

культуре, которые позитивно воспринимали поиски авангардистов, подчеркивали необходимость соблюдения ими определенной меры, как в отрицании старого, так и в утверждении нового. Отсюда — отсутствие в Румынии «чистого» авангардистского движения, эклектичность его, стремление к синтезу элементов различных направлений. Этим, очевидно, объясняется то заметное воздействие, которое оказало движение на развитие литературного процесса в Румынии, на освобождение художественного сознания от пут застоя и ретроградных позиций. Это воздействие

прослеживается не только в межвоенные годы — оно ощущается и оказывает свое целительное действие и в годы удушения культуры право- и левозэкстремистскими режимами.

Написанное с большим знанием дела, подкупающей искренностью и увлеченностью, свободное от конъюнктурных пережестов, исследование И. Попа представляет собой некий итог изучения этого интересного явления и одновременно призыв продолжить на более глубокой основе рассмотрение комплекса проблем, связанных с судьбой румынского и европейского авангарда.

Н. ОСИПОВА

СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ АМЕРИКИ

Тони МОРРИСОН Джаз

Morrison, Toni. Jazz
N.Y., Alfred A. Knopf, 1992. 229 p.

Формально заглавие романа Тони Моррисон¹ почти не связано с его содержанием. Рассказывается история, достаточно банальная по сюжету, однако необычная в подробностях: мучимый ревностью герой, пятидесятилетний Джо Трейс, убивает свою юную любовницу Доркас, а на похоронах его жена Вайолет, издеваясь над соперницей, уродует ножом ее мертвое лицо. Фабула изложена в первом же абзаце; все дальнейшее — размышления о происшествии, которое взволновало негритянский приход на Ленокс-авеню в Нью-Йорке зимой 1926 года.

Размышляет некто, повествующий от первого лица, но не автор. За этой маской может скрываться один из основных героев, а порой рассказ ведут персонажи, почти не причастные к случившемуся: подруга погибшей Фели-

ция или просто аноним — «голос из хора», выражающий понятия и представления массы.

Центральное событие — только толчок к поискам истины о разыгравшейся трагедии: и пошлой, и загадочной. Десятки причудливо перепутавшихся нитей вели к этой кульминации, и повествователи, сменяя друг друга, постепенно распутывают их одну за другой. Хронологические рамки широко раздвигаются, позволяя очертить предысторию героев, причем вспоминаемое ими самими переслаивается комментариями случайных свидетелей и наблюдателей. Время течет прихотливо, обозначаясь ассоциативными переходами, и роман напоминает джазовую композицию типа «jam session», когда, подхватывая тему, музыканты поочередно добавляют все новые и новые оттенки, хотя заданная мелодия не исчезает.

Лейтмотив этот обозначается у Моррисон уже на вступительных страницах, в поэтически насыщенном описании Нью-Йорка. На протяжении всей книги он неизменно именуется Городом, оказываясь воплощением великой иллюзии, властвующей над негритянским сознанием: «В ту минуту, когда они ступают на вокзальную платформу или сходят с парома, глаза на широченные улицы, залитые светом мощных ламп,

¹ См. «Соврем. худож. литература за рубежом», 1979, № 6; 1982, № 5; 1989, № 6.

им становится понятно, что для этого Города они родились». Он обладает поразительной способностью внушать вчерашним издольщикам или сборщикам хлопка на южной плантации, что «наконец-то все у тебя впереди... Вот оно, новое... Смотри. Все гнетущее осталось в прошлом. Все ужасное. Все, перед чем беспомощен каждый. Все, кем и чем мы прежде были. Забудь об этом. История завершилась — для тебя, для всех, — а впереди столько захватывающего: наконец-то!»

Время действия выбрано не случайно: «1926 год, войны кончились, и больше войн не будет». Всего несколько лет спустя начнется «Великая Депрессия», внеся жесткий корректив в преобладающее оптимистическое унастроение, но пока она даже не предчувствуется. Зато вспоминается, как шли парадом по Пятой авеню вернувшиеся с первой мировой негритянские полки: пусть армия оставалась сегрегированной, все равно у ветеранов возникло — впервые за столетия — чувство, что и черным дано непосредственно участвовать в судьбах своей страны. Что-то, видимо, для них переменилось необратимо — не в тот ли далекий уже день, когда Букер Т. Вашингтон, их лидер, был приглашен на завтрак к президенту страны? «История завершилась» — та жестокая, кровавая история, которая ведет свой отсчет от невольничьих кораблей.

