

## ТРОПИНКА ИЗ ТОПИ

James Jones. *Go to a Widow-Maker*. London, Fontana Books, 1967.

Еудбы писателей складываются по-разному. Одни начинают неприметно: им нужны твердая вера в себя и годы терпения, чтобы когда-нибудь добраться, наконец, до вершин известности и славы. Они движутся вперед не быстрым, но уверенным шагом; каждая новая их книга чем-то лучше предыдущей и укрепляет репутацию автора; и однажды наступает день, который приносит писателю желанные плоды признания.

Другие приходят в литературу так, как врывается на стадион победитель многодневной велогонки,— приходят триумфаторами, напористо и броско, под бодрые звуки маршей и восторженный рокот трибун. Им словно бы удастся проскочить все этапы гонки и очутиться сразу во главе колонны, устремившейся к финишу. Слава как будто сама спешит им навстречу; содержание их первых книг представляется настолько новым и значительным, что им легко прощают погрешности почерка и даже отсутствие подлинной художественной культуры.

А дальше? Дебют таких писателей настолько ошеломителен, что от них ждут чего-то необыкновенного; их следующую книгу раскупают так, точно в ней заключено новое откровение,— и, за редким исключением, обманываются. Как велогонщик после финиша, писатель по инерции может еще проехать несколько кругов, но скорость неумолимо гаснет, взбодраженность зрителей проходит, и уже иной триумфатор привлекает к себе всеобщее внимание.

Нечто в этом роде приключилось и с Джеймсом Джонсом, которого называли самым талантливым из поколения американских писателей, начинавших вскоре после войны. Когда в 1951 году дотоле никому не ведомый Джонс опубликовал антивоенный роман «Отсюда — в вечность» — книгу страшной правды и пронзительной боли за искалеченных казармой людей, — с его именем стали связывать самые большие надежды. Казалось, наконец-то найден ответ на давно занимавший критику вопрос — кто придет на смену Фолкнеру и Хемингуэю? Но год шел за годом, и на глазах читателя в который раз разворачивалась знакомая история. Подобно множеству других, Джонс не обладал необходимой культурой, чтобы воспротивиться сугубо утилитарному подходу к искусству и устоять под натиском армии всяческого рода дельцов от литературы. Американские писатели говорили о войне как о великом потрясении, как о трагедии и испытании, как о чудовищной несправедливости и жестоком фарсе; так это было и в первой книге Джонса. Но Джонс доказал и обратное: о ней можно писать и издавать миллионными тиражами банальные

истории с героями, в которых нет решительно ни одной живо подмеченной черты, с сюжетами, более уместными в жанре удалого вестерна, главное же, с длиннейшими и подробнейшими экскурсами в область «клубнички».

Когда в 1962 году вслед за Хемингуэем умер Фолкнер, Джонс был автором четырех книг, по которым можно было наглядно убедиться, как писатель способен последовательно мельчать до тех пор, пока очередное его сочинение не явится лишь пародией на самого себя.

Такова предыстория нового романа Джеймса Джонса «Ступай туда, где делают вдов». Она кое-что говорит об уделе художника, пошедшего, по словам американского романиста Сола Беллоу, на поводу «образованных бездарностей, ратующих за такие разновидности литературы и искусства, которые соответствовали бы их собственному представлению о творчестве». Она сообщает совсем особое, горькое, глубоко личное звучание страницам последнего произведения Джонса.

Эта книга — одновременно и исповедь, и несентиментальный суд над собой. В ней все — прочувствованное «на разрыв аорты» и проанализированное с бесстрастностью специалиста-медика, ищущего причины заболевания. В ней много эпизодов, потрясающих жестокостью и кровожадностью: Джонс подсчитывает понесенную им убыль, не страшась правды. Ее больно читать, и можно представить, как больно было Джонсу написать ее; но эта боль целительна. Утратив правый путь и очутившись посреди жизни в сумрачном лесу, другие часто не искали из него выхода; они боялись сказать самим себе правду. Джонс не убоился. В этом его мужество. В этом истинное значение его книги.

Ибо, если не высветить ее светом запечатленной в ней нелегкой писательской судьбы, книга может показаться в лучшем случае комичной, а в худшем — просто банальной. Мало ли писалось романов о всяческого масштаба «звездах» и их богатой приключениями интимной жизни в краткие дни отдыха где-нибудь на фешенебельных Бермудах, или на Антильских островах, где современные «смуглые принцы», прибывшие с Бродвея, охотятся за острыми ощущениями в открытые ночь напролет казино, или, как у Джонса, на Ямайке? Мало ли историй о роковых страстях с густопсовым натурализмом «любковых» сцен и популярной идеей о том, что любовь есть непременно и ненависть, облачалась в завлекательную мягкую обложку и преподносилось на рынке «массового искусства» как последнее слово американского романа?

