

## Человек и цивилизация в тексте Генри Миллера «Нью-Йорк и обратно»

**А**мериканский прозаик Генри Миллер (1891—1980) принадлежит к числу культовых писателей XX в.: его жизнь овеяна легендами, а его тексты снискали автору репутацию литературного скандалиста. Им восхищались Дж. Оруэлл, Бл. Сандрар, Л. Дарелл. Его одобряли мэтры модернизма, такие как Э. Паунд, Т. С. Элиот, О. Хаксли. Им вдохновлялись Дж. Керуак, Н. Мейлер, Э. Йонг. В защиту его произведений выступали Ж. Батай, П. Элюар, Ж.-П. Сартр. Романы его парижской трилогии («Тропик Рака», «Черная Весна», «Тропик Козерога»), опубликованные в Париже в 1930-е гг., были запрещены на родине автора до 1961 г., что, впрочем, только подогревало к ним интерес. Однако к началу 1970-х «мода» на Миллера сошла на нет. Его тексты стали объектом сокрушительной критики знаменитой феминистки Кейт Миллет,<sup>1</sup> и с этого момента в глазах журналистов, интеллектуалов и даже читательской публики он стал выглядеть как «сексуальный шовинист», а его книги — как «компендиум сексуальных неврозов Америки».<sup>2</sup> Атака Миллетт не раз подвергалась критике,<sup>3</sup> анализу<sup>4</sup> и переосмыслению,<sup>5</sup> но так или иначе

---

<sup>1</sup> *Millet K.* Sexual Politics. New York, 1970. P. 294—313.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 295.

<sup>3</sup> *Mailer N.* The Prisoner of Sex. Boston: Little, Brown & Co., 1971. P. 105—123.

<sup>4</sup> *Williams J.* Henry Miller: the Success of Failure // Virginia Quarterly Review. 1968. Spring. P. 225—45; *Woolf M.* Beyond Ideology: Kate Millett and the Case for Henry Miller // Perspectives on Pornography and Literature: Sexuality in Film and Literature / Eds. G. Day and C. Bloom. London: Macmillan, 1989. P. 113—128.

<sup>5</sup> *Jong E.* The Devil at Large: Erica Jong on Henry Miller. New York: Turtle Bay Books; Random House, 1993. P. 191—212.

она привела к ослаблению интереса к текстам Миллера, которое мы наблюдаем и сегодня.

До самых последних лет академическая наука также избегала Генри Миллера. О нем редко писали, редко говорили. На сегодняшний день, несмотря на возросшее число публикаций о нем, Миллер «так и не канонизирован академическим сообществом»: <sup>6</sup> он остался на периферии культуры, в стороне от литературного официоза.

Данная статья посвящена тексту «Нью-Йорк и обратно» («*Aller Retour New York*»), одному из как будто бы маргинальных у Миллера, о его путешествии из Европы в США. Этот текст, написанный в середине 1930-х гг., исследователи, как правило, обходят стороной, хотя он сочинен именно в том жанре, в котором Миллер больше всего преуспел, — в жанре письма к другу, жанре, из которого вырастает вся его зрелая проза. Миллер с юности любил писать письма и придавал большое значение своей переписке, уделяя ей столько же времени, сколько и художественной прозе. Даже в 1920-е и 1930-е гг. письма друзьям значили для него ничуть не меньше, чем художественная проза. Он, в общем-то, и состоялся как писатель, когда научился синтезировать, примирять эти два импульса, эти два вида деятельности, литературный и эпистолярный, художественный вымысел и откровенность. Миллер во многом следовал урокам Ван Гога, по многу раз перечитывая его знаменитую переписку, которую оценивал, как и «Дневник» Нижинского, выше всякой литературы. <sup>7</sup>

Переписка Миллера с его друзьями, с Дарреллом, <sup>8</sup> с Майклом Френкелем, <sup>9</sup> оценивается читателями и исследователями <sup>10</sup> ничуть не ниже, чем его романы или его эссе, части которых порой также строятся как личные письма.

Данный текст оказался исключением. Опубликованный в 1935 г. издательством «Обелиск пресс» (1935), в котором за год до этого вышел

---

<sup>6</sup> *Decker J.* Henry Miller and Narrative Form: Constructing the Self, Rejecting Modernity. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Inc, 2005. P. 148.

<sup>7</sup> *Миллер Г.* Тропик Рака. СПб.: Азбука, 2000. С. 22, 33.

<sup>8</sup> *Durrell L., Miller H.* A Private Correspondence / Ed. By G. Wickes. New York: E. P. Dutton & Company, 1963. 400 p.

<sup>9</sup> *Miller H.* Henry Miller's Hamlet Letters / Edited, and with an Historical Introduction by Michael Hargraves and an Original Preface by Henry Miller. Capra Press. Santa Barbara, 1988. 184 p.

<sup>10</sup> *Decker J.* Henry Miller and Narrative Form: Constructing the Self, Rejecting Modernity. P. 10.

