

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Михаил Иосель

СВЕТ В ТЕМНОМ УГЛУ

/о поэзии и прозе Чарльза Буковского/

Первая публикация /сокращенный вариант/ - в журнале
"ПРЕДЛОГ" №3, зима 1984/85.

Мы живем в такое время, которое ничем не отличается от другого. И от других. Оно для нас — все та же придуманная до нас вещь, что была и до нас. Оно ничем не отличается от любых других времен, каждое из которых для живущих в нем так же отличается от любых других времен, как не-нуль от нуля, жизнь от смерти. Но есть и другое время, которое включено не нашим рождением и не будет выключено и нашей смертью. Оно нависает плотным полем над земной атмосферой, покачиваясь, кроваво отсвечивая, все больше набухая откровениями человеческих душ и умов. Оно, поскольку его власть над жизнями большинства живущих менее абсолютна, представляет меньший интерес для живущих. Но большой для большинства живущих интерес представляют те люди, которые, будучи, как все люди, всецело зависимы от времени своей жизни, черпают интерес своей жизни из поля вневременного времени, и пополняют это поле, и живут в двух временах и большем числе жизней, чем одна. К числу таких людей принадлежат и некоторые писатели. К числу таких писателей принадлежит, как мне представляется, американский писатель и поэт Чарльз Буковский. В конце сборника его стихотворений "В Воде Горящий, Тонущий В Огне", выпущенного издательством "Блэк Спэрроу Пресс", помещена его фотография, а под ней — несколько строк издательского текста. Они верны на 1983 год выпуска книги. Вот они: "Одна из основных фигур в современной американской прозе и поэзии, Чарльз Буковский родился в Андернахе, Германия, в 1920 году, и в двухлетнем возрасте он был вывезен в США. Он вырос в Лос-Анджелесе, где живет и сейчас. Он опубликовал свой первый рассказ в возрасте двадцати четырех лет, а стихи начал писать в тридцать пять. К настоящему времени опубликовано более двадцати книг прозы и поэзии Буковского. Многие из этих книг переводились на иностранные языки, и его стихотворения и рассказы продолжают появляться в газетах и журналах разных стран мира."

"... тот угол, в который
никто не смотрит,
всегда темен."

Рэндалл Джаррелл

Опекуну поколения удара (бита) Уильяму Сьюарду Берроузу, среди тех его высказываний, которые, вероятно, не были извлечены из большого мешка ("... слова, вырезанные из газеты, нужно опустить в большой мешок, и мягко его потряхивать. Потом расположить слова на листе в порядке их извлечения из мешка"), принадлежит и такое: "Только мертвому, да еще наркоману, всё всё равно, - они оба непознаваемы." (Видный подопечный Лоуренс Ферлингетти, защищая свое право быть в состоянии призывности (commitment), эту фразу с удовлетворением процитировал, добавив: "Я - ни тот, ни другой. Боже." ("Фантези", 7004, 1959)). Битники, будучи честолюбиво-наступательными в своем почти полном почти всего отрицании и мало интересуясь литературной обстановкой времени по простой причине того, что полагали именно себя - и, возможно, небезосновательно - главной мебелью литературной обстановки своего времени, и дойдя в своем отрицании до тех же деклараций радости за рушащийся мир, с которых они начинали, потому, видимо, до сакраментального " всё всё равно " не дошли, что весьма, весьма серьезно относились к себе и творчеству своему, и никак, надо полагать, не были согласны включить свое творчество и себя во множество того, что действительно было им " всё равно ". Они были честолюбивы. Впрочем, дело не только в этом.

Между тем, никому из заинтересованно следивших за бурным современным им литературным процессом не известный, тем более неизвестный - битникам, недалеко (в больших масштабах отраны) от столицы битников Сан-Франциско в Лос-Анджелесе был и жил (то есть не был мертв) человек, который жарким полднем и, возможно, небритый и с больной головой, и, возможно, одновременно с громким оглашением где-нибудь кем-нибудь очередного программного заявления или кем-нибудь где-нибудь подписания очередного скандального манифеста, выпечатывал на пишущей машинке от своего и, если продолжать фантазировать, то - и лениво развалившейся на его постели некоторой женщины имени именно

следующее:

и нам всё
всё равно
и это очень
очень забавно

("приятным полднем в
постели")

Было ли ему всё равно? Это неизвестно. Женщине, если она была, не было. Но дело не в этом.

Этим человеком был американский писатель и поэт Чарльз Буковский. Не только не мертвый, но и даже не наркоман в том несколько помойном смысле, какой имел в виду, употребляя слово "junkie", — то есть, эквивалент слова — т о р ч о к, Уильям Берроуз, — он, Чарльз Буковский, еще недавно, незадолго до начала середины пятидесятих, в туманном берроузовском значении определения был вполне — незнаваем, ибо был невидим, ибо, как сказано самим автором в предисловии к сборнику стихов "В Воде Горящий, Тонущий В Огне", "... автор однажды исчез (буквально) на время с 1944 по 1954" (Исчез. Что это означает, неизвестно. И любопытно.)

Неизвестным, никем не познаваемым по глубокому отсутствию к нему — от большей части, вследствие его неизвестности — литературного интереса, и тем более — не знаменитым, Чарльзу Буковскому предстояло быть еще долго, что, можно допустить, было ему в определенной степени — "всё равно". Потом он сделался знаменитым, что, можно предположить, ему тоже было в определенной степени — всё равно; а может быть, это ему и не было всё равно.

Стоит — это любопытно — упомянуть о том, что из всех американских поэтов, сделавшихся знаменитыми не позднее конца 60-х — начала 70-х годов, из всех многочисленных и широко и респектабельно антологизируемых теперь, Чарльз Буковский был единственным (наряду со столь же единственным Алленом Гинзбергом, чью репутацию высоко вознес скандальнейший судебный процесс над его, Гинзберга, "Воем"), кто утвердился (или был утвержден) в качестве знаменитого, не опубликовав предварительно и непременно солидной книги стихотворений в одном из знаменитых, крупных, северо-восточных (нью-йоркских) издательств. Первые книги стихов Чарльза Буковского ("Ловит Руками Сердце Мое" и "Распятие В Руке Смерти") были выпущены на свет из полутемной полуподвальной нью-орлеанской квартиры, где помещалось их издательство "Луджон Пресс" (о величине издательства говорит название — семейная аббревиатура имен), бескорыстными Луи-

зой и Джоном Уэббами.

Немногое известно о биографии Буковского, о библиографии о нем — больше известно, и дело не в — биографии. Пишущий скорее пишет, чем живет.

Пока поэт, и не только он, неизвестен, — ни у него, ни у того, что им пишется, нет, понятно, ни сторонников, ни противников. Стоит ему стать известным, приоткрытым для познания, распознавания его извне, и тем более — знаменитым, — сразу появляются, разумеется, и те, и другие. И начинается заинтересованный разговор. "Это", — говорят Одни, — "хорошо". "Это плохо", — возражают Одни Другие. "Это жизненно", — говорят Одни. "О жизни", — возражают Одни Другие, — "всё данным-давно уже сказано." "Но это исповедь души", — говорят Одни. "Нам это", — возражают Одни Другие, — "неинтересно". "Нет, это", — говорит Одни, — "хорошо". "Может быть, это и хорошо", — говорят Другие, — "но это плохо". И разговору этому, на этом уровне разговора, нет конца. Одни живут так, но другие живут иначе. Но при этом все живут одинаково. И одинаково, но — по-разному, все — всё понимают про жизнь. Одни ищут в поэзии одного, но Другие ищут другого. Но некоторые из Одних и Других ничего не ищут в поэзии. Одни ее читают, а другие, соответственно, нет. Одни ее читают, но не знают, и не знают при этом, что они читают ее. Другие ее знают, но не знают, что они знают ее, а думают, что они знают нечто совсем иное и про иное. Люди отличаются друг от друга. "Это", — говорят Одни, — "есть поэзия". "Это не есть поэзия", — возражают Одни Другие.

Поэзия Чарльза Буковского не может такие разговоры не провоцировать. "Сколько можно, " — говорят, о поэзии Чарльза Буковского говоря, те из тех, которые ее читали, чьи представления о поэзии не совпадают с теми представлениями о поэзии, которые, как им кажется, навязывает им поэзия Чарльза Буковского, которым она поетому, и, может быть, не только поетому, и не нравится и по чьему мнению она, его поэзия, — не поэзия (а кстати Буковский пишет не только стихи (поэзию), но и прозу, или даже, в первую очередь — прозу, и трудно себе представить, чтобы кто-нибудь сказал про чью-нибудь прозу, что это — по определению — не проза. Читатель к прозе терпимее. Требования к прозе — размытые), итак, — "сколько можно, сколько можно — без конца! — писать о:

- и вот, кстати, подряд (но не подряд!) перебирая стихотворения сборника "В Воде Горящий, Тонущий В Огне", кого и что обнаруживаешь в этих стихотворениях:

- человека, человека, визжащего от боли то ли в сумасшедшем доме, то ли в больнице, человека, выкрикивающего имя друга, - Джо! Джо! - пока первое лицо единственного числа стихотворения валется на соседней койке - в нарывах, каждый величиной с помидор, каждый - просверливаемый дрелью, с которой, мстительно мечтает первое лицо, оно, первое лицо, знало бы, что делать, будь она у него в руках (и теперь, заканчивается стихотворение, она у меня в руках, эта дрель), и друг зовущего друга, этот - Джо! Джо! - всё не приходит ("я всегда говорил / что если ты хочешь узнать кто твой друг / отправляйся в сумасшедший дом или / тюрьму"), и - грязных, пьяных, но - деловитых и отрешенных от мира и, тем более, от первого лица стихотворения ("никто из них не знает / о том что я жив") мусорщиков, и - заляпанных навозом слонов, неподвижных крокодилов, лысых львов, перекормленных стервятников, тупых зебр и совокупляющихся обезьян в зоопарке, наблюдаемых первым лицом единственного числа стихотворения и третьим лицом единственного числа (женщиной), и последующее и аналогичное обезьяньему совокупление первого лица с третьим, и - горячую, горячую, но (и) неграмотную женщину (девушку?) по имени Мириам, продававшую первое лицо стихотворения, пока оно спешило к ней, спеша развести на незабываемой машине почту, в его квартире с целью совокупления "спяти до возми" и ночью затерявшуюся в одном из 5000 баров города (Лос-Анджелеса?), и - ни на что не годного человека, открывшего газ в своем гостиничном номере, и другого человека в той же гостинице, зажегшего в коридоре, заполненном газом, спичку, и - старого голландца, ежедневно вбивавшего 3 сырых яйца в свое пиво в филадельфийском баре, взбадривая юношескую дрожь первого лица стихотворения своей очевидной здоровой мужественностью и своей естественной умудренностью (" печали видишь ли порождает / печали / горить горить горить горить горить, / потом еще что-нибудь / происходит."), и - умершего в шестнадцать лет идиота, и - девушку, одну из многих бросивших первое лицо стихотворения, разыскиваемую первым лицом, в то время как она собирается, вместе с шикарным мужчиной и на роскошной машине отбыть в далекую (далекий штат) Юту, и - очередного безумца (он же - первое лицо единственного числа

стихотворения), и — нелепые и безуспешные по нелепости поведения первого лица стихотворения поиски первым лицом работы и жгуче вспыхивающую в нем в баре зависть к проститутке в баре, у которой есть то, чего у первого лица — нет, и — злобного, но глупого пса, раздавленного поездом, и — визит первого лица стихотворения к своему старому другу, умирающему, заживо разлагающемуся, и его жирной жене, и — рыбака, жена угрюмо и ежедневно вышвыривает пойманную им рыбу в мусорный бак, и — скорбные задницы молодых мексиканок на карнавале, долгую печаль молодых мексиканок на карнавале ("правдивая печаль в их жестоких сильных глазах, / когда они вспоминают ночи, когда их ослепительные мужчины — / ничуть не ослепительные теперь — / говорили им замечательные слова, которых они больше никогда не услышат."), и — человека по имени Майк, вызвавшегося за пять долларов отполировать машину первого лица стихотворения и попадающего по причине неустанныго пьянства в больницу, и распухающего, разбухающего от пьянства, и продолжающего пить и в конце концов (и в конце стихотворения) умирающего, и — процесс стремительной распродажи строившегося всю отцову жизнь дома отца первого лица единственного числа стихотворения, вопреки — и именно вопреки — отцовому наставлению и сразу после смерти отца ("мой отец был очень практичен / он захлебнулся водой из стакана / и сэкономил тем / самым на больничных счетах"), и — молодого, молодого поэта, умеющего умело сплетать слова и сюжеты, ученика Данкена, Вакоски и Крили, знающего всё, что можно знать, об образах и метафорах, и об эпитетах, и — иносказаниях, и ассонансах, и диссонансах, и аллитерациях, цезурах, и о размерах — ямбическом, трохаическом, спондеическом, анапестическом, и о многом другом, о чем первое лицо стихотворения может только мрачно догадываться, что и вменяется ему по телефону в вину — редактором, наряду с постоянным первым лицом стихотворения пьянством, что и вызывает — вы не устали? — вялый гнев первого лица, по телефону, вследствие которого он и продолжает, бросив телефонную трубку, пить, и — 92-х-летнего Чарли со вставным глазом, и — омерзительную драку в Сан-Франциско после чтения первым лицом стихотворения своих в Сан-Франциско стихотворений, и — бросающегося из одной крайности в другую никчемнейшего Андре, друга первого лица единственного числа стихотворения, и — непристойную ссору первого лица стихотворения на вечеринке с художником по имени Испания, красивым и талантливым, и отчаянно завидующим уродству первого

лица единственного числа стихотворения, и общее первого лица порицание ("... все на меня сердились. / Буковский, он не может писать, он кончился. / был да сплыл. смотрите как он хлещет. / раньше его было не затащить на вечеринку. / теперь он ходит на все вечеринки и всё что есть / выпивает и оскорбляет всех кто талантлив по-настоящему."), и - вы не устали? - случайного приятеля первого лица стихотворения, некоего Уильяма Сарояна, которого его жена выводит - пьяного, разумеется, - за ухо из квартиры, и - еще одну безумную, суицидную женщину, называющую первому лицу стихотворения, и - еще одного таланта по имени Манфред Андерсон, кумира бывшей жены первого лица, которое, мужественно комплексуя, посылает свои стихи в журналы, и - еще одного, еще одного безумца, и - еще одну чудовищную вечеринку, и - еще одного инфантила, который ушел жить к женщине, которая стала и была его первой женщиной в 32 его года, и который всё ел и ел, и ел, и которая (женщина) поэтому от него ушла, и который (инфантил) вернулся к своей матери, 310 фунтов весом, где его и застает - первое лицо стихотворения, предсказуемо, а еще: людей без любви, которые непонятно - как, а главное - зачем, - а впрочем: не всё ли первому лицу равно, - живут, а еще: человека, который думает, что он никогда не поймет людей, но постепенно сумевшего пережить эту мысль, человека, - и везде, повсюду на страницах - пьянство и головная боль... -

- о головной боли и пьянстве, и о пьянстве - снова, и снова о похмелье, о рвоте, о пьяном сне, о бесконечных пьяных и похмельных совокуплениях, - сколько можно, - это не поэзия, в ней нет загадки, есть - гадость, грязь - об этой грязи, об этом ужасе, сколько можно, и - знак риторического вопроса. Сколько можно? - кто бы и когда бы ни задавал этот вопрос, ответ всегда диктуется чувством меры, которая, применительно к литературе, и не только, есть одна из мер таланта, одно из измерений его. (Сколько можно? Можно, вероятно, до тех пор, пока читают, и даже дольше, и даже если не читают, но это - не ответ, как и риторический вопрос - не вопрос. Но дело не только в этом.) Нравится - не нравится; споры о поэзии часто ведутся в терминах дискуссии о цветах. Между тем, невозможно спорить, если один спорит об одном, другой о другом и третий о третьем; между тем, возможно, что существует больше, чем одна, - поэзия, одна литература - она одна, но их много. Она, они могут существовать и одновременно, но приоритетное поло-

