

Благодарности

За прошедшие восемь лет мне помогал делать эту книгу много кто. Спасибо Эду Филдзу из Университета Калифорнии в Санта-Барбаре, Отдел особых собраний, Библиотека Дейвидсона, за разрешение включить в нее неопубликованную рукопись «Предисловия к “7 о стиле” Уильяма Уонтлинга», а также фрагменты рукописи «Сцены Л.-А.»; Роджеру Майерзу из Библиотеки Университета Аризоны, Отдел особых собраний; сотрудникам Межбиблиотечного обмена Университета Восточного Мичигана; и Джули Эррада, распорядителю Собрания Лабейди, Отдел особых собраний, Университет Мичигана, Энн-Арбор. Джейми Борэн невообразимо мне помог, когда я начинал этот проект еще в 2000 году. Благодарю Абея Дебритто, Испания, выдающегося исследователя творчества Буковски, который обратил мое внимание на несколько великолепных и доселе неведомых рассказов и очерков. Михаэль Монфорт любезно уделял мне время во Фрайбурге, Германия. Как всегда, огромное спасибо Марии Бейе. Элейн Каценбергер из издательства «Городские огни» управляла этим проектом с немалой уверенностью. Особая благодарность — моему очень умному, очень образованному и очень профессиональному редактору в «Городских огнях» Гэрретту

Кейплзу, который превратил напряженный процесс создания этой книги в очень приятное переживание. Глубочайшая благодарность — Людвигу Витгенштейну, державшему меня в чистоте и на высоте. Наконец, особое спасибо Джону Мартину за поддержку и Линде Ли Буковски, которая не жалела никакого времени и терпеливо подталкивала меня найти для трудов Хэнка правильный дом.

Дейвид Стивен Колонн

Предисловие

Только сейчас, через четырнадцать лет после того, как Чарльз Буковски (1920–1994) напечатал свои последние слова, стало возможно полностью осознать все его многогранное творчество. Хотя Буковски в первую очередь известен как поэт, он сочинял в широком диапазоне и прозу: рассказы, автобиографические очерки, предисловия к работам других поэтов, книжные рецензии, литературные критические статьи, знаменитую серию «Заметок старого козла», а также целую череду манифестов своих развивавшихся поэтики и эстетики. Кроме того, он превосходно писал письма (они теперь отчасти собраны в пятитомнике) и опубликовал шесть романов: «Почтамт» (1971), «Мастак» (1975), «Женщины» (1978), «Хлеб с ветчиной» (1982), «Голливуд» (1989) и «Макулатура» (1994). Буковски был плодовит, поэтому исследователям пока не удается его нагнать, а полной или адекватной библиографии его работ пока не существует. Эта книга призвана показать богатство и разнообразие его до сих пор не известных трудов — в нее включены разрозненные, а также ранее не публиковавшиеся рассказы и очерки.

Ранние рассказы Буковски — «Последствия многословного отказа» (1944) и «20 танков из Касселдауна» (1946) — представляют собой работы в стилях, противоположных друг

другу, но друг друга дополняющих, что будет характеризовать все его работы в дальнейшем. «Последствия» — изобретательный портрет идеалистичного молодого художника как изгоя и паяца, а в «20 танках» Буковски сумрачен и задумчив в манере его наставников Ницше и Достоевского, его духовное одиночество достигает в нем своих дальних пределов, где он карябает свои страдальческие записки из подполья. Однако оригинальность его будет состоять в том, что ему в итоге удастся совместить экзистенциальную жесткость с комической живостью в неподражаемом «буковском» сплаве. Как и его персонаж, нигилист и философ, сам Буковски был чувствительным страдальцем, ранимым гением в капкане комнатухи, но, кроме того, обладал сумрачным чувством юмора и был чарующим карикатуристом в манере другого его литературного героя — Джеймза Тёрбера.

Литературный дебют Буковски состоялся, когда ему исполнилось 24 года, — он опубликовал «Последствия» в престижном журнале «Стори», который редактировали Уит Бёрнетт и Марта Фоули, а через два года последовали «20 танков» в авангардном издании Карессы Крозби «Портфолио», где он выступил рядом с Жаном Жене, Федерико Гарсией Лоркой, Генри Миллером и Жаном Полем Сартром. Однако, вопреки сложившемуся мифу, Буковски в тот период не только писал прозу, но и сочинял стихи. К примеру, в летнем номере журнала «Мэтрикс» за 1946 год появляется его первое опубликованное стихотворение «Привет», а также рассказ «Причина причины». А в осенне-зимнем выпуске того же издания печатаются как его стихотворение «Голос в нью-йоркской подzemке», так и рассказ «*Cacoethes Scribendi*». Таким образом, с самого начала Буковски взял себе за практику чередовать стихи, рассказы и очерки, тем самым создав себе двойную личность — поэта и прозаика. Эта его «двойственность»

просматривается в работе, написанной в 1959 году, но опубликованной лишь в 1961-м: «Из блокнота в винных пятнах», где Буковски пишет в гибридном жанре за рамками категорий прозы, поэзии или поэзии в прозе.

