бы подумать: теория дрейфа предполагает наличие психогеографического рельефа городов с постоянными потоками, узловыми точками и водоворотами, ощутимо затрудняющими как вход в некоторые *зоны* (курсив мой. — А.Е.), так и выход из них (Дебор 2018, с. 68).

Сравним это с фрагментом романа:

Русские буквы все еще отражаются, колеблясь в руках толстяка, сообщая новости дня, как впоследствии в «зоне» («Клюни», какой-нибудь перекресток, канал Сен-Мартен — все это тоже «зона») придется приступить к рассказу, придется что-то сообщить, потому что все они ждут, когда ты начнешь рассказывать, этот всегда беспокойный и чуть враждебный в начале рассказа кружок; как бы там ни было, все ждут, когда ты приступишь к рассказу в «зоне», в любом месте «зоны», неизвестно, где именно, потому что «зона» бывает в разных местах, и в разные вечера, и с разными друзьями — Телль и Остин, Элен и Поланко, и Селия, и Калак, и Николь; также и им в иные вечера выпадает явиться в «зону» с новостями из Города, и тогда уже твой черед быть участником кружка, жадно ожидающего, чтобы тот, другой, приступил к рассказу, ведь, как бы там ни было, в «зоне» словно ощущается дружелюбная и вместе с тем агрессивная потребность не терять связи, знать, что с кем происходит, а почти всегда ведь происходит что-то имеющее значение для всех: например, когда они видят сны, или сообщают новости из Города, или возвращаются из поездки и опять появляются в «зоне» (Кортасар 1999, с. 24)⁴².

Можно заметить, что «зона» способна принимать любое пространственное воплощение и аккумулировать состояния, которые переживает персонаж. При этом за опытом проживания «зоны» следует рассказ⁴³ о ней, что говорит о коллективном характере этой практики. Город здесь выступает как внешняя среда, отчужденная написанием этого слова с заглавной буквы. Можно предположить, что под «городом» понимается буквально городская среда, повседневная жизнь, тогда как «зона» — возникающее психогеографическое состояние, разделяемое коллективно. В качестве примера рассказа о пережитой «зоне» можно привести «психогеографический отчет» персонажа Марраста:

⁴² В оригинале: (Cortázar 1995, p. 9).

⁴³ В этом фрагменте присутствует и автобиографический маркер метанарратива, а именно соседство слов «рассказ» и «кружок», что коррелирует с эссе Кортасара «О коротком рассказе и его окрестностях», в котором писатель описывает ощущение возникающего у него рассказа через образ растущего шара. См.: (Еременко 2018, с. 207–208).



Я снова пережил — а в явлении города сочетались и зрительные, и эмоциональные моменты, они были неким состоянием, эфемерным междуцарствием, — тот случай, когда встретил Хуана на улице с аркадами... мы с Хуаном пошли рядом, не разговаривая, несколько кварталов шли параллельно, потом вдруг резко разделились — Хуан поспешно вскочил в трамвай, проходивший по большой площади, будто увидев знакомого среди пассажиров, а я вернулся налево к отелю с верандами, чтобы начать, как бывало уже много раз, поиски ванной комнаты (Кортасар 1999, с. 96 — 97)⁴⁴.

С виду не примечательная история о том, как Хуан внезапно покинул своего спутника Маррасте посреди улицы, облекается в рассказе второго фиксацией особой мультисенсорной комбинации, которая сложилась под впечатлением от странного поведения друга. С точки зрения психогеографии разделение героев произошло неслучайно, и есть связь между этим событием и городской средой — герои шли вдоль кварталов, а разделились, дойдя до площади с трамвайными путями. В то же время с этого эпизода повествование разделяется на сюжет о Хуане и сюжет о Маррасте как две магистральные линии, что делает роман похожим на смонтированные в одну книгу психогеографические отчеты персонажей. Однако наряду с описываемым субъективным опытом проживания «зон» в другом месте текста имеется и коллективный взгляд на деятельность группы героев:

Никто из нас не был по-настоящему серьезен (разве что Элен, но о ней мы, по сути, так мало знали), и соединяло нас в городе, в «зоне», в жизни одно — веселое и упрямое попираание десяти заповедей. Каждого из нас наше прошлое по-разному научило, что совершенно бесполезно быть серьезным, прибегать к серьезности в кризисные минуты, хватать себя за лацканы и требовать от себя каких-то поступков, решений или отречений; и ничего не могло быть логичней, чем этот безмолвный стговор, объединивший нас вокруг моего соседа, чтобы иначе понимать существование и чувства, чтобы идти по путям, которые в каждой данной ситуации не рекомендовались, отдаваться на волю судьбы, прыгать в трамвай, как сделал Хуан в городе, или лежать в постели, как делали мы с Николь, без рассуждений и чрезмерного интереса подозревая, что все это по-своему сплетает и расплетает то, что на уровне здравого смысла выразилось бы в объяснениях, письмах, телефонных звонках, а может, и в попытках самоубийства или во внезапных отъездах на политические акции либо на тихоокеанские острова (Кортасар 1999, с. 97 — 98)⁴⁵.

Такой нарратив напоминает рассказы участников ситуационистских дрейфов, которые (как, например, делала участница ЛИ и СИ Мишель Бернштейн в своих романах), вплетали свое знание внутреннего устройства сообщества в литературные тексты, делая их таким образом зашифрованным посланием «для своих»⁴⁶. Так и в приведенном отрыв-

⁴⁴ В оригинале: (Cortázar 1995, p. 57 — 58).

⁴⁵ В оригинале: (Cortázar 1995, p. 58 — 59).

⁴⁶ Г. Маркус приводит фрагмент из беллетристического романа «Вся королевская конница» (*Tous les chevaux du roi*, 1960), написанного М. Бернштейн для фи-



ке объединяющая героев деятельность называется «веселым и упрямым попиранием десяти заповедей» (*un alegre y obstinado pisoteo de decálogos*), далее в том же пространном тоне описывается некоторая ситуация («безмолвный сговор», *tácita complicidad*) и реакция на нее героев, при этом вместо прояснения возникает фигура сопоставления со «здравым смыслом» (*en el plano de la razón sensata*) — некоторым внешним взглядом, через который описываемая ситуация приняла бы форму нарратива «объяснений» (*explicaciones*), «писем» (*cartas*) и даже попыток самоубийства (*tentativas de suicidio*) и политических акций (*la acción política*), в том числе на тихоокеанских островах (*las islas del Pacífico*). Эта имитация внешнего взгляда обличает в «игре» политическое измерение, и ближе всего к такому взгляду на происходящее оказывается героиня Элен, о которой сказано как о «серьезной» (*serio*) персоне, про которую мало известно (*en el fondo sabíamos tan poco de ella*).

В этом смысле симптоматично, что именно Элен как самая отстраненная от круга персонажей героиня не играет и не описывает «зоны», но сбегает в метро, где она ощущает «свободу» от топографической заданности города, понимаемую ею, однако, как наличие выбора из ограниченного количества возможностей — выбора станции пересадки, номера выхода или стороны движения:

...Элен все же спустилась еще раз на станцию «Малерб», не в силах терпеть солнце и листву деревьев на бульваре, предпочитая полумрак, который по крайней мере намечал ее определенные маршруты, направлял ее ум к неизбежным решениям: Порт-де-Лила или Левалуа-Перре, Нейи или Венсенн, направо или налево, север или юг, и уже внутри этого общего решения вынуждал ее выбрать станцию, где она выйдет, а очутившись на станции, ей предстояло выбрать, по какой лестнице удобнее подняться, чтобы попасть на сторону с четными или нечетными номерами домов. Весь этот церемониал совершался так, как если бы кто-то вел ее под руку, слегка поддерживая и указывая дорогу, она спустилась по лестницам, повернула в нужном направлении, протянула билет контролерше на платформе, прошла на место, где должен был остановиться вагон первого класса. Все это время смутно думалось о городе, где в твоих путях-дорогах есть что-то пассивное, ибо они неизбежны и предопределены, есть что-то роковое, если дозволено употребить это роскошное слово. То, что могло случиться с нею в городе, всегда тревожило Элен меньше, чем ощущение необходимости совершать маршруты, в которых ее воля не участвовала, как если бы сама топография города, лабиринт тенистых улиц, его отели и трамваи неизменно складывались в неотвратимый, кем-то другим намеченный маршрут. Но теперь, в подземном Париже, в поезде, который в течение нескольких минут также понесет ее через неизбежную мешанину пейзажей и дорог, она испытывала странное облегчение, оттого что избавлена от своей свободы, может уйти в себя, отвлечься... (Кортасар 1999, с. 117–118)⁴⁷.