жение займет та, которая в большей степени согласуется со стоящим на дворе временем, то есть, результатом сложения множества векторов преобладающих в это время устремлений человеческих душ и умов. Более важной может оказаться как раз та, которая не займет приоритетного положения, и, конечно, и обратное может быть. Но это — общий разговор. И дело не только в этом. И не в том, что литература — выразительница человека — выражается через — ей просто больше не через что выражаться — и выражает душу и ум каждого, ее — по-разному — творящего, то есть, выражает разное и по-разному, и ее становится гораздо больше, чем одна, ее становится — много. Нравится — не нравится: вот резко не буквоского склада знаменитая поэтесса Дениз Леверт — не по поводу Буковского — говорит: "Я не думаю, что грубая имитация ужасов нашего времени есть дело поэзии (выделено мной — М.И.). Ужасы могут приниматься как данное. Беспорядок сделался вполне в порядке вещей. Люди в целом склонны переносить теперь всё во всё больших количествах" в своем движении вперед — всё толще и толще кожа у каждого. Я жду стихотворений, полных внутренней гармонии, совершенно контрастирующих с тем хаосом, в котором им должно существовать. Будучи наделена социальной функцией и выполняя эту функцию, поэзия должна будить спящих иными способами, нежели при помощи шока..." ("Заповедь" из сборника "Новая Американская Поэзия" под редакцией Д. Аллена, 1969 г.) Сказано, и сказано с позиции позиции и — понятно, и если что-то и может в этом высказывании вызывать кого-то (вас или меня) на возражения, то, как кажется, ничто в нем не должно у адекватно реагирующих (то есть — нас с вами) вызывать раздражения, за, разве что, может быть, исключением — не правда ли? — категоричности тона, за исключением навязываемой поэзии категории долженствования — "поэзия должна будить спящих", — не правда ли?... "Правда", — может утвердительно кинуть один. "Неправда", — может отрицательно качнуть головой другой. Нам хотелось бы, — не правда ли? — думать, что поэзия никому и ничего не должна — до тех пор, пока, ничьей не будучи должницей, она не сделается кому-то и чему-то нужна, и поэтому уже, и уже тогда — должна, но не прежде; мне хотелось бы так думать — я так и думаю, но вы, если вам так думать не хотелось бы, думать так ни в коем случае не обязаны. Так, Леверт считает, что не нужно будить спящих при помощи шока, что их нужно будить

ными поэтическими средствами, и она не предлагает этих средств, но пишет свои стихи, и стихи хорошие, но читают ли их названные ею спящие — неизвестно, и если — да, то пробуждаются ли они — неизвестно, и кто такие эти спящие — неизвестно, и неизвестно также, нужно ли их будить, и хотят ли они сами, собственно, быть будимыми — неизвестно; я могу не согласиться с Левертов, Левертов вольна, узнав о моем существовании, не согласиться со мной; сколько пониманий литературы, столько и литератур, — но такая беспредельная свобода расслабляет и разнеживает мозг и не снимает с гипотетической незримой ниточки над головой подвешенного над головой на незримой ниточке вопроса — на него уже давно и множество раз отвечено, и еще и сейчас отвечается: никому, даже и не спрошенному, не возбраняется на него отвечать, — что такое поэзия, так ли уж у каждого она своя или — всем и для всех одна; впрочем, дело не только в этом, и, запомнив и отметив слово — "шок" — оно в дальнейших рассуждениях пригодится, — обратимся к еще одному высказыванию; нравится — не нравится: вот, если не ровесник, то — литературный ровесник Левертов, в свое время — один из литературных лидеров поколения бита, впоследствии — один из виднейших ч ё р н ы х м у с у л ь м а н, известный в черномусульманском и литературном мире как Иمامу Амири Барака, — Лерой Джонс (не по поводу Буковского, но по поводу, скорее — себя) говорит: "Моя поэзия (м о я — выделено мной, — М.И.) есть всё, чем, как я полагаю о себе, я являюсь. (Могу ли я быть светлым и невесомым, как парус? Тяжелым и клацающим, как 8 черных кованых башмаков.) Я МОГУ БЫТЬ ВСЕМ ЧЕМ МОГУ. Всё — поэзия... Всё — из грязи... Не может существовать ничего, подо что я должен был бы стихотворение п о д г о н я т ь. Всё должно быть так подогнано под стихотворение, чтобы быть способным войти в него. Не должно быть никакого предварительного знания или замысла того, каким будущему стихотворению с л е д о в а л о б ы б ы т ь. Кто знает, как стихотворению следует звучать?" — говорит Чарльз Олсон... И я вплотную следую за этими словами. Мне неинтересно писать сонеты, сестины или что-нибудь в этом роде... только стихи. Если стихотворению следует быть сонетом (маловероятно, хотя) или чем-нибудь еще, оно, безусловно, само даст мне об этом знать. Единственная распознаваемая традиция, которой поэту необходимо следовать, есть он сам..." ("Как Вы Звучите?", из сборника "Новая Американская Поэзия", 1959 г.)

(И надо, кстати, пока не поздно, сказать, что во многих стихах Лероя Джонса, тем более — Иمامу Амири Бараки, имеет место именно то, что Дениз Левертон назвала "грубой имитацией ужасов нашего времени".)

Сказано, и сказано — не правда ли? — первому высказыванию — противоположно. Действительно, если представить себе, что Левертон выступает от имени противников поэзии Буковского (она, кстати, и выступала в лекции, читанной в 1970-м году и озаглавленной "Великое Достояние", против поэзии, которая может быть названа внешне сходной с поэзией буковского направления), а Джонс — от имени его сторонников, — что нелепо хотя бы потому, что к моменту цитируемых заявлений оба едва ли знали что-либо о Буковском, и, даже зная они о нем, вряд ли согласились бы проецировать свои общие концепции на такой локальный предмет, но — итак, если это себе представить и, представляя себе это, знать поэзию Буковского, то — может показаться, что Джонс, действительно, как бы защищая право поэзии на коммунистическое недолговечество, на право всего быть поэзией каждого, на право поэзии каждого быть — всем, на даже грязи право быть поэзией (не источником поэзии, как в — "Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...", но с а м о й поэзией), отрицая традицию и заменяя ее прислушивающимся к себе поэтом (собой), как бы выражает представления Буковского о поэзии, и что эти два высказывания, раз разойдясь в начале по вопросу о поэзии — как поэзии — вообще (и значит, об утверждении существования — не-поэзии вообще) и всем как своей поэзии каждого (и значит, об утверждении несуществования чего-либо, что было бы не-поэзией), расходятся по всем пунктам. Но это не так. Левертон и Джонс как цитируемые были выбраны и случайно, и не случайно. И тот, и другая — американские поэты, начинавшие, как и Чарльз Буковский, в середине пятидесятых годов, будучи вначале адептами вначале максимально далеких, а потом — очень близких друг другу, а потом вновь далеких друг от друга и современных друг другу литературных течений — практики Школы Черной Горы и сан-францисского бита, ренессанса бита, и — и та, и другой переросли и пережили эти течения (Школа Черной Горы распалась в 1956 году) и стали не просто американскими поэтами, но — поэтами знаменитыми. Их объединяет время, язык, страна и поэзия. Их казавшиеся противоречивыми процитированные выше высказывания сходны в одном: в своей программной категоричности. Перу Бараки-Джонса принадлежит весьма экстремистские произведения, порой весьма, в частности,

апологизирующие негритюд, что неудивительно для лидера определенного литературного и определенного политического движения, что неудивительно, потому — что: время, в которое начинали Лервертов, Джонс и Буковский, провоцировало на программные декларации: такие времена случаются иногда. Тем более знаменательной и характерной, и даже к некотором роде — уникальной (хочется застолбить на ближайшее будущее участок строчек, в которых можно будет подтвердить определенную уникальность Буковского) представляется не декларировавшаяся еще на этих страницах внепрограммность и программная недеklarативность Буковского, отделившая его от, в частности, битников, к которым он литературно ближе, чем к кому бы то ни было, но и — от которых далек; различность человеческих черт поэтов определяет различие их поэзий. Различие же между поэзией и не-поэзией, хотелось бы мне думать, основываясь на некоторой противоположности двух вышеприведенных цитат (хотя их мало, их мало для того, чтобы сделать такой — или другой — вывод, для этого цитат всегда недостаточно, и читающий вправе прийти к другому выводу или не прийти ни к какому, но мне хочется думать — так), это различие заключается не в различии содержаний, не в форме или герме-или-не-герметичности написанного, и еще много — не в чем, но дело не только в этом. Кстати, в чем же? Вспомним, кстати, что еще в двадцатых годах двадцатого века во множестве критических статей задавался гневный вопрос (и риторический — вопрос) по поводу стихов Уильяма Карлоса Уильямса: "как можно говорить такие вещи в поэзии?" (этим и подобными вопросами, впрочем, отмечены новейшие истории большинства живых поэзий нашего мира), на что, если отвечалось, то — так: разве в жизни их не говорят, таких вещей, и разве поэзия — не жизнь, а жизнь — не поэзия? и заметим и запомним слово жизнь, оно в дальнейших рассуждениях пригодится, — и вернемся к принятому ранее во внимание времени начала Чарльза Буковского. Это — пятидесятые. Это — середина, конец середины, начало и середина конца пятидесятих годов. Тогда в американской поэзии стоял большой шум. Он поднялся тогда потому, что образовавшийся в американской поэзии вакуум начал заполняться новой поэзией. А заполнение вакуума, как известно из физики, часто сопровождается шумом. А вакуум в американской поэзии образовался тогда потому, что жизнь стала, хотя и незаметно, изменяться быстрее, чем поэзия и поэты. А должно всегда быть наоборот. (Впрочем, на этом я не настаиваю). Такие времена случаются иногда, и часто, и случались и прежде, реже. Наш век характерен тем,

что, чем ближе он к своему концу, тем плотнее спрессовывает время, и процесс, на который уходили в прошлом многие десятилетия или даже века, в нашем веке может начаться и завершиться за пять или меньше лет, и смениться другим процессом, таким же интенсивным и быстротечным, и таким же неновым. Вакуум понимания, вакуум истины, вакуум интереса — это одновременно и причины, и следствия. Многие из тех немногих (по определению), что раньше читали поэзию, перестали ее читать. Может быть, поэзия и должна быть — для немногих, но — не исключительно для поэтов, если только поэты не составляют заметный процент населения страны, что просто страшно себе представить. Поэзию в начале пятидесятых было трудно и писать, и читать. Рэндалл Джаррелл, знаменитый поэт и знаменитый критик, так писал в книге "Поэзия и Век": "Поскольку большинство людей знает о современном поэте только то, что он непонятен, т.е., что он труден, т.е., что он с трудом читаем — они, эти люди, естественным образом небрежно связывают значения слов и решают, что его не читают потому, что он труден. Иногда это так; иногда верно обратное: поэт кажется трудным потому, что его не читают, потому, что читатель не приучен к чтению его или любой другой поэзии." То есть, исходя из джаррелловской формулы, можно сказать, что возрастающая непонятность поэтов как реакция на непонимание читателей вела к возрастанию непонимания и нечитания читателями поэтов как реакции на возрастающую непонятность поэтов. Итог, и то, и другое было и причиной, и следствием. Поэты школ, например, Джона Кроу Рэнсома или Айвора Винтера доводили, переделывая их по сотни раз, свои стихотворения до истощенного совершенства, а читатель даже по разу их не прочитывал. Удручающе.

Собственно, изменилась даже не жизнь, — жизнь, даже если бы она этого хотела или кто-нибудь этого от нее захотел, не может одним махом перемениться, если не иметь в виду необсуждаемый катаклизм, — но изменились, локально и капризно, скорость жизни и ритм, а внутри каждого поэта, по словам американского поэта, Говарда Мосса, должен быть метроном, ритм которого изменяем. Изменяем, можно предположить, в зависимости, в том числе, и от ритма жизни, которой ритм — тогда в Америке — изменился, а внутренних метрономов поэтов, вероятно, — не изменился. Как следствие — вакуум в одном и многочисленных проявлениях. Но Земля — не космос, вакуум на Земле быть не может, его даже и техническими средствами на Земле не создать. И там, где он может

быть заполнен, он должен быть заполнен, но не может быть заполнен — пока. Образовавшийся в американской поэзии вакуум был заполнен. Изменились прежние люди. Появились новые люди. Новые стихи. Новые идеи. Новые манифесты. Новые движения. Общее оживление. Новое самоутверждение. Новый язык поэзии. Глаза, раскрытые по-новому: удивленно. Новая поэтическая обстановка.

Новая поэтическая обстановка была синхронизирована флюктуацией ритма жизни. Произошло, в частности, то, что мы знаем (мы — знаем?) как начало технической революции и, как моментальное и неотделимое от причины следствие, начало культурной революции, субреволюции (не китайского образца). Кое-что из новых тогда реалий и терминов мы можем вспомнить сходу, кое-что — как термины, а кое-что — как реалии. Транзисторы. Буги-вуги, твист, а затем — рок-н-ролл, или — рок-н-ролл сначала, а твист — потом. И еще многое можно вспомнить из того, что не вспоминается сходу. И культурный шок. Книга бывшего редактора журнала "Форчун" социолога Олвина Тоффлера, вышедшая в начале семидесятых, называется — "Шок Будущего" и трактует возрастающую трудность приспособления человека нашего (а для нас — уже прошедшего времени) времени ко все новым, все возникающим реалиям нашего времени как следствие культурного шока.

Вернемся к замеченному нами ранее слову "шок". Деннис Шниц, молодой (молодой) американский поэт пишет в эссе "Первое Лицо Единственного Числа" о том, что: "В своей "Автобиографии" Бенvenuto Челлини, великий скульптор эпохи Ренессанса, рассказывает о том, как он однажды видел саламандру в камине. Считалось, что саламандры неподвластны огню, что они — воплощение холода, что они, возможно, магически возникают из пламени и отвергаются им. Отец Челлини, наблюдавший вместе с ним за саламандрой, ударил мальчика, чтобы тот тверже запомнил увиденное. Удар был средством обучения, педагогическим приемом. Что нас как поэтов, какой удар призывает к видению, к памяти о преходящем и проходящем? В какой момент мы изменяемся?"

Отец Челлини, надо думать, не согласился бы с Дениз Левэрт в вопросе о бесшумном пробуждении снающих. Шокотерапия, как известно, исключительно не нова, и сейчас широко используется психиатрами как прогрессивный метод лечения. Человек подвержен шоку, ожидающему его каждую минуту за каждым углом; всё, в зависимости от ситуации, что угодно, может сказать на человека

шокирующее воздействие. Спящего шокирует пробуждение. Рождающегося — свет и жизнь. И человек — вероятно, по счастью — не может знать, что, если только есть для него это что-то, призывает его к видению и к памяти. Всё. Всё, лежащее в пределах жизни. "Всё, что не убивает тебя, делает тебя более сильным", — сказал Ницше. А сила (любая, кроме силы физической) есть, в идеале, неотъемлемый компонент мудрости. А видение без мудрости невозможно для поэта, ибо реализационно бессмысленно. Несколько десятков строк тому назад было высказано предположение о том, что различие между поэзией и не-поэзией, возможно, заключается не в форме или содержании написанного, и — я автоцитирую — "много еще не в чем". Теперь же хотелось бы высказать предположение — другое, основанное идейно и терминологически на сказанном и процитированном только что: предположение о том, что различие между поэзией и не-поэзией, и поэтом и не-поэтом как их творцом и не-творцом, заключается в наличии или отсутствии у человека способности, делаясь всё более сильным с помощью того (всего; жизни), что, как только что было сказано, только не убило тебя, оказаться в некоторый момент или длинную последовательность некоторых моментов призванным к видению, или всё время, всё вновь призываемым ко всё новому видению, — необходимой чертой поэта, — необходимого условия, — для того, чтобы быть им, поэтом; но не достаточного. Но дело не только в этом.