Многие его последующие произведения появятся в огромном количестве «маленьких журналов». Так же как знаменитые месторождения модернизма — «Бласт», «Критерион», «Литтл Ревью», «Дайал», «транзишн» — были важны для распространения шедевров Эзры Паунда, Т. С. Элиота и Джеймса Джойса, так литературные журналы и альтернативная пресса — «Трейс», «Оле», «Арлекин», «Кихот», «Уормвуд Ревью», «Спектроскоп», «Симболика», «Клактовидседстин» — предоставляли рупоры для непривычных произведений Буковски. И в традиции же великих модернистов Буковски стал воинствующим сочинителем манифестов. В своем очерке о поэзии под аккомпанемент джаза, написанном для журнала «Трейс» (который редактировался Джеймсом Бойером Мэем и издавался в Лондоне), он начал разрабатывать эстетические теории, которые впоследствии постоянно оттачивал и расширял. Стиль и подход Буковски по сути своей были экспериментальны: как он однажды провозгласил, «недостаточно читателей понимает, ценит, переваривает передовое письмо».

В одном из сильнейших своих манифестов, «В защиту определенного вида поэзии, определенного вида жизни, определенного вида полнокровного существа, которое однажды умрет», он начинает развивать поэтику сердца, поэтику нежности и открытости: «оно ловит сердце мое в ладони». Буковски предпочел эту вариацию строки из стихотворения Робинсона Джефферса «Эллинистика» в качестве названия одного из своих первых поэтических сборников, и фраза эта в точности описывает его собственные романтические и ду-

ховные томления в нашем «разломанном мире». Все детство Буковски сносил отцовские жестокие побои и эмоциональные унижения. Тем самым «полнокровное существо» здесь несет в себе несколько оттенков смысла: «кровь» Д. Х. Лоренса, она же — инстинкт/интуиция, первобытное чувство, что мудрей интеллекта, но в то же время — и та буквальная кровь, что проливалась при мучительных телесных наказаниях, и, наконец, та, что вырвалась из его тела в 1955 году, когда в свои 35 лет он попал в благотворительную палату Окружной больницы Лос-Анджелеса и чуть не умер от обильного желудочного кровотечения, вызванного алкоголизмом. Поэтому он объяснимо не понимал, отчего официальная, безопасная литература истэблшмента на протяжении веков так часто помалкивала о тех, кому больше всего: о жертвах, бедняках, безумцах, безработных, бродягах из трущоб, алкоголиках, неудачниках, совращенных детях, рабочем классе. Его поэтический мир, как и у Сэмюэла Бекетта, — мир обездоленных, «гордых отощавших умирающих», а себя он определяет как «поэтического изгоя»; не может быть надежности в жизни *in extremis*, на краях безумия и смерти. Самый яростный гнев свой Буковски адресует элитарным «университетским мальчикам», предавшим поэзию безопасной, аккуратной, умненькой профессорской игрой в слова, лишенной вдохновения, тем, кто попытался приручить священную варварскую Музу — разрушительные, первобытные, древние, свирепые, зачаточные силы творческого подсознания. Искусство Буковски посвящено выявлению его собственных кровавых стигм, драматизации себя (зачастую с юмором) как жертвы языком простым, действенным, грубым, молотком сколоченным и свободным от притворства и манерности. Как он пишет в неопубликованном предисловии к «7 о стиле» Уильяма Уонтлинга: «Стиль означает — никакого щита. Стиль означает — никако-

го фасада. Стиль означает предельную естественность. Стиль означает — человек сам по себе среди миллиардных толп».