нансовой поддержки участников СИ, как пример «тайного языка» группы. Между героями происходит диалог, в ходе которого героиня спрашивает, чем занимается герой, и тот сначала отвечает: «Реификацией», а затем поясняет: «Я гуляю. По большей части, я просто гуляю» (цит. по: (Маркус 2019, с. 507)).

⁴⁷ В оригинале: (Cortázar 1995, p. 71–72).



Для литературы физическая структура города с его культурной и символической наполненностью служит языком, в каком-то смысле «диктующим» рассказ, и наблюдения этого отражены в ряде концепций в гуманитарных науках XX века: «места памяти» (П. Нора), дискурс ходьбы по городу как «пространственная практика» (М. де Серто), топофилия (И-Фу Туан), «текст» города (В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман и др.) и т.д. Однако поведение Элен как бы не вписывается в игру героев романа с «зонами», что обнаруживается в коллективном замечании, если не упреке, в адрес Элен: «Мы-то уходим в город, а ты только умеешь оттуда приходить, ты ничего другого не умеешь, как приходить из города» (Там же, с. 118–119)⁴⁸.

В контексте психогеографических практик это можно прочесть как неспособность или нежелание героини преобразовывать окружающее пространство и создавать «ситуации». Ее свобода — это свобода частного человека в пространстве ограниченных, но достоверных возможностей. В этой перспективе оказывается неслучайным, что именно Элен сталкивается с пограничными состояниями: мертвым юношей в клинике, где она работает, с девушкой в период ее первого опыта влюбленности, с куклой, которую эта девушка разбивает в порыве злости на холодность Элен. Менее других Элен встроена в «кружок» персонажей, что замечает Марраст («об Элен мы, в сущности, знали очень мало») и, наконец, именно Элен в конце романа умирает. Через фигуру героини можно увидеть экзистенциалистское измерение романа, а именно выражение Ж.-П. Сартра об «обреченности на свободу», с чем героиня не смогла смириться. Ситуационистский же призыв «создавать ситуации» также обязан сартровскому понятию «ситуации»⁴⁹ как актуального бытия человека, а выход за пределы ситуации определяет индивидуальное понимание свободы:

Так как личность никогда не является ни простой, ни сложной, то ее ситуация может быть той или иной. Я есть в действительности не что иное, как проект самого себя за пределы определенной ситуации, и этот проект предначертывает мне исходя из конкретной ситуации, так же как он освещает ситуацию исходя из моего выбора. Если, таким образом, ситуация в своей совокупности упрощается, если крушения, обвалы, эрозии привели ее к резко обозначенному виду, придав ей грубые черты, с сильными противоположностями, то сам я буду прост, так как мой выбор, которым я являюсь, будучи постижением *этой* ситуации-здесь, может быть только простым. Когда возникнут новые осложнения, то мне представится усложненная ситуация, благодаря которой я и себя найду усложненным. <...> Речь идет, в сущности, не о глобальном преобразовании, а о внутреннем изменении, которое также затрагивает *форму* ситуации. Однако это — изменения, которые я открываю как изменения «в моей жизни», то есть в единых рамках того же самого проекта (Сартр 2000, с. 557).

⁴⁸ В оригинале: (Ibid., p. 72).

⁴⁹ Подробнее про связь ситуационизма и экзистенциализма см.: (Wark 2011, p. 56).