роман «Тропик Рака», «Нью-Йорк и обратно» (далее сокращенно — «Нью-Йорк») переиздавался потом крайне редко. Критики реагировали на него прохладно, отмечая главным образом лишь неприязнь к Америке и отсутствие политкорректности.<sup>11</sup>

Однако, на наш взгляд, этот текст по праву должен занять одно из главных мест в наследии Миллера. Он строится на пересечении многих силовых линий, пронизывающих творчество писателя. Это сочинение ни в коем случае нельзя считать проходным, тем более что оно не воспринималось в качестве такового самим Миллером. Текст «Нью-Йорк и обратно», безусловно, эстетически значим и интересен, но в нашу задачу не входит оценка его художественных достоинств. Для нас он важен, прежде всего, как свидетельство определенного этапа творческой эволюции Миллера. Автор повторяет и разрабатывает уже освоенные им в «Тропике Рака» техники письма, а также обращается к новым, которые характерны для его более поздних текстов парижского периода. Кроме того, в «Нью-Йорке» Миллер развивает ряд обозначенных им в первом романе тем, постепенно приближаясь к той завершенной концепции человека и мироздания, которую он позднее представит в «Тропике Козерога».

Создавая пространство «Нью-Йорка», Миллер придерживается того образца, который был задан им в «Тропике Рака». Он сосредоточивает внимание повествователя, как и в первом своем романе, на внешнем, эмпирическом, осязаемом мире, на фрагментах повседневной жизни. В «Нью-Йорке» нет погружения в реальность микрокосма, в сферу субъективного «я», как это происходит в «Черной Весне». Личность повествователя, оценка им происходящего присутствуют в тексте, но лишь подспудно, будучи намеренно репрезентированы в картинах жизни. Миллер выводит себя в образе почти бесстрастного наблюдателя, пассивного участника событий. Кроме того, макрокосмическая панорама миллеровского мира, эксплицированная во всех нюансах в романе «Тропик Козерога», в «Нью-Йорке» скрыта, вынесена за скобки и может быть обнаружена лишь при самом пристальном и внимательном чтении. Это не означает, что ее нет или она пока не сформировалась в сознании Миллера. Та картина макрокосма, которую Миллер воссоздает в «Тропике Козерога», уже присутствует, как мы попытаемся показать ниже, на страницах текста «Нью-Йорк и обратно». Но здесь она абстрагирована в философских и эстетических отступлениях настолько фрагментарно, что вывести ее основания читателю, не знакомому с «Черной Весной» или «Тропиком Козерога», невозможно. Тем не менее, эта картина угадывается в описываемых Миллером событиях повседневной жизни, в пер-

<sup>11</sup> Stern G. *Stealing History*. [San Antonio (Texas)]: Trinity University Press, 2012. P. 270–272.

сонажах, в явлениях мира и предметах. Миллер, повествователь «Нью-Йорка», в письме к супруге газетного издателя даже намекает на свое «космическое видение действительности»: «Вы обитаете на социально-экономическом уровне, а мне принадлежит астрономический». <sup>12</sup> И всё же он придерживается стратегии воссоздания мира, выбранной им для романа «Тропик Рака». При этом необходимо отметить одну немаловажную черту, серьезным образом отличающую мир «Тропика Рака» и мир «Нью-Йорка». «Тропик Рака», будучи романом, вне всякого сомнения, автобиографическим, тем не менее, заявлен именно как художественный текст, как область вымысла и воображения. В свою очередь «Нью-Йорк и обратно» задуман и предложен читателю как письмо реально существующего человека другому, ничуть не менее реальному человеку, Альфреду Перле. Миллер предваряет «Нью-Йорк» следующим пояснением: «Рассказ о путешествии до Нью-Йорка и обратно, в точности как он изложен в письме к Альфреду Перле, знаменитому французскому сочинителю из Вены, чей рекорд в составлении длинных посланий я только что побил». <sup>13</sup> Миллер подчеркивает достоверность описываемых им событий. Он стремится к нарочитой документальности, давая понять читателю, что автор оценивает и воссоздает только то, что происходит в окружающей его действительности. Миллер исключает из своего текста пародийные космогонии, фантазмагорические видения, философско-художественные отступления, гротескные сцены — всё, что делало «Тропик Рака» игрой воображения. Он оставляет лишь несколько разрозненных философско-эстетических наблюдений, которые выглядят скорее как единичные и случайные.

Таким образом, в творчестве писателя формируется и обозначает себя линия, близкая к жанру документального путевого очерка, прерванная сочинением романов «Парижской трилогии» и восстановленная в «Колоссе Маруссийском» и, в большей степени, в двухтомном сочинении «Аэрокондиционированный кошмар».