Однако она длится, невзирая на перемену декораций. И человек ей по-прежнему принадлежит, как бы ни крепла его уверенность, что теперь, в Городе, ему «по силам достичь всего, чего захочет, и никто не встанет на пути». В своих по дешевке снятых клетушках, где «теснее, чем у телки в стойле, и темно, как в деревенском сортире на рассвете», персонажи Моррисон испытывают противоречащее всему их прежнему опыту ощущение, что они свободны строить свою жизнь в согласии с собственными устремлениями, а не под диктатом навязанной извне нормы. Этот самообман движет их поступками. А развязкой становятся катастрофы вроде той, что случилась на Ленокс-авеню.

Подобные катастрофы неотвратимы как расплата за мнимость освобождения

от пут истории, знаменующей ту или иную форму рабства, от метафизической реальности расовых барьеров, от всей атмосферы негритянского гетто, где человек заведомо лишен возможности выбора и жизнь каждого наперед предопределена исходной ситуацией, которую остается только принять как данность. Переселение в Город приобретает экзистенциальный смысл, внушая чувство, что с этой метафизикой отныне покончено, хотя она все так же всевластна. Возможно, сам того не сознавая, Джо Трейс восстает против навязанной ему, как и всем обитающим в гетто, предопределенности и проникается верой, что, «выбрав эту юную девушку в свои возлюбленные, тем самым стал свободен. Не в том смысле свободен, что отныне ему дано преломлять хлебы и рыбой утолять голод алчущих. Или воскрешать к жизни павших в сражении — нет, свободен совершить нечто другое, непредсказуемое».

В таком контексте редкую точность приобретает метафора джаза. Джаз и знаменует собой непредсказуемость, тогда как будни героев Моррисон подобны навязчиво повторяющейся однотонной музыке, которую снова и снова воспроизводит проржавевшая игла. Город в этом смысле не меняет ничего, исключая возможность «ощутить, что ты свободен, что можешь, очертя голову, ринуться в дебри, раз пришла охота». Хотя на самом деле вертится все та же заигранная пластинка, а «Город переставляет тебя, словно иглу, когда диск докрутился до конца, и требует делать то, что желательно ему, и двигаться путями, которые проложил он».

Кто-то из повествователей заметит, что Джо — из тех, у кого и в пятьдесят лет такое понимание себя, словно им все еще шестнадцать. Это не просто его личная особенность. Для Моррисон это скорее знак специфического менталитета, отличающего пленников иллюзии, обусловленной и предысторией ее героев, ошеломленных Городом после стольких лет, проведенных на плантации, и временем, когда разыгрываются события.

С легкой руки Фрэнсиса Скотта Фицджеральда время это давно уже принято называть веком джаза; и не

оттого лишь, что в 20-е годы джаз стал полноправным искусством. Главная причина — в созвучности данного искусства тогдашнему умонастроению, складывавшемуся из нестершейся памяти о пережитом на войне, из ощущения потерянности в мире, уподобившемся бесплодной земле, из обострившегося чувства мимолетности, хрупкости, болезненной поэтичности жизни, стремительно приближающейся к новым потрясениям. Наложившись на особый комплекс переживаний, который создавало вековечное проклятье негритянской отверженности, такое настроение нашло свой необыкновенно аутентичный аналог в джазе с его поэтикой импровизации вопреки предустановленности. И отношения, соединившие Вайолет, Доркас, Джо, складываются как выразительная джазовая пьеса, а не просто, как любовный треугольник с пошловатым вождением стареющего искателя блаженств.

Элис Манфред, воспитывавшая свою племянницу Доркас как родную дочь, безошибочно распознает эту «джазовую» подоплеку происходящего у нее на глазах, ненавидя джаз как «грязную, убогую музыку... бесстыдную и дикую... склоняющую к поступкам безумным и безобразным». Против такой музыки произносятся проповеди и пишутся редакционные статьи — в ней есть некое губительное искушение, она пробуждает какой-то «неутолимый голод», грозя опасными, губительными последствиями каждому, в ком этот голод проснется. Есть с незапамятных времен выработанный для негра порядок бытия, о котором тоскует и Вайолет: она бы не раздумывая отказалась от Нью-Йорка и своего парикмахерского ремесла, чтобы вернуть былое — южную плантацию, где познакомилась с будущим мужем, притягивавшие его, страстного охотника, леса, хибары негритянского поселка среди тростника, хлопка и кукурузы. Когда-то они мечтали, как переселятся в Балтимор и Джо устроится в доках, где грузчикам платят немислимые деньги — два с половиной доллара в день. Нью-Йорк оказался щедрее, но теперь та, оставшаяся в прошлом жизнь кажется Вайолет почти идиллией, как будто в ней не было бесправия, убоже-

ства и повторяющихся кровавых историй, едва нарушится шаткое равновесие отношений между черными и белыми.