В этом контексте проясняется «ставка» ситуационистов на *создание* ситуаций, а не их претерпевание, поскольку если не создавать ситуации самостоятельно, то они будут созданы кем-то другим вместо тебя. Отсюда найденное слово легло в основание отделившегося от леттристов Ситуационистского интернационала, так что первый номер нового журнала, позиционируемый как манифест нового движения, открывается текстом о «конструировании ситуаций», в котором угадываются размышления Сартра:

Ситуация — это единый ансамбль поведения во времени. Она состоит из определенного, продуманного поведения, публичных жестов, специально созданных для данного момента артефактов и «декораций». <...> Они, изменяясь, сами производят свои другие формы, провоцируют собственные новые жесты. Как сознательно управлять всем этим механизмом? Мы не ограничиваем себя эмпирическим экспериментаторством с окружающей средой для создания специально спровоцированных сюрпризов. Настоящая экспериментальная направленность деятельности ситуационистов состоит в гармонизации более или менее осознаваемых желаний и времени/места для их реализации. Именно гармонизация окружающей среды и этих примитивных желаний способна спровоцировать осознание их примитивности и привести к спонтанному возникновению новых желаний, для реализации которых нужно будет создать новую реальность⁵⁰.

И, наконец, в самом романе «62» содержится отсылка к фигуре Сартра — в монологе Элен, размышляющей о ситуации между подружками, оказавшимися в любовном треугольнике, и сопоставляющей ее с положениями из книги Сартра «Бытие и ничто», которые она вспомнила со слов «моего друга», персонажа, выполняющего функцию медиатора диететического и экстрадиететического уровней текста (о чем было сказано ранее), иными словами, приближенного к авторской инстанции:

...но ей (Селии. — А.Е.), конечно, и в голову не приходит, что каким-то странным образом она потеряла Николь из-за того, что бежала от меня и оказалась между Николь и этим юнцом, так же, как юнцу не придет в голову, что он должен не ненавидеть меня, но благодарить за Селию, и что мой сосед прав, говоря, что Сартр сумасшедший и что мы в гораздо большей степени являемся суммой чужих поступков, чем своих собственных (Кортасар 1999, с. 271)⁵¹.

В как бы ироничном ключе проступает один из ключевых мотивов романа — соотношение личного выбора и окружающей *ситуации*: как внутри круга близких людей, «зоны», так и за его пределами, в городе,

⁵⁰ Цит. по: http://debord.ru/Teksty/Predvaritelnye_problemy_v_konstruirovanii_situacii.html. Оригинальный текст опубликован в журнале *Internationale Situationniste*, №1 за 1958 год, а перевод на русский — в журнале российских нон-спектаклярных художников «Радек», №1 за 1998 год.

⁵¹ В оригинале: (Cortázar 1995, p. 175).



стране, мире⁵². Эта тема актуальна для Кортасара 1960-х, прошедшего путь от внешнего наблюдателя за политическими событиями Латинской Америки (Clayton 2010, р. 336—337) до осознания необходимости активного участия в социальной революции⁵³, но не отказывавшегося при этом от ее эстетической составляющей. Манифестируемый им поиск эстетического освобождения от условностей литературного языка, авторско-читательских ролей сближается с такими же поисками ситуационистов путей преобразования повседневности как с помощью авангардистской образности, так и через открытую политическую критику и практику⁵⁴.

К началу 1970-х годов относительно безобидное движение ситуационистов распалось, и наступил период терроризма как в западных странах (в частности, теракты немецкой «Фракции Красной армии»), так и на Ближнем Востоке (усиление «мусульманского фактора» в международной политике, эскалация арабо-израильских военных конфликтов). Для Латинской Америки, за событиями в которой следил Кор-