А все это есть в книге Джонса: и погоня за приключениями ради них самих, и доходящая до смертельной ненависти любовь, и скомканный, суетный быт «звезд» и их полупрофессиональных подруг, и ямайские пальмы, и нью-йоркские ночные дебоши, и нескончаемое (да и может ли быть ему иной конец, кроме смерти?) бегство от себя куда угодно — в пьяный ли разгул, или в

воспоминания о чистом, таком далеком детстве, или хоть в пучину морскую, где опаснее зрима, а не гнетуще непонятна, туда, «где делают вдов». Но удивительное дело: мотивы, кочующие из одного бестселлера в другой, у Джонса звучат органично и воспринимаются как должное, потому что самая банальность действия и заурядность героев у него намеренны: за ними всюду и везде злая, порой страшная ирония самоотрицания, расчета со своим прошлым. Чем больше отдается джонсовский герой существованию бессодержательному и извращенному, тем с большей убедительностью звучит у Джонса мысль вечная и высокая: художник всегда в ответе перед своим талантом, в ответе за каждый акт пренебрежения искусством, творчеством.

Итак, его героя зовут Рон (полностью — Декамерон) Грант, ему тридцать шесть лет, и на Бродвее он слывет лучшим современным драматургом, исключая, быть может, Теннесси Уильямса. Он начинал, как многие в то время: был на войне, ушел на нее зеленым юнцом, а вернулся взрослым человеком и понял, что должен рассказать о том, что видел. В его первой пьесе изображался отсек затонувшей подводной лодки и пять моряков, последние часы их жизни, краткий срок для подведения итогов, минуты, более значительные, чем годы, оставшиеся там, до войны. Он хотел быть честным в своем искусстве, писал, чтобы сказать правду. Его услышали. Он прославился, звезда его возшла стремительно и разгорелась ярко.

Но что же дальше? Война была окончена, наступили дни мира, более тягостные и душевные, чем самые трудные дни войны. Отравленный воздух маккартистских гонений и чисток проник и в обыденную жизнь, и в творчество, и в самые души людей. Можно было быстро завоевать репутацию «ведущего» — куда труднее было сохранить простую честность. О многом приходилось молчать, о многом другом — говорить не так, как хотелось. Незаметно для самого Гранта его замыслы стали получать совсем не то, как он поначалу думал, воплощение.

Он написал о трагической любви солдата и девушки из армейского борделя в Пирл-Харборе, думал, что это правда об изуродованных людях и их ушербных — не по собственной их воле — чувствах, но оказалось, что из-под его пера вышла лишь банальная история с героями, которые отделены один от другого стеной отчуждения и говорят друг мимо друга. Он сочинил пьесу о мучительной, противостественной связи двух совершенно чужих людей, пытался выразить в ней чувство бесконечного одиночества человека в равнодушном макрокосме общества — получилась заурядная мелодрама, исторгавшая фонтаны слез у обывателей, но оставившая неудовлетворенным его самого. Всякий раз его вещи объявляли лучшими пьесами сезона, они приносили ему огромные деньги, за ними гонялись антрепренеры, но в глубине души Грант чувствовал, что он неужержимо катится вниз.

Понимал ли он, что с ним происходит? Среди его поколения было немало таких, кто продал себя, не лукавя и не оправдываясь; для них искусство было бизнесом, таким же, как производство расчесок или сочинение рекламных проспектов. Но случай с Грантом был сложнее. Неведомо для себя он заболел старинной болезнью — самоцензурой приспособления к духовному климату своей страны, ее вкусам и требованиям; он перестал быть свободным; дошло до того, что его пьесы словно бы кто-то писал за него самого.

Он долго не хотел искать тропинку из трясины, его засосавшей. Когда ему говорили об ответственности писателя, он ругался с этой идеей посредством краткого ругательства. У него была своя философия защиты: «Я художник, я пишу пьесы. Я хочу понять, как работают хитрые пружинки человеческой психики. Пусть другие займутся спасением мира». Но за «хитрыми пружинками» в пьесах Гранта не было ничего, даже вымученной им в свое оправдание мысли о том, что искусство должно указать насильственно унифицированным, вовлеченным в безликое «массовое общество» людям последнее прибежище их индивидуальности: любовь, преодоление стандартизации в близости с другим человеком. В ней были только избитые тезисы о присутствующей человеку жестокости, проиллюстрированные соответствующими картинками предельно откровенного содержания. И, чувствуя свою несостоятельность, Грант молил указать ему действительную жизнь, жаждал реальности, как путник в пустыне — воды.

На Ямайке, куда, спасаясь от настоящих укоров совести, он отправился, чтобы прикоснуться к полной опасности и романтики жизни подводного охотника, его ждало последнее разочарование. Он встретил человека, который, казалось, отвечал его идеалу; в профессиональном ныряльщике Бонэме были мужество, стойкость, свобода от всех оков убийственного быта, жажда приключений; но оказалось, что романтик уживается в нем с дельдом. Грант встретил женщину, к которой впервые за многие годы испытал настоящее чувство, но выяснилось, что нельзя утверждать со сцены аморализм, не отравившись самому его ядом, и ниточка оборвалась.