Что такое, впрочем, — видение, возникшее несколько строк назад в цитате из Ницше? Вводить в смысловой контекст нераскрытый термин — некорректно, сразу может вспыхнуть разговор не о понятиях — о словах, и сразу надо аккуратно исправлять некорректность. Видение — это результат способности видеть. Теперь разговор корректен. Впрочем, вот что пишет по поводу видения американская писательница Грейс Пэли: "Дело нового писателя — проливать свет на ранее не замечавшиеся вещи... Революционное искусство связано с новыми людьми, которые заставляют этот мир слышать их... Внезапно, они в и д я т : вещи, которые всегда были здесь, всегда, но которых раньше никогда не достигал свет." Несколько, опять же, экстремистский лексикон, связанный, опять же, с несколько экстремистским мышлением, но дело, безусловно, не в этом. Обращают на себя внимание слова "новые писатели" и "новые люди". Что они означают, — кроме того, что являются знаком времени? Во-первых, они являются знаком того времени, в которое мы живем, знаком времени локальных перемен, когда новые реалии и термины с неизбежностью требуют нового (например, первого) взгляда и,

возбуждая воображение и шокируя своей новизной, по-новому открывают глаза и на старые термины и реалии и вызывают к жизни новых, лучше других способных к новому взгляду и осмыслению увиденного, людей. Во-вторых, они являются знаком времени в более широком значении слова — время; не непременно того времени, в котором (в которое) мы непосредственно существуем, но — того времени, которое было, может быть, и до нас; времени, счетчик которого автоматически включается с ежесекундным возникновением чего-либо нового в связи с появлением нового по сравнению со старыми, прежними людьми, человека. Старое и новое в каждый миг сосуществуют. В какой-то момент старое становится новым. Потом ставшее старым новое снова выходит на авансцену под видом нового. Мы говорим о литературе, поэзии — эти рассуждения приложимы и к литературе, поэзии. Определение поэзии, литературы зависит от понимания того, что она, литература, есть такое, какими и чьими требованиями она удовлетворяет; это понимание меняется от человека к человеку и из века в век, и из десятилетие в десятилетие, и соответственно может изменяться и ее определение, и, вероятно, можно говорить и о том, что существующая в какой-то момент времени литература может быть принципиально иной, чем-то принципиально иным, нежели существующая в этот же момент, но оттесненная первой в тень — другая литература, и что объединяет творцов литератур одной и другой, это — всего лишь: язык и человеческая (или божественная) природа как одного, так и другого творца. Не так много. И не так мало. К примеру, Жорж Санд написала однажды о "невысказанных гениях". Она имела как пример Жюффруа де Сент-Илера в виду. Она говорила о людях, о литераторах, наделенных способностью видеть, глубоко чувствовать, ярко мыслить. Но они, эти невысказанные гении, не могут высказаться, сказать. Что-то им мешает высказаться, сказать. Им мешает высказаться, сказать — внутренняя, возможно, закрепощенность, страх; может быть, страх того, что высказанное, сказанное не приблизится к совершенству увиденного, придуманного; им мешал, может быть, страх того, что форма не ответит содержанию, для них было немислимо освободить форму, — и тем, как следствие, высвободить содержание. Понятно, что литература тех из невысказанных гениев, которые всё же смогли в какой-то степени высказаться, — это в принципе иная литература, нежели, скажем, создаваемая спонтанными битниками пятидесятых в двадцатом веке с их невозможностью представить себе невозможность для них — не высказаться, или,

скажем, поэзия современного американца Роберта Крили, провозгласившего: "форма — ни в коем случае не нечто большее, нежели продолжение содержания", или нежели результат творческого метода среднеазиатского акына, который поет о том, что видит, и причем поет и видит — одновременно (хотя, одновременно, ни в коем случае нельзя сказать, что битники принадлежат той же литературе, что и среднеазиатский акын). Или, например, два поэта, жившие чуть смещенно относительно друг друга по временной шкале в одном и том же — двадцатом веке, и в одной и той же стране, Чарльз Буковский и Роберт Фрост, заявивший как раз в середине пятидесятих (в 1956 году), будучи спрошен журналистом из "Ньюсуика" о его отношении к свободному стиху в поэзии: "Точно так же я бы мог играть в теннис без сетки", — оба, безусловно, принадлежат разным литературам, хотя и — в более общем смысле слова — одной, американской, а в еще более общем смысле слова — одной: общечеловеческой, мировой. Поэзия у каждого своя, как и жизнь. Но не будем, помня о предмете и масштабах разговора, воспарять, не будем (не буду) забираться в глубь земных времен, напротив, и — сравнительно заземлим разговор о поэзии, и не просто поэзии, но о поэзии Чарльза Буковского, отправной и конечной точки этого разговора, обратившись — ненадолго — из всех времен, к стыку веков прошлого и настоящего. Говоря о поэзии и — не-поэзии, говоря о способности к видению как важном отличии между ними, мы всё же не установили и даже не попытались установить, хотя бы с помощью канонизированного определения, что такое есть — поэзия; а что касается видения, то: чтобы видеть, нужно, самое меньшее, куда-то смотреть, и тогда: куда и кто из способных к видению смотрит? Итак:

Если заинтересоваться тем, как определялось понятие поэзии в девятнадцатом веке и раскрыть в поисках одного из таких определений не некоторое эмпирическое пособие начинающего стихотворца, но Толковый словарь Даля, то в нем — на букву "П" — можно прочесть: "Поэзия — изящество в письменности; всё художественное, духовно и нравственно прекрасное, выраженное словами, и притом более мерною речью." И вот что неоспоримо: в то время как большинство из далевских определений понятий и предметов, определяющих нашу жизнь, вполне и часто более чем пригодны и для нашего времени, — его определение поэзии как изящества в письменности, как всего, прекрасного нравственно и духовно, и притом выраженного "более мерною речью", сделалось в двадцатом веке в большой степени устаревшим. (Любопыт-

но, что уже на рубеже двух веков даже литераторы строго классического направления и воспитания, как, например, викторианец по рождению Герберт Джордж Уэллс, позволяли себе вольные, с точки зрения классической (и далевского словаря), высказывания о поэзии. Так, гневно возражая критикам, обвинявшим его стихи (он и стихи писал) в хромящем размере, Уэллс заявил: "Размер важен, когда имеешь дело с какой-нибудь канистрой керосина, а не с пламенем человеческого сердца", а другой, и очень заметный наследник классической английской традиции, Альфред Эдвард Хаусман, будучи спрошен, так ответил на вопрос о том, что такое поэзия: "Я могу дать определение поэзии не с большим успехом, чем терьер — дать определение крысы". Далеvское определение поэзии, будь он с ним знаком, Хаусмана не смогло бы удовлетворить. В то же время, поэзия викторианцев в целом вполне отвечала определению Дала.)

Длинная — но разрывная — цитата: вот что пишет известный американский поэт, критик и литературный деятель Говард Мосс в предисловии к составленному им сборнику рассказов американских поэтов, бесхитростно (в русском переводе названия) озаглавленному Моссом "Рассказ Поэта" ("The Poet's Story") (я не стану прерывать цитату комментариями. Пусть она — разрывная — идет, как идет) (книга вышла в макмиллановском издании в 1973 году): "... над прозаиком доминируют часы, над поэтом доминирует метроном..."

С самого начала этого века поэзия и проза многое заимствовали друг у друга, имитировали друг друга и, в некоторых случаях, соответственно, становились друг другом. Уитмен и Рембо, странная на первый взгляд пара, были крестными отцами прозаического стиха. Как проза стала двигаться в направлении поэзии — здесь Эзра Паунд и Уильям Карлос Уильямс — ключевые фигуры, — так и поэзия начала свой путь в направлении прозы. Как только поэты начинают избегать — и освободиться от — размера, ритма — здесь сразу вспоминается Марианна Мур — они приближаются к прозе; метроном становится почти неслышим, и тут же непроизвольно смотришь вверх, на часы... Как только прозаик делается серьезно зависимым от каденции или образа, он неизбежно входит в поэзию...

В фильме Кокто "Кровь Поэта" поэт как бы выплескивается зеркалом, он — Нарцисс, отбрасываемый поверхностью источника. Отверстие рта распаивается на ладони руки поэта, и рот кричит: "L'air! L'air!" Эта мольба о кислороде обращена к окну и подразумевает его. Насколько я помню, поэт разбивает непроз-

рачность окна и просовывает в образовавшуюся дыру руку на воздух, давая ей возможность дышать. Но сам он в окно не смотрит. Настоящие его приключения начинаются позже, когда он, проглоченный зеркалом, попадает в "отель нелепостей", но это неважно. Мысль уже ясна. Зеркало — тотем поэта, который смотрит на себя и в себя, который создает с е б я с а м о г о. И я сказал бы, что окно принадлежит прозаику, который смотрит из и вокруг и который есть творение мира вокруг. Во время имевшей место в этом веке любовной истории прозаик флиртовал с зеркалами, а поэт — с окнами. Рост значения исповедального письма в поэзии и числа прозаиков, увлеченных документальностью, предполагают новое утверждение и твердое закрепление на прежних позициях. Попытки доискаться истины могут также, подозреваю, быть формами камуфляжа. Рассказывая всё обо всём, поэт развязывает себе руки для поисков и описания характера, внешнего героя — будучи безжалостным по отношению к себе самому, он свободен быть безжалостным по отношению ко всем остальным. А прозаик — отыскивает сюжет, героя и идею, которые предсчерпаны хитроумными сюжетными писателями прошлого, блистательными кинорежиссерами и всепроницаемыми толкователями любой идеи, — во всё большей степени очаровывается актуальностью. Где истинно следует искать реальность? Во чреве собственного опыта? В некоем внешнем событии, исследуемом с той же тщательностью, детальностью, с той же, часто, озабоченностью формой, которые уместны при создании произведения, основанного на вымысле?..

... я бы сказал, что различие между поэтом и прозаиком становится несущественным, что, может быть, более полезно думать об авторах как писателях-зеркал и писателях-окон, о писателях-окнах и писателях-зеркалах. Так же, как либеральные члены противостоящих политических партий могут быть ближе друг к другу по духу и образу мыслей, чем консервативным членам их собственных партий, так многие прозаики ближе к поэтам, нежели к прозаикам...

... В Америке две школы начинаются с двух главных фигур, обоих — поэтов...: Эмили Дикинсон, зеркало, и Уолт Уитмен, окно...

... Кто есть окно? Кто есть зеркало? Пруст может показаться зеркалом, более чем зеркалом, но стоит вспомнить о сценах приемов, этой гаргантюанской сатире, высмеивающей социальную жизнь среднего и высшего классов, и сразу распахивается окно. Дом Чехова полон окон. Проходя по этому дому, замечаешь, что в

два или три оконных проема вставлены зеркала. А в наше время Набоков являет собой пример и зеркала, и окна. Несмотря на то, что никто лучше его не поведал нам о мотелях Америки, Набоков по своей сути глубоко зеркальный писатель. Он говорил: "время — это жидкая среда обитания культуры метафор". Норман Мейлер, несмотря на очевидную его эгоцентричность, есть писатель окон. Можно ли представить себе Набокова — или Эмили Дикинсон — рассказывающими о полете "Аполлона" на Луну, о предвыборных партийных съездах или о матче на звание чемпиона мира по боксу? И в то же время, не немислимо вообразить Уитмена в роли евангелистического журналиста. Хорошие писатели парят в воздухе, как ангелы, пойманные в магнитное поле, между зеркалом и окном."

Цитата почти закончена. Она почти закончена, но смущает в конце ее незаземленное, высокопарное слово — парят (ударение на втором слоге). Поскольку речь была начата и неочевидно идет о Чарльзе Буковском, — мы всё время держим его в уме, и, например, представить себе его, грузного и несколько небритого, парящим в воздухе, словно персонаж шагаловской картины, непросто, и если и удастся, то мысленному взору предстает нелепое зрелище. И я с облегчением закрываю цитату последней и, возможно, самой важной фразой: "Некоторые писатели парят между зеркалом и окном, а некоторые пойманы пространством между ними."

Итак, нет писателей и поэтов, но есть писатели-окна и писатели-зеркала. Нужно время, чтобы осмыслить цитату в целом, и нужно еще большее время, чтобы, даже приняв (а я ее принимаю, вы можете не быть согласны со мной) введенную Моссом терминологию, привыкнуть к ней, — инерция употребления слов "поэт" и "поэзия" настолько сильна, что можно и не привыкнуть, и поэтому будем продолжать в дальнейшем пользоваться, по временам сбиваясь, словами — "поэт, проза, поэзия" и "писатель". Итак, писатели, пойманные пространством между зеркалом и окном. Чарльз Буковский, как мне представляется, именно из этих писателей. Но, как, опять же, мне представляется, его окна — это одновременно и зеркала, и — зеркала его — это и его окна одновременно. Но — странна поверхность этих окон-зеркал: отражающая изображение, но прозрачная, амальгамированный воздух: такой воздух поднимается от разогретого асфальта и дрожит, как жидкое стекло, поднимаясь. И вот когда возникло это впечатление: во время параллельного чтения стихов Буковского и его романа. Предисловие Мосса к сборнику "Рассказ Поэта" я прочитал позже, чем роман, и тем более, чем стихи Буковского. Мне удалось прочесть только один роман

Буковского, который называется "Почтовое Отделение". Он опубликован издательством "Блэк Спэрроу Пресс" в 1971 году. Ко времени — недавнему — начала чтения романа "Почтовое Отделение" я прочитал много стихов Буковского. Все, которые мне были доступны. Много. Все, которые мне были доступны. И я не собирался во время чтения романа возвращаться к стихам Буковского. Но и десяти листов романа не перевернув, я вновь раскрыл сборник стихов. Роман и стихи Буковского. Роман и стихи Буковского отличаются друг от друга. Язык романа Буковского, хотя и безошибочно атрибутируемый всяким читателям, читавшим стихи Буковского, Буковскому, отличается от языка стихов Чарльза Буковского. Роман начинается, развивается и заканчивается как роман. Стихи начинаются, развиваются и заканчиваются как стихи. И в то же время, роман Буковского почти неотличим от его стихов. Что значит это — почти? Оно значит, что он — почти отличим. Естественно, он отличается размером от них. Но он мог бы быть очень длинным стихотворением. Некоторые пишут очень длинные стихотворения. Некоторые пишут поэмы. Например, Николай Васильевич Гоголь. Но дело не только в этом. Дело даже не в том, не только в том и не столько, что — либо отдельные стихотворения Буковского, лишившись стихотворной лаконичности, для Буковского характерной (а для некоторых поэзия — это способ писать кратко), попали в его роман, либо отдельные эпизоды, на которые роман разбит, лишившись прозаической развернутости (а для некоторых проза — это способ писать длинно) и обрета присущий стихам Буковского и присутствующий в них ритм, превратились в стихотворения — и действительно, можно соотнести многие эпизоды романа и многие стихотворения Буковского и убедиться в их сюжетной тождественности и равной законченности при полной приглашающей их автора раскрытости для их продолжения, — можно это сделать, что я — с любопытством — и сделал, но — нет, дело даже не в этом. И, кстати, непросто сформулировать, в чем. Трудно сформулировать, но можно попытаться сказать: возможно, дело вот в чем: в том, что читающий роман этот и читающий эти стихи, если он, читающий, не знает, что эти стихи и этот роман написаны одним человеком, не может очень скоро не понять, что они написаны одним человеком. (Хотя, конечно, может. Он — может. Но будем всё же предполагать того, тех, кто — не может этого не понять.) Это интересно, и это потому тем более интересно, что обычно бывает не так, а наоборот. И более того, можно привести много примеров, когда бывает наоборот, и — но, впрочем, это зависит от личной эрудиции говорящего — не

приходят на ум — говорящему на ум не приходят — примеры того, когда это бывает именно так. Словно, в соответствии с цитатой из Мосса, писатели, хорошие писатели, парящие между зеркалом и окном, то ли сознательно, то ли не отдавая себе полного в том отчета, то медленно подплывают к окну, то переплывают к зеркалу от окна, когда пишут то, что в старых, домоссовских терминах называется поэзией и прозой; все-таки не удается им, большинству хороших писателей, устремить из середины расстояния между зеркалом и окном один глаз в окно, а другой в зеркало. Но тот, кто, по выражению Мосса, пойман пространством между зеркалом и окном и не имеет возможности, даже разрываемый силами притяжения окна и зеркала, переплывать от зеркала к окну и обратно, тот может переводить взгляд с зеркала на окно, не приближаясь, не удаляясь, но — и приближаясь, и удаляясь вдоль оси равного удаления от зеркала и окна, к зеркалу и окну, может развить в себе способность раздвигать зрение, тот может, даже стоя в темном углу, приблизить к себе усилием воображения сверкающее зеркало; распахнутое окно. Но обычно — но это утверждение основывается на эрудиции говорящего, которая может быть найдена под сомнением — обычно с хорошими писателями бывает всё же не так. Так, говоря о сравнительно современной американско-английской литературе, можно утверждать, что стихи, например, Джеймса Джойса своей прозрачностью и простотой не позволяют читателю, знакомому лишь с прозой Джойса, отождествить их, стихов Джойса, автора с творцом этой клубковатейшей джеймс-джойсовской прозы, а стихи — рекреационное занятие — Джона Апдайка, например, или, например, Джойс Керол Оутс своей невыделяемостью из других стихов других авторов, писателей и поэтов, не похожи на их же, не стесняемую жанровыми ограничениями по размеру, прозу, а проза поэтов Ричарда Уилбера или Кеннета Коча, в свою очередь, не похожа — она бледнее, чем они — на их стихи. Таких примеров много, обратных мало. (Интересно было бы понять, почему это так.) И еще одно, имеющее отношение к тому же: многие писатели (окна) начинали как поэты (зеркала) и впоследствии остались писателями (зеркалами) или сделались поэтами (окнами) (несложно заблудиться меж зеркалом и окном). В девятнадцатом-двадцатом веке американско-английской литературы, например, Уильям Фолкнер, Малькольм Лаури, Герман Мелвилл и Джеймс Джойс начинали как поэты, но потом, отринув официальный титул поэта, продолжали выполнять, говоря словами Говарда Мосса, "свою секретную миссию". ("Есть ли, — риторически спрашивает Мосс, — по-настоя-