⁵² Примечательно, что в примере, который приводит Сартр к рассуждению об ограничивающем проявлении свободы по отношению к выбору места перемещения для достижения цели, возникает фигура аргентинца-эмигранта: «Только в действии, которым свобода открыла фактичность и восприняла ее как *место*, это место, определенное таким образом, обнаруживается как *мешающее, препятствующее* моим желаниям и т.д. Возможно ли, чтобы фактичность по-другому создавала препятствия? Препятствия *чему?* Помехи *какому действию?* Скажем эти слова эмигранту, который собирается покинуть Францию и уехать в Аргентину после поражения его политической партии. Как заставить его обратить внимание на то, что Аргентина “достаточно далеко”? “Далеко от чего?” — спросит он. Он, конечно, уверен, что если Аргентина “далека” для тех, которые остаются во Франции, то это только в связи с неясным национальным проектом, который оценивает место французов. Для революционера-интернационалиста Аргентина — центр мира, как и любая другая страна. Однако если мы конституировали вначале французскую землю первоначальным проектом в качестве нашего абсолютного места и если какая-то катастрофа мешает нам уехать, то именно по отношению к этому начальному проекту Аргентина окажется “достаточно далекой”, как “место изгнания”; именно по отношению к нему мы будем чувствовать себя изгнанниками. Следовательно, свобода сама создает препятствия, от которых мы страдаем. Это она, ставя перед собой цель, выбирая ее в качестве недоступной или труднодоступной, делает наше место непреодолимым или трудно преодолимым препятствием для наших проектов» (Сартр 2000, с. 503).

⁵³ Об отношениях между интеллектуалом и политикой Кортасар красноречиво выражается в эссе о революции и литературе: «Одна из самых острых проблем Латинской Америки заключается в том, что нам больше, чем когда-либо, нужны Че Гевары от языка, революционеры от литературы, чем писатели революции» (Cortázar, Llosa 1971, р. 76).

⁵⁴ В книге-справочнике «Искусство с 1900 года» ситуационизму и леттризму посвящена глава в разделе «1950—1959» (Буа и др. 2015, с. 429—435). Там также подчеркивается ключевая роль движения за счет сочетания авангардистской эстетики и критики капиталистического общества, что характерно для многих форм и практик современного искусства (Там же, с. 472).



тасар, 1970-е годы ознаменовались рядом военных переворотов и политических преступлений (достаточно назвать прогосударственные теракты Аргентинского антикоммунистического альянса в 1973–1976 годах, участвовавшие после смерти Хуана Доминго Перона в 1974 году, а кроме того, установление военных диктатур в Чили, Уругвае, Бразилии). Международная политическая нестабильность и социально-политические потрясения на родине так повлияли на прозу Кортасара рубежа 1960–1970-х годов, что в ней отчетливо наблюдается отход от эстетизации повседневности в сторону ее политизации⁵⁵. Если в «62. Модель для сборки» образ свободы артикулирован через тезаурус ситуационизма (психогеография, зона, группа, дрейф, ситуация, игра) и во многом продолжает заданное в «Игре в классики» исследование пограничных состояний между повседневностью и игрой, то уже в следующем (и последнем) романе «Книга Мануэля» сквозь зазоры между играми выступает другая повседневность — со списками жертв политических военных режимов, с описаниями пыток политзаключенных, — а сама игра оборачивается подготовкой к покушению на политического дипломата. В нероманной прозе Кортасара, особенно 1970–1980-х годов, также отчетливо заметно колебание между художественным и документальным модусами повествования, как и между фикциональным и автометафикциональным модусами (в рассказах из сборников «Тот, кто ходит вокруг» (*Alguien que anda por ahí*, 1978) и «Мы так любим Гленду» (*Queremos tanto a Glenda*, 1980), в политическом комиксе «Фантомас против международных вампиров» (*Fantomas contra los vampiros multinationales*, 1975)). Такой писательский сдвиг происходил в контексте подъема международного терроризма и военных диктатур, на фоне которых и Кубинская революция с партизанской герильей, и ситуационистский интернационал со студенческими бунтами 1968-го мифологизируются как эпоха материализации *свободы*, пусть и на непродолжительное время⁵⁶.