Подобная история, замешенная, как водится, на «беззаконной» межрасовой связи, краем задела и Трейса, воспитанного приемными родителями, которые дали ему значащее имя — «след», напоминание о таившейся ото всех дикарке, чьим сыном он, видимо, был. Лишившуюся сознания, истекающую кровью, эту дикарку подберет в лесу мулат, отыскивающий собственного отца — в прошлом негритенка-грума, бежавшего в непроходимые чащобы, когда открылся позор полковничьей дочери, которую он сопровождал в верховых прогулках. Аналогичным образом и Джо пытается отыскать невидимую, затравленную женщину, давшую ему жизнь. А она — «везде и нигде»; может быть, все, с нею связанное, — только предание, легенда, фольклорный миф, но Джо ищет ее упорно, ибо с переступившими черту, отвергшими правильность и норму: с этой дикаркой, с отшельником, не раскаявшимся в своем чудовищном прегрешении перед белыми, — герой Моррисон соотносит и собственную человеческую индивидуальность. Появление в его бесцветной жизни разносчика парфюмерных изделий Доркас — тот же отказ от нормы и правильности, тот же вызов судьбе.

С событиями, составляющими основную фабулу романа, произведенная Моррисон реконструкция мелодраматической, типично «южной» истории тайного межрасового прелюбодеяния внешне никак не соприкасается, однако она необходима по всему характеру композиции. Ставшее преданием, окутанное легендами происшествие, которое оказалось косвенно причастным к биографии Джо Трейса, воссоздается соединением нередко противоречащих друг другу, а еще чаще совершенно мифологических интерпретаций (характерный прием прбзы Тони Моррисон, всегда несущей в себе что-то от фольклора, признаваемого писательницей самым достоверным свидетельством о реальности). Но, разумеется, тут больше чем прием. Город зимы 1926 года и Юг далекого времени — два полюса, одинаково необходимые, чтобы возникло по-

ле конфликта, проведенного через все повествование. Это конфликт, вырастающий из неискоренимого стремления человека свободно строить жизнь и объективной невозможности осуществить свою главенствующую духовную потребность. Экзистенциальный конфликт в его специфически негритянском преломлении, мучительный и безысходный.

Безысходность его — не в том, что у Джо чуть не с самого начала появились невымышленные причины ревновать, вообще не в жесткости, сопутствующей его увлечению Доркас. Безысходность — в том, что для героев Моррисон порыв к свободному самоосуществлению означает отказ от собственной личности, какой ее сформировала негритянская история, а подобный отказ невозможен, сколь бы радикально — с внешней стороны — ни менялась их участь.

Выходка Вайолет на отпевании кажется немотивированной, однако она объяснима. Воспитанная Городом Доркас воплощала собой все то, что для Вайолет, как и для Джо, было искуше-

нием, но недостижимостью: юность, будущее, сравнительную несвязанность трагическим наследием и небеспочвенную надежду когда-нибудь избавиться от отчужденности, которую создает раса. Зачем было набрасываться с ножом на мертвую? — допытывается Элис Манфред. И слышит в ответ: «Чтобы ее убить. И убить себя, убившую ее». А дальше? «Дальше снова стать собою — женщиной, которую поняла бы и полюбила моя мать».

Это возвращение к себе дается намного проще, чем попытка себя преодолеть, и в финале перед читателем — вполне безликая обывательская чета, доживающая остаток дней. Но закон джазовой композиции выдержан писательницей до конца, и сквозь намеренную обесцвеченность заключительных страниц пробьется щемящая нота, надолго запоминающаяся читателям книги — необычной, во многом новаторской, быть может, лучшей у Тони Моррисон и наглядно опровергающей критический скепсис относительно творческих возможностей сегодняшней американской прозы.

А.ЗВЕРЕВ

Эли ВИЗЕЛЬ

Из царства памяти.

Воспоминания

Wiesel, Elie. From the Kingdom of Memory. Reminiscences
N.Y., Summit Books, 1990. 250 p.

Эли Визель по сей день почти никому у нас не известен. Всего несколько лет назад казалось, что его имя так навсегда и останется под запретом. Даже признание Визеля Нобелевской премии мира никак у нас не комментировалось, хотя в 1986 году гласность уже была провозглашена официальным советским курсом.

Удивляться нечему: в Нобелевской лекции Визель заявил, что свою премию рассматривает как знак солидарности со