щему существенные отличия в оригинальности концепции, в языковой игре — в молниеносном воображении в целом — между "Моби Диком" и "Кантос", между "Улиссом" и "Бесплодной Землей"? Эрнест Хемингуэй и Мюриэл Спарк тоже начинали как поэты, но, перестав быть поэтами и став писателями, они стали писателями (окнами), и секретной миссии не несли. Многие поэты (зеркала) начинали как писатели (окна). Но, выбрав окончательную свою дорогу, писатели (вначале поэты) и поэты (вначале писатели), несут они по ней свою секретную миссию или нет, как правило, с нее уже не сворачивают. А если и сворачивают, то, как правило, сворачивают в целях эксперимента, или локального расширения собственного голосового диапазона, или в целях, как уже говорилось — а что? дурного в этом нет, — рекреации, отдыха, или в сугубо прагматических — а что? дурного в этом нет, — целях, как великолепный английский поэт Роберт Грейвз, чьи исключительно успешные романы-бестселлеры, как, например, "Я, Клавдий", финансировали его первую любовь, поэзию, которой он не изменял до конца ("Книжки моей прозы для меня — это породистые выставочные псы, которых я выращиваю и продаю, чтобы кормить мою кошку"). Чарльз Буковский начинал с коротких рассказов. Потом он писал стихи. Одновременно писал рассказы и романы; потом писал рассказы и романы. Одновременно писал стихи. Его стихи и не-стихи не только не мешают друг другу — существовать, а их создателю — создавать их, но и — вполне атрибутируемы и идентифицируемы, и вполне дополняют друг друга до единицы. (В упоминавшемся издательстве "Блэк Спэрроу Пресс", кстати, вышел в 1978 году ставший, кстати, бестселлером, что само по себе — не всегда только плохо, — роман Чарльза Буковского "Женщины"), и примеров именно такого, говоря образно, творческого пути, очень мало, и здесь дело, может быть, даже не только в пойманности некоторых писателей, к которым, как мне уже представлялось и представляется, принадлежит Чарльз Буковский, но и — и это не упомянуто, но, по-моему, подразумевается Моссом, — в неизбежно становящихся необычными свойствами окон и зеркал, зеркал-окон таких писателей, как Чарльз Буковский, окон и зеркал, зеркал-окон Чарльза Буковского. Глядя в зеркало стихов, видишь видимое за окном прозы, но крупнее, потому что зеркало читателя ближе. Глядя за окно, видишь видимое автором в зеркале, но более подробно, потому что автор с его

зеркалом — им же, усилием его воображения приближенным к его темному углу — отодвинулся вдаль (автор живет далеко, он в Лос-Анджелесе живет). Что чаще всего люди видят в зеркале? Себя. Читающий стихи, вне зависимости от того, о чем они и зачем, читает про себя. Нет никого эгоистичнее читателя. Но если ехать в автобусе, нам всем приходится ездить в автобусе, мимо зеркальной стены, мимо зеркала в стене, мимо свежевымытых окон, — то — что увидишь? автобус, перемещающийся вдоль зеркала, но не себя. Что видишь, мысленным взглядом окидывая не успевающие ступить сумерки, и людей на балконах домов, и расчерченный мелом квадрат асфальта школьного двора в десять часов вечера, и кружок перекидывающих друг другу едва видимый мяч мальчиков и девочек, и вспоминая память о запахе остывающего асфальта и кожаного мяча, и сирени, — что видишь, кого видишь, глядя из окна в тусклую ночь зимы? — себя, шестнадцатилетний возраст жизни своей.

У окон и зеркал Чарльза Буковского одна и та же, трудно-определимая, но хорошо чувствуемая функция. Окна отражают, зеркала распахнуты на улицу, — окно и зеркало — одно, и читателя остается читать, вспоминать, видеть, чувствовать.

Я пытаюсь разобраться в том, что я прочитал из написанного Чарльзом Буковским. Это всё, чего я сейчас, на этих листах, хочу, и, поскольку и эта задача для меня сложна, другой сейчас, на этих листах, мне не надо. Разбираться не значит, разумеется, разбирать; для того, чтобы разбирать, нужен отвлеченный профессионализм набитой руки; кроме того, разобрав то, что тебе нравится, на части, рискуешь потом разобранное не собрать в том единственно-прежнем виде, который необходим; и невозвратим. Разобраться я хочу не для себя, — мне нравится, и мне, в идеале, не надо большего; сейчас — большего мне не надо; и не ради просвещения других — об этом не только думать самонадеянно, но и самодейно было бы полагать, что пытающийся разобраться просвещается сам; но — для себя, для того же и по той же причине, по какой, зачем, для чего мы читаем друзьям и нравящимся и не нравящимся нам девушкам нравящиеся нам стихи и куски из книг, и умные или умные и смешные рассказы. Мы так живем, потому что мы так живем.

Из написанного на этих листах, добравшегося до сих пор текста торчат предложения, предположения, как концы нитей из шерстяного клубка. Как повторяющиеся фразы и стихи из книги

стихов и из романа Буковского. Мне хотелось бы, чтобы здесь не было проведено никаких аналогий. Разбирая, разбирают то, как, о чем и зачем пишет писатель. А разбираясь, разбираться в том, что писатель пишет, может быть, надо так же, как он пишет, писатель. С большой любовью. Во что бы она потом ни перешла. И в том же, если возможно, ритме. В ритме метронома или часов со своим собственным ритмом. В своем собственном ритме. И по-своему, ибо и писатель пишет по-своему.

И — надо попробовать подобрать концы нитей.

Итак, к моменту начала в пятидесятых резких протестов против академизма, массовой атаки на академизм в поэзии, но — до озвучания этих протестов, до начала этой атаки много в американской поэзии говорили, много говорили о поэзии, которую писать было трудно, говорили о самовоздвигнутых трудностях в поэзии, о поэтических самоограничениях, и — меньше писали стихов, нежели говорили о них, и говорили непонятным читателю и сложным для него языком о вещах простых и понятных, но непонятных и непростых. Может быть, это и может быть — хорошо, но только в определенное, по духу совпадающее с такой поэзией время, а тогда, в середине пятидесятых, время было другим, не желавшим тратить времени на лже-с точки зрения времени-углубленность лже-с точки зрения времени-посвященных, и тогда это было плохо. (У Буковского, кстати, есть стихотворение, которое называется "говоруны", герой которого, первое лицо единственного числа стихотворения, слушая всё говорящего и говорящего об искусстве и литературе юношу в баре, говорящего о поэзии, не прекращая говорить при этом о Достоевском, о стилях, рифмах и размерах и об — Искусстве, всё выбулькивающего в свой стакан, в который он, даже когда пьет из него, не перестает говорить, термины и восторги, вызывая омерзение у героя стихотворения своими разговорами об — Искусстве, вызывая размышления героя о том, сколько же десятков тысяч таких, как он, этот юноша, оскверняют в этот самый миг тишину этой ночи, заочно вызывая растущее омерзение героя стихотворения, и: "это всё равно что боров лёг бы / в постель с прекрасной женщиной / и ты уже не / хочешь женщину больше." Многим перестало, образно выражаясь, "хотеться женщины" (больше)).

Потом стали говорить всё больше и стали очень много писать поэзию. Вздох. Ее стало, как уже говорилось, очень просто писать. Писали очень просто об очень сложном. Потом

писали очень сложно об очень простом. Потом писали очень сложно об очень сложном. Потом писали очень сложно о том, что — непонятно, собственно; сложно оно или просто, есть оно вообще или нет. И еще многими способами еще об очень многом писали. Ничего нового не произошло: во все времена писали и так, и так, и по-всякому.

Любой, — даже микро-переворот, всегда сопровождается заявлениями, размежеваниями, сплочениями, обвинениями, организациями организаций и примыканиями к течениям, движениям, направлениям, школам. В поэтическом континууме Америки пятидесятых образовалось такое число действительно существовавших, а чаще — декларировавшихся школ и подшкол, что едва ли кто-либо из поэтов, и часто — не подозревая того и не задумываясь над этим, мог избежать если не принадлежности, то — причисления неким критиком-классификатором к одной из них: всё уже было, а то, чего еще не было, уже есть! Взаимопроникновение идей и взаимовлияние стилей сделалось сильным и было не только сильным, но и — неизбежным: окружающая среда, заменившая частичный вакуум, стала отличаться повышенной проводимостью. Но — часто не знаешь, не замечаешь, что именно на тебя влияет, и как. Часто знаешь и замечаешь, а чаще — нет. И — еще раз, — что именно призывает тебя к видению? Часто не знаешь. И в какой момент изменяешься. Часто не замечаешь. Если представить себе такого читателя пятидесятых годов, который читал в те годы только стихи и прозу Буковского и больше — никого и ничего из стихов и прозы популярных в пору начала Буковского писателей (зеркал, окон) не читал, то ему, этому читателю, разумеется, трудно было бы заметить их, других писателей, прямое или косвенное влияние на некоторые строки некоторых стихов и романа Чарльза Буковского; но если этот гипотетический читатель читал что-нибудь небуковское той поры, то не заметить этого влияния ему было бы — трудно.

Я допускаю, что Буковский, читая стихи и прозу, так или иначе повлиявшие на некоторые строки его стихов и прозы, не был ими особенно впечатлен, и наверняка он не был ими особенно впечатлен, если он их — не читал; а может быть и так, что — вовсе они и не влияли на некоторые его строки, а просто — когда много и одновременно, и по одному примерно поводу, и — пусть в разных местах, а всё же, если брать большой масштаб, —

в одном месте пишут и говорят, тогда не просто сказать т а к и т а к о е , что отчасти не напоминало бы уже сказанное, и то, как это сказанное уже было сказано кем-то.

Об этом можно ^{по} говорить и подробнее. Например, мне представляется несомненным некоторое стилистическое сходство некоторых стихов лидеров Нью-Йоркской Школы — О,Хары, Эшбери, Коча, — в особенности О,Хары и Эшбери, и в особенности — О,Хары, и некоторых, в особенности — ранних, стихов Чарльза Буковского. "Беззаботно-элегантный", по словам американского поэта Эдварда Филда, стиль поэтов Нью-Йоркской Школы, странным образом порой может быть сассоциирован с беззаботно-тяжелым и нимадо, чаще всего, не элегантным стилем Буковского, как, например, в этих строчках О,Хары: "Пятница 12:20 Нью-Йорк / да, три дня после Дня Бастилии, да / 1959, и я иду надраивать башмаки / да, потому что я спрыгну с поезда 4:19 в Истхемптоне / в 7:15 и уверенно пойду на обед / и я не знаю тех людей, которые накормят меня..." ("День Смерти Леди"). Такой хронометраж очень часто встречается в стихах Буковского, фиксирующего по часам собственное (декларируемое, демонстративное) ослепительное безделье ("три часа шестнадцать минут с половиной. / и мне хочется спать в середине дня.") Непросто, в то же время, представить себе более непохожих поэтов, нежели Буковский и поэты Нью-Йоркской Школы, всегда — в стихах — шумные и иронично веселые, всегда модно одетые и всегда, можно предположить, при деньгах, и все — выпускники Гарварда, всегда — слегка игральные, карнавальные... вполне могли бы их матери в детстве запрещать им водиться с этим Чарли Буковским, если бы такая возможность и угроза существовала. Впрочем, поэты Нью-Йоркской Школы были по-настоящему хорошими поэтами, и сейчас, и более, чем прежде, Кеннет Коч, а в особенности — Джон Эшбери, заслуженно знамениты (Фрэнк О,Хара, самый, скорее всего, талантливый, умер в 1966 году), и они водились со многими: например, битниковский Вийон Грегори Корсо, познакомившийся с ними в конце сороковых в гарвардском "Театре Поэтов", находился под их сильным влиянием, и, будучи битниковской по духу, его поэзия ближе всё же по своей стилистике к едкой, остроумной, фейерверочной поэзии поэтов Нью-Йоркской Школы. (В свою очередь, известное стихотворение Корсо "Женитьба" почти точно вписывается в строй буковских стихов, разве что это стихотворение помпезнее, попомпезнее, чем стихи Чарльза Буковского.)

Некоторые пародийно-литанические стихотворения Буковского (например, "они, все они, они знают") определенно схожи и созвучны звучным, торжественным проекционным стихотворениям, "сочинениям по полю" Чарльза Олсона, идеолога и основателя Школы Черной Горы (к которой принадлежала, как уже упоминалось, и уже упоминавшаяся и цитировавшаяся выше Дениз Леверт, а также и уже упоминавшийся, как упоминалось уже, Лерой Джонс, - до перехода к битникам, к - авангарду, и - впоследствии - к имени Имаму Амири Барака и утверждению "Черной контркультуры"). (Кстати сказать, последний, седьмой номер (1966 год, год распада этой школы) выпускавшегося поэтами Школы Черной Горы журнала "Блэк Маунти Ревью" под редакцией Роберта Крили был целиком посвящен творчеству поэтов бита, и соредактором Крили был в этом номере журнала Аллен Гинзберг. Взаимопроникновение.) (Кстати сказать, интонационно Буковский часто напоминает Роберта Крили, и, разумеется - по старшинству - наоборот (Крили на год старше Буковского)).

Далее. Должно быть, от Роберта Блая, начавшего в пятидесятых годах выпускать в миннесотском захолустье скромный журнал под менее скромным названием "Пятидесятые" (потом ставший крупным журналом "Шестидесятые", потом мощным журналом "Семидесятые") идет процесс усиления в современной американской поэзии позиций сюрреализма, прежде жившего в живописи и в музыке. Блай, Стрэнд, Мервин, Симиш - теперь это крупнейшие американские поэты, но в пятидесятых они еще крупнейшими не были. Как ни странно, но и их стихам, в которых реальность, сознательно утопленная в поэтическом подсознательном, приглушена, приглушена, тиха, - находятся аналоги - несчастные, впрочем, экспериментальные, впрочем, и - раннего периода, впрочем, - в поэзии Чарльза Буковского. Например, стихотворение "саященник и матадор", которое я приведу целиком, потому что оно, по-моему, красиво (и очень нехарактерно для поэзии Буковского в целом):

в медленном мексиканском воздухе я наблюдал, как бык
умирает, и они отрезали ему ухо, и была его голова
не более ужасна, чем камень

на следующий день на обратном пути мы остановились
у Миссии
и смотрели, как золотые и голубые цветы изгибаются
на ветру, словно тигры

заклучите это в размер: бык и крепость Христа:
матадор на коленях и дитя его — мертвый бык;
и священник в молчании за окном
словно медведь в клетке.

вы можете ругаться на рынках и подергивать за
шелковые ниточки свои сомнения: я
скажу вам только: я жил в обоих
их храмах, не веря ничему и веря всему — быть может,
теперь они оба умрут в моем.

И всё же, если влияние сюрреализма на Буковского и имело
свое место, оно не было и тем более не является в поздних его
сборниках определяющим: Буковский очень любит быть контроли-
руемым собственным разумом, даже если поэтический рассудок и
бывает порой алкогольно — временно — приутоплен и затемнен.