⁵⁵ Примечательна в этом смысле «купюра» в первой публикации на русском языке романа «Книга Мануэля» в специальном номере журнала «Иностранная литература» (№3, 1994), посвященном отзывам политических событий мая 1968 года. В русскоязычном тексте был опущен постскрипtum, содержащий прямые упоминания двух резонансных событий, относящихся к семидесятым годам. Одно из них — теракт во время Олимпийских игр в Мюнхене 5–7 сентября 1972 года, когда члены террористической группировки «Черный сентябрь» убили 11 членов израильской сборной и нескольких западногерманских полицейских. Другое событие — расстрел 16 политических заключенных без суда и следствия солдатами армии государственной военной диктатуры в Аргентине 22 августа 1972 года в аэропорте города Трелью. О втором событии не писали в европейских газетах из-за теракта в Мюнхене, который буквально «заглушил» заокеанские новости, на что и намекает автор постскриптума к роману (McCracken 1999). Эта «купюра» показывает, что позиция Кортасара даже в 1990-е годы воспринималась как потенциально опасная и компрометирующая, что говорит об актуальности затронутых писателем проблем независимости глобальных СМИ.

⁵⁶ Кортасар в письме от 26 июня 1968 года своему американскому переводчику Грегори Рабасса сообщает о майских студенческих бунтах в Париже как о «поэ-



Список литературы

- Блауберг, И. И., 2012. Бергсон и Башляр: интуиция длительности или интуиция мгновения? *Философские науки*, 10, с. 6–21. [Blauberger, I., 2012. Bergson and Bachelard: The Intuition of Duration or the Intuition of Instant. *Russian Journal of Philosophical Sciences*, 10, pp. 6–21 (in Russ.)] EDN: PJOLWD
- Буа, И.-А., Бухло, Б., Джослит, Д., Краусс, Р., Фостер, Х., 2015. *Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм*. М. [Bois, Y.-A., Buchloh, B., Joslit, D., Krauss, R. and Foster, H., 2015 *Art since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism*. Moscow (in Russ.)].
- Ванейгем, Р., 2005. *Революция повседневной жизни. Трактат об умении жить для молодых поколений*. Перевод Э. Саттарова. М. [Vaneigem, R., 2005. *The Revolution of Everyday Life*. Translated by E. Sattarov. Moscow (in Russ.)].
- Дебор, Г., 2000. *Общество спектакля*. Перевод С. Офертаса и М. Якубовича. Б. Скуратов (ред.). М. [Debord, G., 2000. *The Society of the Spectacle*. Translated by S. Ofertas and M. Yakubovic. B. Skuratov, ed. Moscow (in Russ.)].
- Дебор, Г., 2018. *Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952–1958*. Перевод С. Михайленко. М. [Debord, G., 2018 *The Situationists and New Forms of Action in Politics and Art. Articles and Declarations 1952–1958*. Translated by S. Mikhailenko. Moscow (in Russ.)].
- Еременко, А. А., 2018. «Около детектива»: магический шар Хулио Кортасара (на примере рассказа «Тайное оружие»). В: *Первые научные штудии: сборник научных трудов*. Выпуск 8. Новосибирск, с. 193–210. [Eremenko, A. A., 2018. "Aroun the detective": the magic ball of Julio Cortázar (based on the short story "Secret Weapon"). In: *The first scientific studies: a collection of scientific papers*. Issue 8. Novosibirsk, pp. 193–210 (in Russ.)].
- Кортасар, Х., 1999. 62. *Модель для сборки: Роман; Только сумерки: Стихотворения*. Перевод Е. Лысенко и др. СПб. [Cortázar, J., 1999. 62: *A Model Kit; Save Twilight*. Translated by E. Lysenko. St. Petersburg (in Russ.)].
- Кортасар, Х., 2002. «Я играю всерьез...»: эссе рассказы, интервью. Перевод Э. Брагинской. М. [Cortázar, J., 2002. *"I Play Seriously...": essays, stories, interviews*. Translated by E. Braginskaya. Moscow (in Russ.)].
- Маркус, Г., 2019. *Следы помады: Тайная история XX века*. Перевод А. Умняшова. М. [Markus, G., 2019. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Translated by A. Umnyashov. Moscow (in Russ.)].
- Мерифилд, Э., 2015. *Ги Дебор*. Перевод А. Соколинской. М. [Merifild, E., 2015. *Guy Debord*. Translated by A. Sokolinskaya. Moscow (in Russ.)].
- Сартр, Ж.-П., 2000. *Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии*. Перевод В. И. Колядко. М. [Sartre, J.-P., 2000. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Translated by V. I. Kolyadko. Moscow (in Russ.)].
- Хьюгилл, Э., 2017. *Патафизика: Бесплезный путеводитель*. Перевод В. Садовского. С. Дубин (ред.). М. [Hugill, A., 2017. *Pataphysics: a useless guide*. Translated by V. Sadovsky. Moscow (in Russ.)].
- Alazraki, J., 1981. 62, Modelo para armar: novela calidoscopio. *Revista iberoamericana*, 47, pp. 155–163, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1981.3652>