Он долго, настойчиво обдумывал очередную свою пьесу. Она должна была воплотить узнанную Грантом реальность, и что же? Ее замысел принял черты явно болезненные — пьеса о том, что в сексуальном отношении человек никогда не может преодолеть чувства ущербности по сравнению с собственным отцом; поэтому жизнь всех людей есть беспомощная попытка доказать свою взрослость, это лишь игра во взрослую жизнь, как бы она ни называлась: верой, политикой, бизнесом, творчеством... И пьеса эта, если у Гранта, пережившего полную катастрофу, достанет сил ее написать, конеч-

но, будет иметь успех, большую прессу, аншлаги.

Потребитель у «массового искусства» несравненно более широкий, чем у искусства настоящего. Это могли бы подтвердить многие талантливые американские писатели, проделавшие сходный с Грантом путь, — от Джона Дос Пассоса до Эдварда Олби. Это мог бы подтвердить и сам Джонс, долгие годы шедший той же дорогой, растрачивая щедро отпущенные ему силы и увязая в топи эрзакультуры все больше. И выбирать-ся из нее ему будет нелегко, ведь последний его роман — только самое начало этого пути, только тропинка, которая может показаться и слишком извилистой, и ненадежной, и зыбкой.

А. ЗВЕРЕВ

## НИЩЕТА И ВЕЛИЧИЕ СТАРой МАРИОТТЫ

Simone et André Schwarz-  
Bart. Un plat de porc aux bananes  
vertes. Roman. Paris, Aux éditions du  
Seuil, 1967.

И вот человек земли,  
И душа его как бы обнажена.

Эти строки антильского поэта Эме Сезера, взятые эпиграфом к роману Симоны и Андре Шварцбарт «Рату из свинины с зелеными бананами», выражают замысел авторов: в изображении одной человеческой судьбы, негритянки с острова Мартиника, дать многое из того, что волнует людей в разных точках планеты.

В парижском приюте для престарелых, в одиночестве и нищете, угасает старая цветная женщина с Антильских островов. Повествование ведется от ее лица. Это своего рода дневник; в семи тетрадях, соответствующих семи дням существования Мариотты в «дыре» (так называют приют для престарелых его обитатели), яркие видения прошлого — детства на родной Мартинике — перекрещиваются с гнетущими приютскими впечатлениями. Построение романа, избранное Симоной и Андре Шварцбарт, оказывается очень емким. Оно позволяет естественно раскрыть нерасторжимую связь внутреннего мира героини с судьбой современной западной цивилизации.

Желание писать возникает у Мариотты после воспоминания о самом сильном впечатлении детства — похорон бабушки Ман Луизы. Десятилетняя Мариотта пробралась ночью на ее могилу для того, чтобы с ненавистью на нее плюнуть. Мысленно возвращаясь в прошлое, старая Мариотта иступленно просит бабушку простить ее. Святотатственный плевок маленькой негритянки был протестом против рабской покорности, которую бабушка старалась внушить детям и внукам. «Если твое место негритянки у порога, — внушала она внучке, — то не входи в комнату... иначе сапог белого раздавит тебя, как земляного червя!..»

У Ман Луизы на груди клеймо от каленого железа, выжженное хозяином. Но еще страшнее ее предсмертный бред: она не узнает дочери, и чудится ей, что это бывшая ее госпожа. Распластавшись на земле, она целует ноги воображаемой госпожи, лижет их, молит не продавать детей.

Так воспоминания детства ведут Мариотту в глубь истории ее народа. Ей известна и другая сторона этой истории. Еще девочкой она узнала о замечательной женщине-мулатке Солитюд — героине восстания рабов на Гваделупе в 1802 году. О поразительных подвигах Солитюд в борьбе за свободу негров маленькой Мариотте рассказывал негр-бунтарь Реймоненк, который, может быть, был ее отцом. Реймоненк сидел в тюрьме за то, что насмерть зарубил старшего мастера на заводе, где он работал. «Белые могут гильотинировать меня, — говорит Реймоненк, — но пока голова у меня на плечах... она не склонится перед ними». Реймоненк один из тех, кто хранит древнюю африканскую культуру. Он умеет выстукивать на большом африканском барабане «таинственную музыку, которая течет в жилах людей, в ветвях деревьев и в извилистых очертаниях рек». Мариотта училась у Реймоненка с сарказмом отметить унизительные расистские предрассудки. Он говорил, например: «Белый презирает октавона, который презирает кварталона, который презирает мулата, который презирает капра, который презирает замбо, который презирает негра, который презирает негритянку, которая презирает индийца, который презирает индианку, а она... бьет свою собаку; а я, Рей Реймон Реймоненк, смотрю на вас на всех и смеюсь про себя; и если вы спросите меня, кто мой брат по крови, я скажу вам: собака!»

В приюте для престарелых Мариотта страдает от того, что почти никто не может преодолеть особого отношения к ней, как к негритянке. Обитатели «дыры», большей частью невежественные и темные люди, приписывают ей умение колдовать, побаиваются ее, рассказывают о ней небылицы. А те, кто испытывает к ней симпатию, боят-