И, в-предпоследних, стилистика стихов Буковского иногда,
но — реже, чем иногда, приближается — и тут же от нее отходит
— к стилистике группы мощных поэтов, несассоциировавшихся ни
раньше, ни позже ни с какой поэтической школой пятидесятых,
ни с каким направлением, поэтов разного возраста, почти рав-
нозначенных, объединенных рядом общих черт, — например, не-
принадлежностью ни к одной группе, группировке, а кроме того,
в техническом аспекте их поэзии (их поэзий), — ее контролиру-
емостью, ее — даже в их свободных стихах — строгими внутрен-
ними ограничениями по ритму, по неочевидному размеру; поэтов
чрезвычайно талантливых, из которых самым знаменитым был, воз-
можно, Роберт Лоуэлл (когда, кстати, в 1959 году он выпустил
книгу стихов, резко отличавшихся от прежних его стихов, книгу
"исповедальной поэзии", поэзии свободного стиха, поэзии, впе-
чатленной поэтами биты и творчеством его собственного ученика
У.Д.Снодграса, казалось, что он готов сам стать одним из
чуть ли не битников, но он не стал им, он очень жестко и с
очень жестких позиций перфекциониста контролировал собствен-
ную поэзию), а самой, может быть, талантливой была Сильвия
Плат; еще к числу этой несгруппированной группы можно приба-
вить знаменитого Теодора Рётке, Джона Берримена, Энн Секстон,
Эдриен Рич. Концептуально, идейно-общей чертой их поэзии (их
поэзий) была ее некоторая м о р б и д н о с т ь. Преобладаю-
щим, базовым чувством — была меланхолия. Ключевыми моментами,
моментами включения памяти и воображения в их жизни — была
боль; радость, наслаждение принципиально не являлись эмоция-
ми, вдохновлявшими их творчество. "Северный ветер повсюду
дует, / И Китс уже мертв, / и я умираю тоже" — такая откро-

венная, черного цвета меланхолия редко встречается в стихах Буковского, но — очень редко — (а цитата выше — из Буковского) — очень редко — встречается. Но, конечно, всё совсем не так просто. Но — названные поэты были замечательными поэтами. Эстетическое чувство было в них развито чрезвычайно. Порывы позволяли им прорываться в самую глубину жизни. И мало утешительного для себя видели они в глубине. Они не были ни правы, ни неправы. Таким было их видение. Они были исповедальными поэтами, но совершенно отличными от исповедального, скажем, Гинзберга. Высокая степень отчаяния как бы призывала их полюбить смерть. Из них, названных, жива ныне только Эдриен Рич. Трое из них — Плат, Берримен, Секстон — покончили жизнь самоубийством. Стихи их великолепны. Непосредственное влияние их на стихи Буковского невелико. Влияние их на американскую и мировую поэзию второй половины нашего века очень велико. Что касается Буковского, то Буковский боится смерти и любит жизнь, как очень многие люди, и пишет спонтанно, как литераторы поколения бита.

Разумеется, Буковскому, поэту буковского направления нельзя было — сознательно или подсознательно — не пересечься мыслями и многими строчками с литературными лидерами Бит-поколения, то есть, — поколения не только — удара, но и — еще до вхождения во взрослый возраст — усталого ("I'm beat" — я устал, я измотан, я проиграл), измотанного, проигранного, потерянного, — соответственно, в своем, не гертрудостайновском роде, и хорошо найденного вследствие собственной потерянности, соответственно.

Хочется поговорить, хоть с малой степенью подробности, о некоторых элементах сходства литературных битников и Буковского: о битниках приятно, хоть с малой степенью подробности, говорить, а степень подробности разговора о Буковском, соответственно, возрастает.

Битники были плотной группой в литературе пятидесятых, но писали они по-разному. Кто из них приходит на ум, когда читаешь Буковского? Когда читаешь прозу Буковского, на ум приходит порой Джек Керуак. "Старухи в коридорах и вдоль улиц, задававшие один и тот же вопрос, словно они были одной и той же старухой с одним и тем же голосом: "Почтальон, мне что-нибудь есть?" И мне хотелось завопить: "Леди, откуда, ЧЕРТ ВОЗЬМИ, я могу знать, кто ВЫ такая, или кто Я такой, или кто кто угодно такой?" (Чарльз Буковский, "Почтовое От-

деление") Или: "Я сидел на краю кровати и туло их слушал. Пёсик Пикассо подошел и укусил меня за щиколотку.

Это было последней каплей. Я вынес клетку наружу. Пикассо последовал за мной. 10 000 мух взяли в воздух. Я поставил клетку на землю, открыл дверцу и сел на ступеньки.

Обе птички смотрели на дверцу клетки. Они не могли понять. И могли. Я почти почувствовал, как их малюсенькие мозги пытаются включиться в работу. Перед ними были в клетке пища и вода, но что означало это распахнутое пространство?

Зеленый с желтой грудкой пошел первым. Он спрыгнул со своего насеста к отверстию. Сидел, сжимая лапкой проволоку клетки. Он посмотрел на мух вокруг. 15 секунд у отверстия он всё пытался решить. Потом что-то щелкнуло в его крошечной голове. Или — ее крошечной голове. Он не взлетел. Он выстрелил прямо в небо. Вверх, вверх, вверх. Прямо вверх! Прямо, как стрела! Пикассо и я сидели и смотрели. Сукин сын улетел.

Теперь была очередь красного с зеленой грудкой.

Красный был гораздо более осторожен. Он нервно расхаживал по дну клетки. Чертовски трудно было принять решение. Людям, птичкам, всему существу приходится принимать такие решения. Тяжелое дело.

И вот старина красный расхаживал, обдумывая это решение. Желтый свет солнца. Жужжащие мухи. Человек и собака, уставившиеся на него. И это небо, всё это небо.

Это было больше, чем он мог вынести. Старина красный прыгнул на последнюю проволоку. 3 секунды.

ФЫУТЬ!

Птичка улетела.

Мы с Пикассо подняли пустую клетку и пошли назад, в дом." (Чарльз Буковский, "Почтовое Отделение") Или же:

"Я смотрел сквозь стекло. Сиделка показала на моего ребенка. У ребенка было очень красное лицо, и он орал громче, чем остальные. Комната была полна оравших детей. Так много рождений!

Сиделка, казалось, была очень горда моим ребенком. По крайней мере, мне хотелось надеяться, что он мой. Она взяла девочку на руки, чтобы я мог лучше ее разглядеть. Я улыбнулся через стекло. Я не знал, как себя вести и что делать. Девочка орала на меня. Смотрела на меня и орала. Бедняга, черт, несчастная бедняжка, подумал я. Тогда я еще не знал, что она вырастет и станет красивой девушкой, в точности похожей на меня, хахаха. Я жестом показал сиделке, чтобы она положила дитя

на место, затем помахал рукой им обоим, прощаясь. Славная была сиделка. Хорошие ноги, неплохие бедра, симпатичная грудь." (Чарльз Буковский, "Почтовое Отделение")

Не правда ли? – мужественно-беспомощный, иронично-сентиментальный, невежественно-эрудированный и провально-взлетный, непредсказуемый и вечно на дороге Джек Керуак приходит на ум. А в следующих – стихотворных – строчках слышен очень вселенский Аллен Гинзберг: "иногда он намекал на то что я сволоочь и я советовал ему слушать / Брамса, и я советовал ему научиться рисовать и пить и не быть / доминируемым женщинами и долларами / но он орал на меня и орал на меня, Бога ради вспомни свою бедную мать, / ради бога, вспомни о своем долге перед страной / ты всех нас убьешь!.." (стихотворение "близнецы"), или: "умереть на кухонном полу в 7 часов утра / когда другие люди жарят яичницы / не так плохо если / это не происходит с тобой." (стихотворение "близнецы"), – глобальный Аллен Гинзберг, напоминающий своими каталогами Уолта Уитмена, которого Буковский, в свой черед, не напоминает, он больше времени – у зеркала, чем Уитмен, да и о свойстве зеркала и окна Буковского быть зеркалом-окном мы уже говорили, хотя можно вспомнить, что Уолт Уитмен написал стихи на смерть президента Линкольна, а Буковский – посмотрев на улицу – на смерть Мэрилин Метро ("мэрилин м.").

Что в первую, с моей точки зрения, очередь роднит поэзию и прозу Буковского и прозу и поэзию битников, а значит – Буковского и битников, это сходное понимание литературы и отношение к ней. Язык их схож. Это, разумеется, не случайно. Поговорим об их языке.

В своей книге "Поэзия и Век" уже цитировавшийся выше Рэндалл Джаррелл приводит высказывание Гёте: "Автор, которым не превзойден лексикон, ничего не стоит". Сомерсет Моэм, пишет далее Джаррелл, говорил, что лучшим из полученных им когда-либо комплиментов было письмо, в котором один из читателей Моэма сообщал: "Я прочитал ваш роман, и при этом мне ни разу не пришлось заглянуть в словарь". "Очевидно, – замечает Джаррелл, – что эти писатели жили в разных мирах." Справедливое замечание. И более того, эти два высказывания иллюстрируют две литературы в одной, два различных подхода к литературе. Чарльз Буковский и битники, и это одна из плоскостей их весьма плотного соприкосновения, демонстрируют третий подход.

Они одновременно и не пытаются подняться над разговорной речью, и не пытаются опуститься до нее и ниже ее, на под-уровень разговорной речи, на разговорную речь какой-либо иной социальной группы, нежели той, к которой они сами принадлежат, и они при этом не уверены, к какой именно социальной группе они сами принадлежат, и они не очень или вовсе этим не озабочены (как Буковский), или очень иногда этим озабочены (как битники), и язык их пёстр и выражает только их самих, а не их установки, ибо они прежде думают — что, нежели — как сказать (совпадая с позицией Крили и Школы Черной Горы в целом — "форма ни в коем случае не нечто большее..."), и уже это самое — что диктует им — как, причем это не есть бессмысленная попытка установления приоритета между формой и содержанием, но установление приоритета речи — она может быть и внутренней, то есть — мыслью, и это более справедливо в отношении больше, нежели битники, намолчавшегося Буковского — перед молчанием. (Я хотел бы здесь заметить, что я не хотел бы, чтобы мое прикосновение вскользь к глобальнейшей проблеме соотношения формы и содержания было хоть на секунду кем-то истолковано как попытка внести свою сомнительную лепту в разрешение этой проблемы, если она нуждается в разрешении вообще, что не бесспорно. Говорить на эту тему можно сотнями листов, и ничего нового не сказать. Я лишь пытаюсь разобраться в том, что я прочитал из написанного Чарльзом Буковским. И большего мне не надо, а меньшего — не хотелось бы.)

Человек изменяется, и с ним изменяются и его стихи. В первых книгах стихов Буковского несбалансированность языка поразительна — нарочита, нарочито-поражающая, иронична, преднамеренна, — но от этого языковой баланс не восстанавливается, несбалансированность этим подчеркивается: всё, всё, что есть, всё, что пришло на ум, всё, что было слышно, всё, что было читано, всё, что должно быть сказано, должно быть сказано — так пишутся стихи битниками пятидесятых, так пишет Чарльз Буковский первые книги своих стихов. Они пишут с максимальной скоростью руки: здесь вспоминается высказывание английского драматурга, актера и композитора Ноэля Кауарда: "Я пишу очень быстро, потому что скука вредит моему здоровью." Но не только страх скуки гонит вперед строки Буковского. Впрочем, дело не только в этом. В стихах первых книг стихов Буковского, наряду с подавляюще избыточными оборотами более чем обыденной речи и словами, которых не встретишь в академических изданиях или произносимыми при дамах, соседствуют, например,

имена (в порядке их появления на страницах): Ван-Гога, Шекспира, Бородина, Цезаря, Монтеня, Фидия, Доменико Теотокопулоса, Китса, Шостаковича, Бетховена, Х.Д. (Хильды Дулитт), Достоевского, Моцарта, Пруста, Чарли Чаплина, Доницетти, Дилана Томаса, Лорки, Шарлеманя, Цицерона, Никитинского, Агриппины и Митридата, Дос (Пассоса), Элиота, Руперта Брука, Донна, Крейна, Йейтса, Гершвина, Грига (каков эрудиционный напор!), этцетера, а также: уже упоминавшиеся — образы, метафоры, ассонансы, аллитерации, "размеры, да, размеры, как, понимаешь, ямбический, трохаический, анапестический, спондеический", цезуры, демонации, коннофтации, персонификации, дикции, парадоксы, этцетера. Язык поэтов бит-поколения и Буковского не проще и не сложнее их самих, он — отражение их самих и изменяется (или изменялся) с ними вместе. Сборная солянка (селянка) — составляется из всего, что есть, что находится под рукой; это вкусное блюдо; поэт тащит себя в свою поэзию деликом. Искренность — ключевое слово; исповедальность; иногда слегка назойливая (Гинзберг), иногда сама себя иронически одергивающая (Буковский). Всё — поэзия. Но это "всё" — оно для каждого различно. Оно зависит от человека. И оно у каждого свое — это "всё". Все пишут по-разному, так, как им диктует их понимание литературы, их эстетическое чувство, их внутреннее устройство. Как Буковский, так и битники — к сложному, риторическому языку не близки. Близко их позиции звучат слова современного американского поэта Джека Джильберта об обманности, ненадежности сложного риторического языка в поэзии ("риторический язык — как адвокат, он может служить любому хозяину"), взятые из его эссе "Настоящие Существительные": "Так просто возбудить эмоции в себе самом и в читателе при помощи богатого языка. Как тем людям в баре, у которых есть талант к болтовне. Я часто думаю, слушая, не это ли же самое имел в виду Платон, когда говорил, что не желал бы терпеть в своей республике поэтов, ибо поэты лгут..."

Мы говорили об отличии поэзии от не-поэзии, поэта — от не-поэта, в широком (массовском) смысле слова — писателя — от не-писателя; но в чем отличие одних поэтов от других, — близких друг другу поэтов друг от друга? Когда, в какой момент они изменяются? Как они изменяются? Действительно ли различие в человеческих качествах поэтов — это тот эмбрион, из которого может впоследствии развиться серьезное

расхождение путей их поэзий? Это — отчасти риторические вопросы. Буковского Платон мог бы, полагая, потерпеть в своей республике, битников едва ли он потерпел бы. В чем разница, где расхождение между литературой Буковского и бит-поколения, и есть ли она, оно? Очевидно, есть, и доказательством тому на самом низком уровне корректности служит хотя бы тот (а это факт) факт, что не существует больше бит-поколения, поколения удара, поколения изможденных, и не существует не только их литературы, но и (за редким исключением: отчасти Ферлингетти, от большей части — Имаму Амири Бараки, от меньшей части — Грегори Корсо) всё прочнее забвение имен шумных прежде поэтов, всё менее заметны их нынешние стихи, да и нет этих стихов, мало этих стихов, нет этих стихов, в то время как стихи и проза Буковского делаются всё более популярными (популярность не всегда плоха). В чем тут дело? Дело тут, я думаю, не только в том, что, хотя степень искренности и тех, и другого была вначале одинакова — то есть, она была максимальна, абсолютные величины степеней их искренности были всё же различны, поскольку начало и предел искренности человека — в самом человеке; искренности, при равенстве степеней искренности, различны у всех; и равно — дело не только в том, что битники, запрограммировав свое творчество на максимальную искренность, — продекларировав ее шумно, неизбежно должны были, сделавшись знаменитыми, начать ощущать ее дефицит, должны были пытаться поддерживать репутацию и пытаться уже и уже стараться быть искренними, еще искреннее, — искренними за пределами, а попытки, попытки и усилия быть искренними заведомо обречены на провал, чему в мировой литературе очень много примеров: искренность не выносит нажима и деклараций ее, и надо, вероятно, всякий раз настораживаться, услышав что-нибудь вроде: "скажу вам откровенно, я люблю искренность..." Любимь — люби, но об этом не говори. Мысль обреченная есть — что?

Близкие друг другу поэты. Мы не всегда можем объяснить разницу между людьми, между близкими друг другу людьми, мы людей не определяем, мы их чувствуем по неопределимому признаку: свой-не свой, твой-не твой; и если он — не твой, то с этим ничего нельзя сделать, этого не исправить. Что уж говорить о поэтах, о людях, которые вырывают из глубины себя самое запрятанное в себе, самое невидимое, неопределимое?

Но если нельзя объяснить разницу, то, может быть, проще попытаться проследить истоки ее. Попробуем истоки ее проследить.

Разумеется, всем приходилось видеть цирковую программу по телевидению или цирковое представление в цирке, и мне тоже приходилось видеть и то, и другое, и всем приходилось видеть дрессированных лошадей на арене цирка по телевидению, — приходилось и мне. На арену вылетает и мотает головой, и хрипит, роняя на арену клочья мыльной пены, и вздергивает круп, и взвивает задние ноги в воздух и молотит воздух копытами, бешено вращая глазами, с тем, чтобы под аплодисменты вскоре покориться вскакивавшему на нее вскоре наезднику. — Лошадь, Наученная Брыкаться. Наезднику пришлось пролить много репетиционного пота, чтобы превратить дикую лошадь, брыкающуюся в силу данного ей природой характера и инстинкта, в дрессированную лошадь, Лошадь, Наученную Брыкаться. Эта лошадь имитирует дикость, неукротимость, неукротенность, природность, будущи поощряема делать так. Демонстрировать свою неукротенность, природность. Метода дрессировщика тонка: кнут да пряник (то есть, овес). Животные не знают стыда. Люди знают. Все мы немножко не лошади, поэтому поэта, если только он поэт, кнутом да пряником протитуировать брыканье не заставишь. Дрессировщик сидит внутри поэта, он ждет часа: поэта в упоении оседлать, и поэт может и не знать, что как только он взбрыкнул осознанно, намеренно, с целью, с подспудной мыслью сорвать аплодисмент, — тут он уже и укрощен, и на нем уже, пока он всё брыкается, кто-то едет. А, кстати, тот, кто едет, рано или поздно брыкания под собой не потерпит. Чаще всего оседланный поэт едет на себе сам, и сам устает от собственного неискреннего брыкания. И вонзает в собственные вадмающиеся бока собственные острые шенкеля.