зии, которая вышла на улицы и указала путь к спасению», однако результата не возымела (поскольку, как уточняет Кортасар, на выборах победил Шарль Де Голль), и призывает продолжать борьбу, следуя за Кубой, Аргентиной, Вьетнамом (Cortázar 2012, p. 586–587).



- Anderson, V., 2013. Unfrozen Music: Disrupted Synaesthesia in Julio Cortázar's Paris. *Hispanic journal*, pp. 115–129.
- Bachelard, G., 1950. *La dialectique de la durée*. Paris.
- Batres, I., 2017. 62/Modelo Para Armar: La Búsqueda Del Acceso París. *Hispanamérica*, 46(138), pp. 19–26.
- Blanes, J.P., 2013. El happening y la creación de situaciones en dos novelas de Julio Cortázar espacios de liberación y metáfora de la escritura. *Mitologías hoy*, 8, pp. 23–40.
- Caminada, L., 2022. From the Observatory in India: Julio Cortázar's Kaleidoscopic Gaze. *Rupkatha Journal*, 14(3), pp. 1–13, <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v14n3.10>
- Castro, M.V., 2020. Julio Cortázar, escritor situacionista. In: *Julio Cortázar: celebración del gesto crítico*. Buenos Aires, pp. 139–150.
- Celis, R.E., 1997. *Sueño y escritura en la obra de Julio Cortázar*. Thesis. Washington.
- Clayton, M., 2010. Introduction to the translation of Julio Cortázar "The Situation of the Latin American Intellectual" ("Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", 1967). *Journal of Latin American Cultural Studies*, 19(3), pp. 335–339.
- Cortázar, J. and Llosa, M.V., 1971. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura: polémica*. Mexico City.
- Cortázar, J., 1970. *Último Round*. México.
- Cortázar, J., 1995. *62/Modelo para armar*. Buenos Aires.
- Cortázar, J., 2012. *Cartas 3. 1965–1968*. A. Bernárdez and C. Alvarez Garriga, eds. Buenos Aires.
- Debord, G. Théorie de la derive. *La Revue des Ressources*. Available at: <https://www.larevuedesressources.org/Theorie-de-la-derive> [Accessed 29 July 2025]
- Goloboff, M., 2020. La política en Cortázar. In: *Julio Cortázar: celebración del gesto crítico*. Buenos Aires, pp. 11–20.
- Guillén, A., 1973. *Philosophy of the urban guerrilla The Revolutionary Writings of Abraham Guillén*. New York.
- Halbert, W., 2016. *Play, Space and Idealized Reader Constructs in Contemporary Argentine Fiction: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ana María Shua and Belén Gache*. UK.
- McCracken, E.-M., 1977. *The Mass Media and Latin American New Novel: Vicente Leñero and Julio Cortázar*. San Diego.
- Orloff, C., 2013. *The Representation of the Political in Selected Writings of Julio Cortázar*. Boydell & Brewer Press.
- Pérez, A.J., 2019. La novela "El examen": Cortázar argentino. *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultura*, 62, pp. 84–105.
- Prado, B.C., 2011. Julio Cortázar y el situacionismo. In: M. Fuentes and F. Tovar, eds. *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones*. Tarragona, pp. 533–544.
- Ross, K., 2002. Lefebvre on the Situationist: An Interview. In: T. McDonough, ed. *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, pp. 267–283.
- Sadler, S., 1998. *The Situationist City*. Cambridge.
- Standish, P., 2000. El examen de Julio Cortázar: novela de transición. In: *Actas XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, 3, pp. 441–449.
- Wark, M., 2011. *The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*. London; New York.