В нескольких подобных манифестах с их возмутительными и лирическими названиями вроде «Бессвязный очерк о поэтике и чертовой жизни, написанный за распитием шестерика (высоких)» или «О математике дыхания и пути» Буковски рассматривает отношения писательства и поиска подлинного существа. На бега он отправляется изучать Жизнь, чтоб вернуться потом домой к «печатке» и превратить ее в Искусство. Как Хенри Дейвид Торо, он желает загнать жизнь в угол и выяснить, что в ней есть: никакого эстетизма башни из слоновой кости в этом нет. Буковски считает создание искусства прямо связанным с собственной внутренней эволюцией, и художнику требуется дисциплина столь же серьезная, как для того, чтобы стать дзэнским монахом. Он сочетает точную «математику» верного восприятия с Дыханием и Путем даосской практики: писатель — на дороге и должен наблюдать все, что попадает к нему на пути, пролегающем в действительном каждодневном мире. На бегах, в баре, слушая Сибелиуса у себя в крохотной комнатке по маленькому радиоприемнику, на битых пустых улицах он отыщет тот путь, к которому стремится. Буковски, как он нам рассказывает в «Исповедях старого козла», был бит еще до битников, и не случайно ощущал он огромное сродство с поэзией Аллена Гинзбёрга, безошибочно воспринимая связь между «Воем» и ранними работами одаренного юного поэта, позднее собранными в книгу «Пустое зеркало».

Подпольные публикации — маленькие журналы, газеты, брошюры, ротاپринтные издания, — в которые Буковски посылал свои рассказы и очерки, в 1960-х начали множиться, и вот тогда-то творческий дух его рванул сразу во множество сторон. Не стоит забывать, что Буковски изучал журналистику в Городском колледже Лос-Анджелеса и первоначально рассчитывал

устроиться в газету. Вероятно, желание это вдохновлялось Хемингуэем, но в своей автобиографической заметке, завершающей сборник «Рисковые стишки для проигравшихся» (1962), он сообщает: «Ближе всего к репортерской работе я подошел, став мальчиком на побегушках в наборном цехе “Новоорлеанского вопроса”. Пил на задах пиво по никелю, и ночи проходили быстро». Но этому суждено было измениться, когда в 1967-м настало Лето Любви, ибо теперь перед нами — любопытное совпадение: 47-летний Буковски вступает в полноценный средний возраст и возобновляет надолго отложенную журналистскую карьеру, а у хиппейской/молодежной/сексуальной революции начинается апогей. Буковски принялся сочинять свою серию «Заметок старого козла»: первый выпуск, касающийся правильного протокола действий органов правопорядка при столкновении с вождением транспортных средств в состоянии алкогольного опьянения, появился в номере «Оупен Сити» от 12–18 мая 1967 г. Два года спустя, в ноябре 1969-го, при финансовом содействии своего издателя Джона Мартина из «Блэк Спэрроу Пресс» Буковски наконец выходит из многолетнего рабства на почтамте и начинает новую жизнь уже как профессиональный писатель.

«Заметки старого козла» будут печататься попеременно в «Лос-Анджелес Фри Пресс», «Беркли Трайб», «Нола Экспресс», «Нью-Йорк Ревью оф Секс энд Политикс», «Нейшнл Андерграунд Ревью», а позднее, уже в 80-х, — в «Хай Таймс». В серии освещался широкий диапазон тем — студенческий бунт, война во Вьетнаме, битва полов, расизм и заключения Хенри («Хэнка») Чинаски (первое воплощение литературного альтер-эго Буковски мы встречаем в раннем рассказе «Причина причины», 1946, где он именуется «Челаски»). Колонки в том виде, в каком появлялись в «Л.-А. Фри Пресс», набирались художественно, ибо их украшали собственные

юмористические карикатуры Буковски, размещавшиеся в соответствующих местах текста. После того как избранное из этой серии в 1969 году опубликовало книгой издательство «Эссекс Хаус», слава Буковски начала расти, и тремя центрами его литературной деятельности стали Лос-Анджелес, Сан-Франциско/Беркли и Новый Орлеан. Буковски наладил связь с Сан-Франциско в начале 60-х, когда прислал свой антивоенный очерк «Мир, детка, продавать непросто» в журнал Джона Брайана «Ренессанс». И он стал печататься в новоорлеанском «Аутсайдере», который редактировали Джон Эдгар Уэбб и его жена Джипси Лу, чье издательство «Луджон Пресс» также выпустило две его первые значительные поэтические книги: «Оно ловит сердце мое в ладони: новые и избранные стихотворения 1955–1963» (1963) и «Распятие в омертвелой руке» (1965). Издававшийся в Новом Орлеане «Нола Экспресс» также сыграл значительную роль в расширении известности Буковски за пределы Лос-Анджелеса.