И вот поэты — битники, может быть, сами себя под собственное седло и загнули, и загнули себя. Может быть. Это — предположение. Может быть. Но дело не только в этом.

Люди изменяются, и их стихи изменяются вместе с ними. Или так: люди не изменяются, а их стихи изменяются вместе с ними. И в быстром темпе жизни. И вместе с ней. Выше цитировалось высказывание Грейс Пэли о том, что писатель (новый писатель) видит там, куда все смотрят, то, чего никто там прежде не видел. Можно опереться и на замечание Адорно Уэлти: "Какова бы ни была тема того, о чем мы собираемся писать,

она уже была опробована и уже устарела. Где бы ни был наш дом, в него уже наведывались неизвестные странники, он никогда уже не будет для нас новым, как прежде. Единственное, что может быть новым, это наше видение; этого, по счастью, достаточно." Итак, видение. Но ведь видение связано со зрением — напрямую. Чтобы видеть, надо смотреть. А зрение напрямую связано — много с чем. Оно может быть и от природы плохим. Плохое зрение не делает человека хуже, потому что не-поэтом быть не хуже, чем поэтом. Оно, зрение, может с возрастом изменяться. Тогда должно выручить что-то, что не уходит с возрастом, а приходит и компенсирует возрастные изменения зрения. Возраст может развить в человеке близорукость, дальнозоркость или даже, скажем, астигматизм. И тогда, сколько ни вглядывайся, ничего нового не увидишь, и останется лишь ворошить память в поисках воспоминания о том, что когда-то видел нового там, где сейчас не видишь нового ничего. Возраст, кроме того, может, и не притупляя зрения, притупить остроту восприятия, и так почти со всеми и всегда бывает, исключений мало, и редкие исключения эти — благословенны. Разве, например, понять курильщику с долгим стажем всю замечательность вкуса холодного пузырящегося апельсинового сидра зимой из автомата? Только вспомнить. А вспомнить — трудно. И может быть, причина вполне бесславного и вялого угасания поэзии многих поэтов, которые начинали шумно и ярко — и тому примеров в современной поэзии больше, чем достаточно, чтобы не говорить здесь о них, — как раз и кроется в том, что они были поэтами — только острого взгляда и биологически точного и острого ощущения, — но и только; потом и взгляд, и ощущение притупились, а кроме глаза да ощущения не было у них ничего. Ничего, что восполнило бы утраты. Был стиль, была техника, или форма, которая, как говорил Эзра Паунд, есть мера человеческой искренности, была искренность, — максимальная в меру техники или формы, но, когда ей стало не на чем основываться, — ведь чтобы быть искренним, надо иметь что-то, в чем можно быть искренним, нужно отыскивать всё новые и новые "незаискусственные" участки души, — она ушла, техника работать стала против них, она одрябляла, как старая кожа, сделалась бесформенной, как туловище дряхлой лошади, с провисшей кожей, из которой выпирают острые кости. Или, если перейти от лошади к росе, — мы радуемся свежести утренней росы на листьях, но что остается на листьях через час — лишь вялые потеки, к полудню — ни следа, новым утром будет новая роса на листьях.

Искренности недостаточно, зрение тоже недостаточно, точного ощущения недостаточно, чтобы быть искренним, зорким и точным в ощущениях, потому что люди изменяются, и их стихи изменяются вместе с ними, и если сегодня — так, как вчера, не точнее и не искреннее, не лучше и не хуже — то это и значит: никак. Нужно что-то еще. Если сказать, что еще нужен талант, то этим будет сказано очень мало. Что еще? Талант, но и таланта недостаточно. Мало того, что не очень понятно (хотя и хорошо чувствуется), что он есть такое, так его еще и недостаточно. Непросто (предсказуемо). Сложно! Тем более, что звуковая, стилистическая, ассоциативная, ритмо-временная (в ритме времени) одаренности, если бы талант был суммой некоторых составляющих (а мы не знаем, есть ли он эта сумма или нет, так это или нет, хотя мы знаем, что гений есть одна сотая доля таланта и девяносто девять сотых труда), могли бы, будучи вместе сложены, дать в сумме некоторый компонент таланта как компонента гениальности (или гениальности как компонента таланта). Что еще нужна? Может быть, нужно быть умным, — безусловно, умным быть хорошо, но, может быть, и этого недостаточно. Поэзия, может быть, и может быть, и должна, быть может, быть глуповатой, то есть, может быть, наитийной и стремительно-вдохновенной (так, кстати, часто вдохновенный человек кажется — не правда ли? — он нам кажется экстатически-глуповатым) а может быть, она и не должна быть глуповатой, — она, все-таки, опять-таки, никому и ничего не должна, но поэт, безусловно, не должен быть глуповат, должен быть не-глуповат, не — так себе, и — не умноват, а именно — умен, чтобы много что смочь в своей жизни понять, а также — выстроить и провести свою поэзию через жизнь.

В конце концов, у каждого времени свои стилистические приязни и аллергии: так, кажущийся нам архаично-сентиментальным стиль викторианской эпохи жившим в ту пору викторианцам мог казаться порой чересчур новаторским, модернистским, но, во всяком случае, не сентиментальным, не архаичным, но вполне современным им, и то же самое верно и в отношении любого стиля любой эпохи, и любого времени, и любому из пишущих в наши дни, если только это его тревожит, остается лишь привыкнуть к той мысли, что любой его или литераторов его направления концептуально-стилистический изыск, поиск покажется в исторически близком будущем потомкам старой, как англичане или американцы говорят, — старой шляпой. Ведь только предста-

вить себе, что женщины ходили по улицам в шляпах со страусиными перьями и кринолинах, и какой вызывающей нелепостью показалась бы им юбка длиной до середины колена! Это так, но под разными одеждами — неизменяемое одно и то же, из века в век. И об одном и том же говорится разным языком, разными языками. Людям всегда нравилось одеваться модно, что бы ни было модно. И людям всегда нравилось слушать умных людей, если только эти люди им не читали нотаций. Людям всегда было и есть приятно слушать умных людей, которые не читают нотаций. Это вселяет некоторые надежды в слушающих. Кроме того, это всегда было модно. Кроме того, принято полагать, что с возрастом человек мудреет. (Впрочем, знаменитый писатель и издатель, и журналист, язвительного ума американский человек Генри Менкен писал в своей книге "Предрассудки": "Чем старше я делаюсь, тем меньше я верю в знакомую доктрину, постулирующую, что мудрость приходит с возрастом.") Впрочем, человек с возрастом мудреет, от этой мысли всё же трудно отказаться, а если этого всё же не происходит, то происходит обратное, и стихи поэта, который есть, конечно, не что иное как человек, изменяются вместе с ним, и может быть, может быть, именно это и произошло с поэтами бита, и может быть, может быть, что сложилось так, что Буковский просто был и тем более остается более умным поэтом, чем были, и тем более — чем есть сейчас, поэты поколения бита. Для меня важной чертой поэзии Буковского и не только его, да и не только поэзии, является результат умения вдруг прорезать плоть стихотворения, вяловатое сгущение контекста как бы кинжальным выпадом, острым смыслом. При естественном отсутствии надежных, кроме собственного вкуса, ориентиров, которые позволили бы отделить хорошую поэзию от плохой, или еще лучшую — от хорошей, умение вдруг прорвать монотонность ударом острого и даже, может быть, — конкретного смысла, для меня много значит в поэте. И не только в поэте. Этим качеством наделены немногие, и это понятно, потому что проще быть ненаделенным этим качеством, нежели наделенным. Буковский этим качеством наделен. В качестве примера приведу отрывок из его стихотворения "человек под солнцем", в котором — замечателен сам по себе этот пересказ чужих стихов своей прозой, не правда ли? "А в стихах это еще гораздо лучше". Прошу прощения. — говорится о некоем вычитанном из "Нью-Йоркера" любовницей первого лица единственного числа стихотворения итальянском мафиози, который сумел подняться по иерархической

лестнице мафии — высоко, который всю жизнь вкусно ел, изысканно курил и любил, и вдруг чувствует приближение смерти и просит своего шофера вынести его из его роскошного лимузина на траву, под жаркое солнце. И лежит и смотрит. Автор меланхолически замечает:

"иногда нужно 4 или там 5
тысяч человек убить чтобы
начать понимать что бессмертен
воробей, и что деньги это дрянь, и что ты
выбросил на ветер свою
жизнь."

По-моему, хорошо.

Ум помогает лучше видеть, и если стихи выдают расплывчатость зрения, если они начинают постулировать обобщения, расплывающиеся в общие пятна глобальности, то это может означать, что с возрастом стали подводить глаза автора, а мудрость к нему — не пришла (собственно, она приходит к тем и туда, где и у кого она уже есть), и не подправила взгляд, не выручила, и остается глобальное пятно, как потек росы на листе, и некоторая слезливость, выдающая приближающуюся сенильность. Этого с поэтами поколения бита, кстати, не произошло. Но, грустно говорить об этом, поколение их ушло, как литературная реалья поколений их ушло, и в другое поколение они как литературная реалья — не перешли. Они были хорошими поэтами. Но этого оказалось недостаточно.

Не достаточно — для чего? До чего?

Для того, может быть, чтобы до такой степени, — причем, либо естественным образом, просто переходя из возраста в возраст, либо в результате трудных поисков, до такой единственно возможной степени сделаться естественным собой, что даже понравиться своими собственными стихами себе самому. Не задумываясь о том, понравятся они еще кому-нибудь или нет. Об этом, о том, чтобы любить то, что любишь сам, сам по себе, никого не спрашивая, как и почему, триста лет назад говорил Лоренс Стерн. К нашему времени ближе, в нашем времени, Марианна Мур, американская поэтесса, писала: "Всякий писатель, который сверхчестен в попытках самому получить удовольствие от им написанного, почти наверняка понравится и всем остальным". Сказано — не правда ли? — красиво. Для того, чтобы понравиться себе самому, нужно — и тут ум единственный помощник поэта, — понять, что есть т в о е, понять, что есть — н е т в о е, и осознать, что — каждому свое. Каждому — свое. Никому — чужого. У каждого получается то, что у него получается. И этот принцип — общ для битников и для Чарльза Бу-

ковского. Но битники не всегда следовали этому принципу, и вследствие этого впоследствии следовать ему в большей степени перестали — обнародование деклараций и передача опыта всё-таки не совсем дело поэта, чьё дело, может быть, в большей степени всё же — делать то, что ты делаешь легко, и говорить легко, без напряжения, на выдохе. Говорить. — а Буковский ему, хотя и не без собственного сопротивления — внутреннего сопротивления — следовал. А может быть, и не было собственного внутреннего сопротивления. Нам неизвестно. Можно только предполагать.

В сборниках его стихов немало стихов, которые отвлеченно хороши, но — не его стихи, небуковские. Мы говорили о стихах, в которых его голос начинает напоминать другие голоса, его стиль — другой стиль. Очень можно понять тех — почти всех, кто не хочет мириться с тем, что — каждому свое; всех, кто хочет не мириться с тем, что, как каждый человек отлит в единственной, его, единственно-его форме, так же есть единственное — что-то, что он предназначен делать, и единственный, единственно-его способ делать то, что делать он предназначен. Даже для, скажем, Леонардо да Винчи это справедливо — предназначением его было — быть максимальной ширины охвата гением, и всё же, даже и при этом, человечество в первую очередь помнит его как художника, а в еще более первую очередь — как автора полотна "Мона Лиза". Как-то это всё же всем оскорбительно — что каждому свое, хотя в том, что — каждому свое, нет ничего очевидно-оскорбительного: свое же всё же есть, оно не отнято, — есть. Но, при том, что, вроде бы, его и искать не нужно — свое: оно — то, что легче всего, естественнее всего у тебя получается (форма, или техника, — есть сам человек), — всё же его найти бывает непросто. Так хочется самому себе не поверить. Так хочется заниматься не своим делом! Спрятать подальше чувство юмора и писать "о серьезном". Подальше спрятать отсутствие чувства юмора и писать "о смешном". Скрыть органическое нечувствование диалога и написать длинную пьесу. Утаить от собственных и посторонних глаз отсутствие способности к описаниям и засесть за роман, где ни одного диалога, только непрямая речь да игра созвучиями на пятьсот страниц. И всем выдать свою неспособность к описаниям. До тех пор проливать из всех пор пот, покада он не станет кровавым. И не преуспеть. Но это, всё же, всё-таки, не тот труд, неплотворный труд, и не труд. Это — не те девяносто девять процентов. Литература — не математика; жизнь, хотя она и меньше литературы, тем более. Но, если не уберечься, можно всю

жизнь идти по неверно найденному пути. Как можно уберечься, чем охраниться? Только уверенностью в себе. На него, на неверный путь, могут и подталкивать – не только сам себя, но и не сам. Сама жизнь. Конечно, нужно быть сверхчестным в отношении того, чтобы понравиться себе самому, но одной сверхчестности мало, нужен ум, нужен вкус, нужна уверенность в себе как следствие внутренней независимости. В конечном счете, естественность звучания – это следствие верно найденной техники, или формы. Ее и искать не нужно, она – в тебе, она – ты, но часто ее приходится искать, долго и трудно, потому что не сразу приходит в голову мысль не озираться в поисках по сторонам, но заглянуть внутрь себя.

Стихи Буковского естественны до предела, и даже, на некоторый вкус, порой и – через этот неустановимый предел. Сам он может ошибаться в нахождении в стихах – своего, но это – его ошибки, а не следствие чужой ошибочной воли, и, ошибаясь, он не бьет себя в стихотворную грудь – ошибки е с т е с т в е н н ы – но, вероятно, молча про себя замечает, что, например, красиво-отстраненным, остраненным, полемически-запальным, учающим быть – не его, а вот как раз – не быть таким, – его, и живет себе, и пишет – всем, не всем и себе, и, может быть, многие его стихи ему нравятся. Впрочем, он и сам, освобождая нас от права строить предположения, в предисловии к сборнику "В Воде Горящий, Тонущий В Огне" написал: "Когда я смотрю на эти стихотворения, написанные между 1957 и 1973, мне больше нравятся (по тем или иным причинам) те стихотворения, которые написаны позже. И мне это приятно. Конечно, я не имею ни малейшего понятия, какими будут мои будущие стихотворения, или даже – напишу ли я их, потому что я не имею ни малейшего представления и о том, сколько я еще проживу, но, так как я начал писать стихи поздно, в возрасте 35 лет, мне хочется думать, что теперь они подарят мне несколько лишних лет на другом краю жизни."

Понять и оценить, что твое, и в особенности – что не твое, значит понять и оценить себя; таким образом, вероятно. И мне кажется, что Буковскому, и возможно, без мучений процесса осознанного понимания и оценки, это в необычно высокой степени удалось. Результат может нравиться или нет. После наступления понимания это перестает быть важным – для автора (или не перестает).

Вот характерный и вполне в связи со сказанным пример поэзии Чарльза Буковского — отрывок из (оторвано начало) его стихотворения "звук человеческих жизней":

"но женщина очень странная, она очень
честолюбива — чёрт! я не могу весь день валяться
мы только и делаем что едим! занимаемся любовью!
спим! едим! занимаемся любовью! едим!

дорогая, говорю я ей, есть люди которые снаружи сейчас
собирают помидоры, или собирают другие овощи, или шелк,
есть мужчины и женщины которые умирают сейчас под
солнцем,
есть мужчины и женщины которые умирают сейчас
на фабриках
за смехотворнейшие деньги, за милостыню...
послушай, я даже слышу звук человеческих жизней,
разрываемых
на куски...
ты не представляешь себе, как нам
повезло...

но ты же сделал, ты же написал, говорит она,
эти твои стихи...

моя любовь спрыгивает с кровати.
я слышу ее через стену.
она печатает на машинке.

я не понимаю, почему люди думают, что усилия и усердие
имеют какое-то отношение
к творчеству.

полагаю, что в вопросах, касающихся политики, медицины,
истории и религии,
они равным образом
ошибаются."