Об авторе

Алена Алексеевна Еременко, преподаватель кафедры теории и истории гуманитарного знания Института филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия.

ORCID: 0000-0002-3362-8692

SPIN-код: 8989-7036

E-mail: alenamonet969@gmail.com

Для цитирования:

Еременко А.А. «62. Модель для сборки»: ситуационистский роман Хулио Кортасара // Слово.ру: балтийский акцент. 2026. Т. 17, №3. С. 178–202. doi: 10.5922/2225-5346-2026-3-11.



ПРЕДСТАВЛЕНО ДЛЯ ВОЗМОЖНОЙ ПУБЛИКАЦИИ В ОТКРЫТОМ ДОСТУПЕ В СООТВЕТСТВИИ С УСЛОВИЯМИ ЛИЦЕНЗИИ CC BY-NC 4.0 Attribution-NonCommercial 4.0 International Deed ([HTTPS://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY-NC/4.0/DEED.RU](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.ru))

“62: A MODEL KIT”:
A SITUATIONIST NOVEL BY JULIO CORTÁZAR

Alena A. Eremenko

Russian State University for the Humanities,
6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia

Received on 30.07.2025

Accepted on 15.03.2026

doi: 10.5922/2225-5346-2026-3-11

The article analyses Julio Cortázar's novel “62: A Model Kit” (1968) in the context of the Situationism movement. The novel is considered as part of the writer's corpus of works from the 1960s and 1970s, a period when he underwent political reorientations in connection with the aggravation of the political situation in Latin America (the military dictatorship in Argentina, the socialist revolution in Cuba). Political events in Europe at this time, particularly the student riots of May 1968, were reflected in the almanack “Last Round” (1969). However, beyond the general socio-political context, typological and contact links are discovered between the Situationists and Cortázar. The novel “62: A Model Kit” describes a group of characters reminiscent of the Situationists in their language and the form of their activity – the psychogeographical practices of drift. It is also established that Cortázar was familiar with “The Situationist Times” journal. Both Cortázar and the Situationists share a focus on the city and a desire to transform the everyday: for the former, the artistic goal was to liberate literature from the confines of art through an appeal to the reader's urban subjectivity; for the latter, it was to disrupt the specialised structures of power and test methods for creatively exploring the urban environment. The similarity between the Situationists' texts and Cortázar's works is reinforced by a shared philosophical pretext – namely, Jean-Paul Sartre's “Being and Nothingness”, which outlines the concept of ‘situation’, the key concept for the Situationists. These points of intersection between Cortázar and the Situationists suggest a connection not only at the level of the socio-political and intellectual environment in Europe in the 1960s, but also at the level of strategy and the language of artistic reflection and practice. The discovery and consideration of the Situationist layer in the novel “62” allows us to include it in the studies of the political history of the XX century, as well as in urban studies and the city-oriented artistic practices.

Keywords: aesthetics, city, *dérive*, Julio Cortázar, May of 1968, situationism



The author

Alena A. Eremenko, Lecturer, Department of Theory and History of the Humanities, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

ORCID: 0000-0002-3362-8692

E-mail: alenamonet969@gmail.com

To cite this article:

Eremenko, A. A., 2026, "62: A Model Kit": A Situationist novel by Julio Cortázar, *Slovo.ru: Baltic accent*, vol. 17, no. 3, pp. 178–202. doi: 10.5922/2225-5346-2026-3-11.



SUBMITTED FOR POSSIBLE OPEN ACCESS PUBLICATION UNDER THE TERMS AND CONDITIONS OF THE CREATIVE COMMONS Attribution-NonCommercial 4.0 International Deed (CC BY-NC 4.0) LICENSE ([HTTPS://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY-NC/4.0/DEED.RU](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.ru))