Теперь Буковски принялся оттачивать свой образ/личину буйного, лукавого, похотливого стоика, который бесстыже бухает, дерется, неустанно сношается и пишет стихи и рассказы, слушая Моцарта, Баха, Стравинского, Малера и Бетховена. Он разрабатывает новый жанр — между художественной прозой и автобиографией: смесь актуальных отсылок, литературных и культурных аллюзий и изобретательного развития личных переживаний. Все годы писания писем и преданности избранному ремеслу начали окупаться: проза Буковски теперь в замечательной степени являла самоуверенность и авторскую власть — она четка, бойка, смешна, ловка, крепка, в постоянном движении. Он черпает из простой лексики Хемингуэя, его диалоги стремительны, но Буковски выходит за рамки этой модели своей невообразимой энергией, юмором и даром карикатуры и преувеличения. Его мастерское владение ритмом, сла-

женностью и комической неожиданностью очевидны в «Ночи, когда никто не поверил, что я Аллен Гинзбёрг», где его одержимое, задышливое, сумасбродное повествование перемещается от одной невероятной сцены к следующей. Рассказ этот также иллюстрирует способы, которыми Буковски сочетает фантазию с автобиографией. Явление Херолда Норзе в финале и неистовое телефонное обсуждение «Пенгуиновской» антологии «Современные поэты 13» (в которой Буковски на самом деле только что опубликовался вместе с Норзе и Филипом Ламантиа) позволяет автору как бы мимоходом и смешно изобразить важный поворотный пункт в собственной поэтической карьере. После похабной сексуальной игры, балаганного насилия в духе «кистоунских легавых» и литературных шуточек для посвященных история завершается в безупречно подобранном настроении смиренного спокойствия, меж тем как — возможно, из пучин детских воспоминаний — на поверхность всплывают сюрреалистические образы («Батальон Эйбрэхэма Линколна и одиннадцать дохлых головастика под бельевой веревкой в 1932 году»), пока он нежно разговаривает по телефону со своей юной дочерью.

В нарушении табу у Буковски есть некая свирепая (а также ироническая/юмористическая) намеренность. Он неистов и сексуально одержим в той же степени, в какой два его американских наставника — Уильям Сароян и Джон Фанте — не таковы, хотя агрессивную позу его следует понимать как крепкий панцирь, который он на себя надевает, чтобы защититься от вторжения. Однако в «непристойности» его нет ничего такого, чего бы не наблюдалось в классической традиции задолго до него: в «Сатириконе» Петрония, «Золотом осле» Апулея, в мучительных, злых, лихорадочных стихах о любви/ненависти к Лесбии у Катулла или в «Декамероне» Боккаччо, с которого Буковски смоделировал свой роман «Женщины».

Вместе с тем Буковски — действительно литературный бунтарь типа Селина и Арто. Буковски обожал «Путешествие на край ночи» Селина и в нескольких стихотворениях и интервью отдает дань уважения французскому мизантропу, а Антонена Арто расценивает как художника, ненавидевшего лицемерие общества, которое не понимало и отвергало его. К тому же Буковски был трансгрессивен в традиции третьего французского писателя, которого не знал, — Жоржа Батая. Тот выдвигал теории насчет связи табу, непристойности, насилия, безумия и священного, отмечая, что «слова на различных языках, обозначающие священное, означают одновременно “чистое” и “грязное”. Значение священного может расцениваться как утраченное до той степени, что теряется осознание тайных ужасов, лежащих в основе религий». Тем самым альтер-эго Буковски — «грязный» старик, передающий на английском языке во всех своих работах двойную валентность сексуальности. Рассказ «Серебряный Христосик Санта-Фе» служит примером нескольких нитей Батая: игру вокруг психиатрии и безумия, «примитивных» индейцев, покушающихся на ванную «цивилизованного» англо, «запретной» сексуальной встречи, когда главный герой видит устрашающее серебряное распятие, *la nostalgie pour la boue*. Однако в Буковски практически всегда присутствует элемент сумрачного — или черного — юмора, который и влияет на его абсурдное экзистенциальное зрение.

Вообще говоря, неспособность американских критиков как следует раскусить Буковски проистекает из их незнания его по сути европейской восприимчивости к культуре. Это объясняет и его успех в Германии и Франции, где как интеллектуалы, так и «простые читатели» быстро разобрались в его оригинальности и месте в европейской философской традиции. Можно скорее представить себе Чарльза Буковски в парижском бистро