Американская поэзия, среди другого, характерна и тем, что в ней новые поэтические направления, начиная, во всяком случае, с начала нашего века, определялись и обосновывались самими поэтами, и определялись и обосновывались они в первую очередь практикой, которая, если и не забегала вперед теории, то шла с ней, во всяком случае, параллельным курсом; а также тем, что принадлежность к направлению, сассоциированность с какой-то школой сама по себе никогда не принижала поэта, каждого поэта уникальность чувствовала себя удобно в обойме равноуникальных поэтов такого же направления. А также характерна она и тем, что в ней, как и в любой другой живой и сильной поэзии, были люди, поэты, писатели, писатели-окна, зеркала, которые, будучи глубоко чужды теоретической программности и декларативности, будучи весьма герметичными при попытках проникающих идей перенастроить,

подстроить под сравнительно общую частоту их внутренние миры, сопротивлялись посторонним усилиям притянуть их творчество за уши к теории и практике какой-либо школы, направления, традиции ("единственная распознаваемая традиция, которой поэту необходимо следовать, есть он сам..."), и, ни в какую школу не входя, тем самым становились адептами школы непринадлежности к школам, и, поскольку некоторые характернейшие черты их поэзий неизбежно с кем-то их сближали и разделяли, они всё же к различным (в зависимости от характерных черт их поэзий) школам то приближались, то отдалялись от них, и за ними шли впоследствии их последователи, — как правило, менее оригинальные, менее уникальные, чем их образцы (есть последователи и у Буковского: заманчиво пытаться так писать, как он, — и практически невозможно, — каждый непринадлежащий не принадлежит по-своему; из наиболее талантливых в русле буковской традиции назову Рональда Кёртге и Джеральда Локлина); к числу поэтов, не принадлежавших к школам и направлениям пятидесятых, — имя им — легион, относится и Чарльз Буковский. Но он мог бы принадлежать к школе, если такую школу представить себе, в которой каждый поэт — с другим не связан и одинок, и поэты этой школы могут друг друга не знать, и эту школу, по главной черте гипотетически входящей в нее поэзии, можно было бы назвать Школой Естественности, школой естественности. Это название звучит странно, но другое не приходит на ум. И моментально могущий представать внутреннему взору при слове — естественник — человек в косоворотке и круглых в тонкой оправе очках и с доброй и рассеянной улыбкой идеалиста, некоторый землец-почвенник во глубине центральной России конца прошлого века, никакого отношения, конечно, к Чарльзу Буковскому не имеет. Это слово — естественность — оно несколько замыленно, и скользит по барабанным перепонкам наших ушей. Между тем, все мы — на неформулировочном уровне — понимаем, что оно означает. Естественный человек — это, в частности, такой человек, который живет и поступает адекватно себе самому. Это — много какой человек. Это, в частности, такой человек, который не обременяет окружающих манифестациями чересчур серьезного самого к себе отношения. Естественный поэт, вырастающий из естественного человека, легко воспринимает уверенность или неуверенность окружающих его в том, что он поэт, или — не поэт. Он уверен в том, что он поэт. Он это знает, потому что он уверен; не только в

этом, но — и в этом тоже. Писатель между зеркалом и окном. Этого он может не знать. И свои собственные размышления по собственному поводу он осуществляет и принимает без судорог душевного напряжения. У Буковского женщина ("сто долларов шлюха") заливисто хохочет в стихах Буковского, когда он говорит ей, что он поэт. Он вместе с ней смеется. "Не вздумайте подумать, что я поэт", — предостерегает он читателя. Это — не защитная ежиная реакция. Это — неизречение звучащего неестественно. Напротив, к склонным очень всерьез воспринимать его или не его стихи мужчинам и женщинам он относится настороженно: "так много женщин хотят спасти мир / и не могут при этом прибегнуть к собственной кухне." Естественный поэт понимает, что чересчур серьезное отношение к себе не потому плохо, что хорошо воспринимать себя несерьезно, но потому, что чересчур серьезно воспринимающему себя, с наморщенным челом человеку легче направить свою жизнь по неверно выбранному пути, — и не то, чтобы кто-то мог судить о том, какой путь верен, какой — не верен, а какой — никакой, но сверхсерьезному по отношению к себе человеку эта сверхсерьезность закрывает глаза, он весь внутренне напряжен, перенапряжен от серьезности, он боится совершить ошибку, а страх совершить ошибку — это один из главных источников всех ошибок, и он, этот человек, не может, отойдя от себя в сторону, оценить себя и понять, а путь, между тем, мог бы быть и вернее выбран им самим для себя.

"было / только три плохих писателя в поддающейся чтению американской / литературе. Драйзер, разумеется, был из них наихудшим. / потом у нас был Томас Вульф, а потом мы получили меня. / пытаюсь сделать выбор между мной и Вульфом, я вынужден / выбрать Вульфа. я имею в виду — как наихудшего. и мне нравится / думать о том, что сказал еще один плохой писатель, Капоте, / обо мне: он просто выпечатывает стихи на машинке, иногда даже / плохие писатели говорят верные вещи." (Чарльз Буковский, "голоса").

И еще скажу; мне нравятся стихи и проза Чарльза Буковского. Чем именно? Я не уверен, что сумел объяснить, чем именно. Бывают вещи, которые считаются заведомо неправильным пытаться объяснить, — любовь, например; и они таковы и есть, эти вещи — необъяснимы, необъясняемы. Наши склонности и несклонности, симпатии и антипатии — тоже из разряда таких вещей; они — это мы, а нам самих себя в полной мере не объяснить. Может быть, всё,

что мы действительно упорно, последовательно и настойчиво делаем в жизни — это ищем людей, вдруг — необъяснимо — совпадающих с нами. Их отыскивать нам помогает не разум. Что касается литературы, то литература родилась из потребности в собеседнике, из желания диалога. Не случайно она начиналась с писем вымышленному другу, или с авто-диалога (Платон). Есть кенийская поговорка, которая гласит: "Разговаривать друг с другом — значит любить друг друга." Поэтому даже ядовитейшие, проникнутые обличительнейшим пафосом произведения продиктованы, конечно, любовью, которая направлена на со-думающего, со-чувствующего. Ненависть — явственна, явна, любовь — неочевидна, застенчива; они направлены на разных людей, и любовь первопричинней, чем ненависть.

Но я пытался; и не пытался. Бывают такие стихи и такая проза — и их большинство — разбираюсь в которых и пытаюсь которые объяснить, — разбираюсь в — и пытаюсь объяснить именно стихи и именно прозу, а бывают такие проза и стихи, которые пытаюсь попытаться объяснить, приходишь к необходимости попытаться попытаться объяснить человека, написавшего эти стихи, эту прозу, потому что то, какой он человек, почему он — именно такой человек, — это не менее, но, может быть, гораздо более важно для понимания того мира, о котором все мы всё давно знаем, но который продолжает, по мере постепенного осознания нами собственного невежества, интересоваться нас, — хотя бы по той причине, что другого нам не дано. И даже и любя, не всегда бесполезно^{но} пытаться узнать, отчего один так человек такой, а другой сякой, и в чем причина различия между таким и сяким. И такому, и сякому это могло бы быть одинаково интересно. К сожалению, знать это, хоть и бесполезно, но — невозможно. Но можно строить гипотезы. В отсутствие возможности знания гипотеза, сознавая свою недоказуемость и неразоблачаемость, может собой отсутствующее знание заменить. И она может, в силу своей гибкости и способности к развитию, оказаться более ценной, чем туповато-завершенное знание. Которое невозможно.

Если принять упомянувшее чуть выше определение — естественный человек, естественный поэт, как естественный поэт, как естественный человек, то из этого определения, быть может, может быть извлечена та гипотеза, которая может быть способна к развитию.

Я не претендую на обобщения; и если я и обобщаю, то делаю это — не претендуя. И вот одно из обобщений: мы жи-

вем в такое время, и в этом смысле, как и в других смыслах, наше время мало чем отличается от любого другого, когда большое удивление у человека способно вызвать именно то, что должно, казалось бы, вызывать наименьшее удивление, то есть — естественность жизни и проявлений жизни другого. Вспомним, что по-английски слово "естественный" пишется как *natural* и происходит от слова *nature* — природа. *Natural* — природный, естественный. Таким образом, природный человек — естественный человек. Конечно, не — любитель природы, не тот, кто часами ходит по лесу и фотографирует птиц, не непременно тот, кто собирает ягоды, грибы, корешки и целительную траву или сутками просиживает с удочкой в руках на берегу быстрой речки, хотя он может, если он хочет быть таким, быть и таким, — а может быть и никогда не выезжающим из города гороханином, но — человек, близкий своей природе, которая у человека одна — человеческая; либо — божественная. Человек, близкий самому себе. Замечательно быть таким человеком! Что, конечно, ничего не объясняет. Но приведем еще одну, одну из последних цитат, цитату в цитате из эссе современного американского писателя и поэта Эла Янга "Заметки о Поэзии и Детстве". Он говорит: "... в своей трогательной книге "Мир Эскимосов" исследователь, антрополог и кинорежиссер Эдмунд Карпентер пишет: "На языке эскимосов слова "делать поэзию" и "дышать" совпадают; оба — производные от слова *anerca* — душа, то есть, то, что вечно, дыхание жизни. Стихотворение — это слова, наполненные дыханием, или духом. "Я буду дышать об этом", — говорит делающий поэзию, и начинает: "Я положил мое стихотворение, выдох за выдохом, на порог моего языка"...". Цитата здесь заканчивается, а на ум приходят воспоминания о читанном, о когда-то слышанном: о праматери поэтов в джунглях в пещере, ~~и джунглях~~, о вечном источнике всех историй, вечном духе, живущем в пещере, в джунглях; языческого толка воспоминания. Народы, составляющие человечество, как и люди, составляющие народы, находятся в разном возрасте. И они проходят в своем развитии те же самые стадии, разве что народы, возможно, не так рождаются и умирают, как люди, или — не рождаются и не умирают. Но разговор об этом, впрочем, стоит его, ^{начать} неизбежно быстро выйдет далеко за недалекий, к сожалению, предел моего знания. Возможно, что и люди — тоже не умирают. Но понятно, что если человеческие существа находятся в разном возрасте потому, что появляются на свет одно — позже и одно — раньше другого, то разный возраст народов, при

почти одинаковом абсолютном их возрасте, почти равном возрасту человечества, объясняется неодинаковостью их развития в неодинаковых условиях для развития. Но всегда ли хорошо — развиваться? Одно ли и то же понимаем мы под развитием? Несомненно, что эскимосы Аляски сильно отстали на пути прогресса — некоторые из эскимосов — от захвативших ныне мировой торговый рынок японцев, но кто возьмет на себя — большую — смелость сказать, что современная японская поэзия хоть в чем-то лучше, хоть чем-то (что такое, впрочем, это — лучше? и всё же.), чем японская — несовременная, но тысячелетней давности, или же — что она чище, восхитительнее, человечнее, чем это прекрасное (мне очень нравится) эскимосское: "я буду дышать об этом... выдох за выдохом..."? Я говорю очевидные, любому слуху доступные вещи. Детский возраст человечества имеет свои преимущества перед взрослым. Но дело не только в этом.

Народы развиваются неодинаково, и люди развиваются тоже неодинаково. И здесь я предполагал выдвинуть способную к развитию (с моей точки зрения) микрогипотезу, касающуюся некоторых причин некоторого различия между некоторыми писателями и некоторыми поэтами как именно писателями и поэтами, что, конечно, было, даже и со всеми мыслимыми оговорками, самоуверенно с моей стороны; но с другой стороны, это меня мало смущало. Но позже всё же повод для смущения обнаружился в том, что, пока я к ней, этой крохотной гипотезе, подбирался, она перестала казаться мне убедительной, — сначала. Потом я решил, что даже и лишенная уверенности в ней того, кто ее выдвинул, даже и неубедительная гипотеза способна к развитию, пусть даже и в направлении быстрого собственного конца, и если чем и хороша любая гипотеза, то главным образом — относительной безнаказанностью ее выдвижения, и я подумал, что имел право любого пишущего — высказать предположение и предположил, что там, где нет стремления прийти к жесткому выводу, там путь к отсутствию вывода интереснее и поучительнее, чем вывод, который — невозможен, недостижим, что слова одного могут подтолкнуть воображение и мысль другого, и тут собственный контраргумент на собственный аргумент, который — контраргумент — я через две строки суммирую в одной фразе, показался мне равно способным к развитию, и — вот этот, аргумента впереди, автоконтраргумент: "У детей бывает разное детство, и мы не можем точно знать, почему это так."

А теперь — то, что, собственно, задумывалось вначале как аргумент: у меня был знакомый, который как-то обеспокоенно поделился со мною той своей мыслью, что, как ему представлялось, когда он был ребенком, он был умнее и больше знал, чем — потом, что он уже перебрался через свой пик и, начиная с какого-то возраста, стал незаметно для себя спускаться с этого пика, и он чувствовал, что его дальнейшее движение по жизни будет лишь продолжением этого спуска, и, спросил он меня обеспокоенно, чувствовал ли я то же самое? Я чувствовал то же самое. Мо-ему знакомому, когда он делился со мной этим своим соображением, было пятнадцать лет. Мне было четырнадцать. Детство заканчивалось. И я помню свои собственные размышления на летнем балконе, открывавшем вид на необозримые новостройки конца шестидесятых годов, о том, что — какого еще ума может мне прибавить дальнейшая моя жизнь, если я и так уже так умен, что остается удивляться — и я и удивлялся — почему это со всей очевидностью не заметно взрослым, — этот ум, — и приходил к выводу, что они не замечают моего ума потому, что я не выросл, и что им то ли некогда в меня внимательно всматриваться, то ли незачем, то ли — не хватает ума. (Кстати, когда Торитону Уайлдеру было семьдесят лет, он написал: "Я был стариком, когда мне было 12 лет; а теперь я на самом деле старик, и это великолепно.") Сейчас, конечно, трудно разбудить в себе, если только она спит во мне, а не ушла, память чувства тех мыслей. Наиболее разбуженно, как установлено, работает воображение человека в возрасте от 12 лет до 14. Потом оно либо — по параболе — засыпает, либо уходит из человека: не сразу, но — параболически, всё больше уходит из него, от него — уходит всю жизнь. Много уходит, и, может быть, то, что уходит, больше, чем то, что приходит; приобретается. Куда оно уходит, всё ушедшее, если ничто не исчезает бесследно? Может быть, переходит к другим? Может быть, сгущается во всё более напряженное поле над атмосферой, образуя некий тайный фонд человечества? (Знаменитая американская писательница, пулитцеровский лауреат Уилла Кэсер, кстати говоря, утверждала: "Большинство из основного материала, над которым писатель потом работает, приобретается им до пятнадцатилетнего возраста.")

Может быть, человек проживает в своей жизни больше, чем одну свою жизнь. Человек плавно, в теплой воде течения времени, переплывает из одного своего возраста в свой новый, каж-

дую секунду новый возраст, но из одной жизни в ту же, но и - новую жизнь, он переходит, как переезжают с одной квартиры на другую и из города в город: что-то оставляя, выбрасывая то, что не поместилось во множество чемоданов, что-то новое приобретая на новом месте, непродолжительно горюя над чем-то потерянным, забытым или украденным; и вид возраста человека - это, может быть, выходящая из нуля декартовых координат под углом в сорок пять градусов уверенная прямая, где-то обрывающаяся навсегда или прерывающаяся на долгое время смерти; вид жизни человека, может быть, - причудливая цепочка острых векторчиков его маленьких жизней, составляющих его жизнь. И по степени изломанности этой цепочки можно, если это нужно, о человеке судить. Поэт или писатель сам выставляет ее на общее обозрение. Отражает в зеркале, придвигает к распахнутому окну. Когда думаешь о многих необъяснимостях на неисповедимостях путей писателей и поэтов, то - даже если и не хочешь (и что, может быть, и не нужно) даже для себя пытаться их объяснить, всё равно, - хотя бы для себя, объяснить их пытаешься. Мозг просит рациональности. Ничего нового не придумываешь, разумеется, да и что можно придумать нового там, где ничего, - ни нового, ни старого, не нужно придумывать; но, думая, успокаиваешься. Или как писал отправной и конечный пункт нашего разговора американский писатель и поэт между зеркалом и окном Чарльз Буковский, - "единственный способ закончить / стихотворение подобное этому / это вдруг / успокоиться" ("любовь и слава и жизнь").

Любовь, и слава, и жизнь. А кстати, когда Ноэль Кауард говорит, что пишет быстро, потому что скука противопоказана его здоровью, когда Буковский радостно признается в том, что он "выпечатывает стихи на машинке", - только ли - вернемся назад - только ли, один ли страх скуки гонит руку по листу, по пишущей машинке клавиатуре? "Единственный способ закончить стихотворение подобное этому..." - не может ли страх смерти подгонять, как страх скуки, и - страх скуки и страх смерти - не одно ли это во втором приближении и то же? Но дело не только в этом.

Любовь, и слава, и жизнь. Я давно подозреваю, и не я один и не я первый это подозреваю, что если главным двигателем любого творчества служит (служат попеременно или - одновременно, смешанные в разной пропорции) неразделенная любовь (безответная, безотчетная), неутоленное желание, неутоленное же-

дание славы или неразделенная с кем-то или кем-то жизнь, а также — честолюбие, а также — и еще кое-что, то основным питающим источником, который его питает, является, выявляется в источник — начало жизни, то есть — просто детство, то есть — память о нем. То есть, то, что в последовавшей жизни от него остается, в каком бы оно неопределимо малом, неопределимом количестве от него ни осталось. То есть, подспудная память о не повторяющейся больше остроте первого, продолжительного, но такого короткого, жгущего и — да, именно — шокирующего соприкосновения с жизнью. "Может быть, именно дети, — пишет в уже упоминавшемся эссе уже упоминавшийся Эл Янг, — лучше всех понимают поэзию". Может быть. Несомненно, что именно дети проявляют наибольший, и, что важно, неосознанный, никем и ничем, кроме своей жизни, не поощряемый, жадный интерес к словам как — словам. Это еще дедушка Корней Чуковский нам показал. (Теперь папы, мамы, бабушки, — и дедушки засылают в редакции газет и журналов настойчиво-забавные словоломки, смыслокрушилки своих детей и внучат, трехлетнего Сережи из Златоуста, пятилетней Валерианы из Вологды, записывая за ними следом всё подряд и повсюду, как личный секретарь — за Наполеоном.) Но здесь мы и сами помним многое — про себя. Помним, как слово бесконечно поворачивается на языке, как вдруг оно теряет свой привычный уже смысл и открывается совсем другим, корневым своим смыслом, как вдруг распадается темная бездна, в которой, о стены которой гулко колотится обесмысленное, страшноватое слово, и как слово снова приручается и вроде даже мурлычет, как оно становится вкусным, сладким, прозрачным, как леденец, и как иногда, так часто и так легко, так легко в словах заблудиться, и как придумываешь язык из слов, которых нет в языке и которые поэтому тебе удобнее и намного секретнее, как незнакомо звучит знакомое слово, выговоренное наизусть или наоборот, как всё время помнишь и всё время удивляешься тому, что жизнь проходит и предназначена пройти среди слов, и в ней всё — язык: песок, машина, дерево, пистолет, сабля или старое пианино; и всё. Надо ли говорить, что тем же самым, той же самой игрой в слова и членением слов на буквы, на звуки, но уже вполне осознанно и уже — поощряемо, занимается и поэт, и писатель (кстати, по-английски литератор — это "man of letters", то есть — "человек букв"), но честно (то есть, неосознанно) скопировать языковые откровения ребенка, как

и искреннее нарушение законов перспективы и смещение и смешение масштабов в детских рисунках, удается мало кому. Но удается. Но очень мало кому. Многое, как известно, отличает детей от взрослых. Дети, пока они дети, ничего не забывают, не теряют, не утрачивают, но только обретаю, без корысти приобретают и познают. Не-дети, напротив, пытаются удержать уходящее, приобретенное, и приобретают, если приобретают, не бескорыстно, но — за деньги или что-нибудь другое, и часто многое забывают. И, по сути, малому научаются. И учатся они без охоты. Потому что — с целью. И боятся не того, чего боятся дети: то, чего боятся дети, им не страшно, ибо этого боятся им некогда; и это не вина их и не беда: просто жизнь. (И выражаются они банальными какими-то фразами — такими, как, например, предыдущая на этом листе.) (Впрочем, как сказано — так сказано, тут уже ничего не поделаешь — до тех, по крайней мере, пор, пока не сможешь сказать по-другому; как звучит, так, как сказал бы, вероятно, Лерой Джонс, и очень вероятно, что — и Буковский, — и должно звучать; это успокаивающая самоподстраховка.)

Я чуть ли не мазохистски предвкушаю хмыканье читающего. Еще одно подстраховка, лонжа. На самом деле — не предвкушаю. Далеко мне до Буковского, далеко.

Я — ни в коем случае не, например, доктор Спок, но даже и не доктор Спок, если у него есть ручка и бумага, имеет право высказаться о разнице между взрослыми и детьми. Каждый, кто был ребенком. Я был. Высказаться, в том числе, и о том, что если взрослые порой боятся жизни (бывает) больше, чем смерти, которая туманно и ежесекундно отдалена, то дети боятся смерти — отчетливо и всё время; отношение их к жизни религиозно, причем религия их — не религия, не христианство и не буддизм, не одна — любая — из системы верований, призванных уравновесить отношения человека с жизнью и со смертью, и с собой самим — застраховать его от страха смерти; нет, их религиозность — есть нерассуждающее биологическое преклонение перед шокирующе таинственной жизнью: слепой страх перед смертью. Эта мысль — о детской несбалансированности отношений к жизни и смерти по сравнению со взрослой, уже иной несбалансированностью отношений между жизнью и смертью, приходит в голову во время чтения стихов Чарльза Буковского: Буковский обеспокоен смертью всерьез. Многие всерьез обеспокоены смертью.

Почти все. Но это — спокойное беспокойство. Но Чарльз Буковский напуган смертью всерьез. В то время — во время жизни, — как многие, почти все, усвоив взрослые, истинные — истинные ли? — законы перспективы, в перспективе теряют из виду смерть. Может быть, это — и единственный способ жить и не сойти с ума. Но не лучший. Может быть, детское нарушение законов перспективы и смещение масштабов — крохотный дом на переднем плане и вдали — огромный воробей, — есть восстановление истинной перспективы и действительных, настоящих масштабов? Ведь это просто, это все понимают: не то крупнее, что ближе. И не то мельче, что дальше. И не то больше, что больше. Но понимание редко переделывает жизнь, взросло отдалившись от природы живущего.

Буковскому совсем не всё равно — жить или не жить. "я только стараюсь быть живым / еще немного еще немного" ("не приходи ко мне но если ты придешь...") или же: "единственное что имело / значение было быстро / пойти куда-нибудь чем / быстрее тем лучше так / как это остало всё меньше / времени на ожидание смерти" ("птица"). Именно о жизни говорит он наименее успокоенно.

Часто с восторженной умильностью пишут — и в газетах, и не в газетах, — называя их "взрослыми детьми", о — взрослых детях, о повзрослевшем ребенке, задорно хохочущем вместе с не-взрослыми детьми, то есть, — просто с детьми, о рано поседевшем, старом, но с душой ребенка человеке, принимающем участие в ребячьих играх, о хлопающем в ладоши и подпрыгивающем от радости, когда его команда выигрывает в настольный футбол, о прыгающем в пруд вместе с детьми, о пекущем вместе с выжаркой ребячню картошку, просиживающем вместе с ними в запретном путешествии в лес у потухшего костра до зари — о том, чье сердце не разучилось радоваться и ликовать, — о том, кто снаружи стар и даже — дряхловат, но в ком под этой непрезентабельной оболочкой — душа большого (или маленького) ребенка. Всё это замечательно, но всё это не совсем, всё-таки, то, о чём хотелось бы говорить. Хотелось бы чуть больше ментальности. Хотелось бы говорить о человеке, которому удалось при переходах из жизни в жизнь потерять от детства, потерять — детства меньше, чем потеряли другие, и — обрести после детства не меньше, а даже больше, чем другим удалось; хотелось бы видеть такого человека; хочется о нем говорить. Если это удалось ему, то — к а к это ему удалось? было ли какое-либо его умение задействовано в том, что ему удалось? или ему повезло? он таким родился? он такой

человек? если это везение, то не есть ли именно это везение некий неучтенный компонент таланта творца? Я не знаю. Но зато я — почти знаю, вопреки собственному внутреннему возражению, и даже подкрепляемый им, что разница между поэтами и поэтами, писателями и писателями, окнами и окнами и зеркалами и зеркалами во многом, и в очень многом определяется и объясняется тем, как один, как другой, как одни и как другие смогли перейти из собственного детства в собственную взрослость, насколько им удалось сохранить видение нового, не потерять видение всё время нового, нового до степени, которая немыслима для забывающего своё детство, всё обновляющегося мира, детское ощущение хаотичности и гораздо большей огромности этого чувствуемого, незнакомого мира, то видение нового в неновом, привычном, которое становится литератору в основную заслугу, а также и — равно — тем, как, сохранив его, это видение этого мира, они смогли защитить незащищенность этого мира всем тем, что они взяли из наступившей после детства жизни — уверенностью в себе, которая дается локальным пониманием мира, которое дается мудростью, которая дается уверенностью в себе, которая дается мудростью, которой ребенок уже обладает, но не в силах осознать ее и выразить средствами своего языка; и тот, кто ясен и прозрачен, несмотря на всю сложность того, о чем он пишет, и — что, и как, кто пишет так, как говорит ребенок — обо всём и всё, но не всем, как эскимосы пишут свои стихи — дыханием, — тот отличается, и именно этим отличается от того, кто сложнее простых, всегда простых истин мира и языка именно в силу слабости своей мудрости, неозвученности и незащищенности своей мудрости. Детское восприятие, смешанное со взрослым — пусть локальным пониманием мира: "если ты думаешь, что это я — снятия, попробуй сорвать цветок в саду своего соседа" — Чарльз Буковский. "Я проснулся / и увидел на своем локте муху / и назвал ее Бени / и тут же ее убил" — Чарльз Буковский. Капризность, отчаянное стремление любой ценой оказаться в центре внимания: "пьяница с сигаретой / в постели по крайней мере / может занять время / 5 машин и / 33 пожарников" — Чарльз Буковский. Капризность, отчаянное стремление любой ценой самоутвердиться: "Я лучше потерплю полный крах, чем не буду среди величайших" — Джон Китс. Но дело не только в этом. И если раньше я едва ли не мистически заклинал, повторяя — дело не в этом, дело не только в этом, то теперь, с той же — малой — степенью убедительности, но с большей степенью убежденности,

мог бы заклать: дело в этом, дело именно в этом. Но дело всё-таки не только в этом.

Может быть, именно здесь контраргумент, минусующий разговор, можно было бы наградить знаком "плюс". Аксиоматическая цепочка — первое: каждый взрослый вышел из ребенка и составляет с ним одно биологически целое целое (впрочем, если помните, Марк Твен утверждал, что он он видел в музее два черепа Христофора Колумба: один принадлежал Колумбу в детстве, а другой — во взрослые годы. Это была шутка выдающегося писателя-реалиста), второе: каждый взрослый так же отличается от другого взрослого, как каждый ребенок — от другого ребенка — здесь причинно-следственная связь почти очевидна, и третье (обрыв цепочки): некоторые взрослые больше отличаются от самих себя — детей, некоторые — до неузнаваемости отличаются, а некоторые, о чем только что шел разговор, — много меньше, и некоторые взрослые больше похожи на других взрослых, тоже не похожих на самих себя в детстве, чем на самих себя — в детстве (своеобразный континуум прочно распрощавшихся с детством) (как, по Говарду Моссу, некоторые писатели больше поэты, чем писатели), и — четвертое (воссоединение цепочки): автоцитата — "у детей бывает разное детство, и мы не можем знать, почему это так." Почему у одних детей хорошее, вполне счастливое детство вопреки, казалось бы, всему, а у других оно — нехорошее, несчастливое — многому, казалось бы, вопреки? Почему часто несчастливы те, кто окружен возможностями счастья, а те, кто возможностями такими не окружен — те счастливы и радостны? Мы, все мы, собственно, характерны тем, сходны в том и друг от друга отличаемся тем, что судим о возможностях счастья, если не непосредственно о счастье, — исходя только из собственных взрослых представлений. Они, во-первых, у каждого — собственные, а во-вторых, они — взрослые у каждого взрослого. Но это — только пол-беда. Вторая половина беда в том, что люди появляются на свет — уже разными, и хоть какими возможностями чего угодно их в раннем изобилии окружи, они всё равно будут разными. Они будут разными детьми и разными — впоследствии — взрослыми, с разной памятью и с неодинаково удачным умом, различными приобретениями, находками и потерями, различной жизнью, различной смертью. И различным — и темно-таинственным — механизмом наследования признаков. Генетическая тайна велика есть, но дело не только в этом, поскольку — и опять скажу, — природа человека вовсе не непременно человечес-

кая. Не стоило бы тратить, конечно, никаких усилий ума, если бы дело было в том, чтобы прийти к одному подобному выводу, и к другому – подобному подобному выводу, но – и опять скажу, – вывод не всегда достоин быть целью. И важно – то, что, говоря о поэте и поэзии, о литераторе и литературе, которая есть от начала до конца, как и человек – тайна тайн, приходишь – сам приходишь, никто не приводит – к необходимости пытаться объяснить тайну – тайной; та же тайна, которую пытаешься объяснить в не-тайнственных терминах, от этого не перестает быть тайной, но объясняющий начинает чувствовать некоторую свою к ней причастность, и даже расположение; посвященность.

Чем отличается поэт от поэта? Тем, что отличается; как люди отличаются от людей. И не меньше.

Мы вспомним, что мы запомнили и отметили слово – жизнь. Знаменитый английский историк Томас Карлайль сказал однажды: "Хорошо написанная жизнь почти так же редка, как и хорошо прожитая."

Я писал об американском писателе по имени Чарльз Буковский. Я был и остаюсь проникнут к нему искреннейшей признью. Существует, я полагаю, самая прямая связь между той жизнью, что написана, и той, что пишущим свою жизнь прожита. Мне достаточно знать, как Чарльз Буковский написал и пишет свою жизнь, чтобы проникнуться к ней признью. Что само по себе – конечная цель.

Если мне скажут, что это – разрывная жизнь, разноцветные кусочки жизни, что это только – стихотворения, что их трудно сложить вместе, слить в мозаику, в один витраж, я неохотно соглашусь и, охотно не соглашаясь, процитирую напоследок настолько цельно-замкнутого в собственную тишину поэта, что странно именно от него слышать то, что я процитирую, от современного-талантливового-американского-молодого-югославского-происхождения поэта Чарльза Симики – вот это: "Не только свою жизнь человек должен прожить." Это мы уже слышали и знаем, но знать и – сказать, это различные вещи. Одна отличает писателя, а другая – наоборот.

Творчество – единственная затуманенная область, не поддающаяся физическим законам, где часть часто больше целого. Сумма стихотворений больше жизни. Строчка может быть больше жизни. Далеко не на всякий взгляд, но – счастлив тот, кто каждый день превосходит размеры своей жизни.

Писатель, просветитель и полдитик, в середине своих лет – американский сенатор, автор книги "Язык в Мысли и Поступке"

С.Хаякава писал: "В прямом смысле, те люди, которые читали хорошую литературу, жили больше, чем те, которые не хотят или не могут читать... Неверно, что у нас только одна жизнь для жизни; мы можем прожить столько и таких жизней, сколько и каких захотим."

Если написанное мной о Чарльзе Буковском покажется читающему сумбурноватым, полным торчащих, так и не подобранных концов нитей – что же, значит, так оно и есть, если кажется. И если это может иметь значение.

Может быть, все страницы, полные всех слов, не стоят одного застывшего разорванного мгновения, когда мальчик, наказанный взрослыми, отправленный в угол ими, стоит в темном углу, когда он – пойман темным углом, и, растирая кулаком глаза, он поворачивается спиной к стыку стен и видит свое зареванное лицо в зеркале, и видит летнюю жизнь жаркой улицы за окном, и когда, через тонкий разрыв мгновения, человек, наказанный взрослостью, стоит у распахнутого окна и смотрит жарким полднем на пыльную улицу, над которой поднимается дрожащий, зеркальный воздух.

Может быть, всё, что имеет в какую-то разрывную секунду значение, похоже, будучи воплощено в зримую внутренним взглядом мысль, на строчки из письма Джеймса Джойса своей будущей жене Норе Барнэйкл: "И вот, любимая моя Нора, теперь я хочу, чтобы ты перечитала, и снова перечитала всё, что я написал, написал тебе. Всё это порой уродливо, непристойно, зло и жестоко, порой чисто, и свято, и возвышенно, и духовно: и всё это – я."

А на другом конце разорванной секунды, через тридцать один год, в 1940 году Нора Джойс пишет в письме Джеймсу Джойсу: "Джим, я не читала ни одной твоей книжки, но, наверное, скоро какую-нибудь и прочту, потому что они, должно быть, хорошие книжки, судя по тому, как их хорошо покупают."

Мир кругл, и, поскольку мы знаем, что это так, многие его углы остаются неосвещенными.

Я привожу последнюю цитату, но – напоследок – цитату в цитате в цитате: Майкл Палмер цитирует Ганса Эйслера, цитирующего Гёльдерлина: "Пение наше негромко, но оно – тоже часть жизни."

Ничье пение, самое громкое и сладкоголосое, и не может рассчитывать на большее, чем быть частью жизни, ибо часть жизни может быть, и не только может, но и бывает больше, чем жизнь.

Но дело не только в этом.