Важнейшей темой «Нью-Йорка» становится насущная для Миллера проблема тождественности человека самому себе и совпадения личности со своей подлинной сущностью, которая, как правило, подавляется репрессивной культурой, интроецирующей себя в сознание человека. Постановка этой проблемы, с одной стороны, сближает Миллера с представителями модернизма, для которых была актуальной проблема говорения от своего подлинного, глубинного «я», с другой — с представителями анархоиндивидуализма (Макс Штирнер), чьи идеи серьезно повлияли

<sup>12</sup> Миллер Г. Нью-Йорк и обратно. М.: АСТ, 2004. С. 67.

<sup>13</sup> Там же. С. 5.

на искусство рубежа XIX—XX веков.<sup>14</sup> Миллер рассказывает своему другу Альфреду Перле о том, как он утратил, находясь в Америке, свое подлинное «я» и, вернувшись в Европу, вновь его обрел.

Путешествие в Нью-Йорк и обратно, описанное в тексте, несомненно, обладает скрытым символическим смыслом и понимается Миллером как ритуальное умирание / воскресение. В «Тропике Козерога» Миллер представит путь человека как непрерывную череду смертей и воскресений. Повествователь познает смерть, заданную, как это обычно бывает у Миллера, в образе отчужденной рационально-механизированной цивилизации; он проходит круги нью-йоркского Ада, сам становясь смертью, ибо его «я» подчиняется ее логике. Это дантовское путешествие,<sup>15</sup> необходимое герою, путешествие к основанию «я», через последовательное развоплощение оболочек личности, завершается пробуждением, воскресением, обретением своей первозданной, изначальной природы, сущности, пустоты, дзеновского покоя. Древнее, всеобщее обнаруживает себя в сиюминутном. Мир, который лицезреет герой, также выглядит первозданным, бесконечно древним и одновременно юным: «Покинув Плимут, я вдруг проникся глубочайшим покоем. Плимут и сам по себе отлично успокаивает нервы. Зеленый, мирный, окутанный дремотой краешек суши нежно растворяется среди волн, и мнится, будто сама Англия босиком спускается к морю. Земля здесь дышит жизнью, словно в день творения».<sup>16</sup> О Плимуте как о древнейшей географической точке, где мир берет свое начало, где открывается замысел мироздания и где человек испытывает органически присущий ему покой, соприкасаясь с основанием своего «я», Миллер рассуждает и в сборнике «Черная Весна»,

<sup>14</sup> См. об этом: *Antliff M.* Cubism, Futurism, Anarchism: The «Aestheticism» of the «Action d'art» Group, 1906—1920 // *Oxford Art Journal*. 1998. Vol. 21. No. 2. P. 101—120; *Aubery P.* The Anarchism of the Literati of the Symbolist Period // *The French Review*. 1968. Vol. 42. No. 1 (Oct.). P. 39—47; *Wash-ton R.-C.* Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future // *Art Journal*. 1987. Vol. 46, No. 1 (Spring): *Mysticism and Occultism in Modern Art*. P. 38—45.

<sup>15</sup> Эрика Йонг высказывает интересную гипотезу в отношении эволюции Генри Миллера, приходящейся на «европейским» периодом его жизни и творчества. В ее представлении Миллер проходит тот же путь, что и Данте в «Божественной комедии»: сначала он погружается в Ад («Тропик Рака»), затем поднимается в Чистилище («Тропик Козерога») и, наконец, оказывается в Раю, где лицезреет Бога («Колосс Маруссийский»). (*Jong E.* *The Devil at Large: Erica Jong on Henry Miller*. New York: Turtle Bay Books; Random House, 1993. P. 101). Эта идея выглядит вполне убедительной, учитывая характер репрезентации мира и человека в данных текстах.

<sup>16</sup> *Миллер Г.* Нью-Йорк и обратно. С. 123.

в главе «В ночную жизнь».<sup>17</sup> Миллера-повествователя влекут те образы мира, которые существовали до появления человека; он пытается метафорически явить замысел жизни, не связанный с человеческими устремлениями, но вовлекающий в себя человека, его культуру и его историю. Замысел не открывается человеческому разуму и отталкивает все схемы и системы познания, изобретенные человеком, но лицезрение ситуации, ландшафта, в котором замысел обнажается, разрушает эти схемы и, возвращая человека к самому себе, делает его самотождественным.

Проблема самотождественности персонажа, как мы уже отмечали, решается здесь Миллером в духе идей анархоиндивидуализма. Не случайно писатель упоминает в «Нью-Йорке» знаменитую работу Макса Штирнера «Единственный и его достояние»: «Звали парня Селф, Уилл Селф. Превосходное американское имя, и славно звучит на любом языке. Чем-то напоминает “Единственный и его достояние”, напыщенную и претенциозную анархическую книгу, прочитанную в те дни, когда я тоже изо всех сил пытался стать ковбоем — и стал бы, если б не клопы».<sup>18</sup> Ироническая характеристика книги Штирнера скорее связана с ошибочным стремлением подчинить мир интеллектуальной схеме, пусть даже анархистской. Однако сам характер миллеровского рассуждения, сам его строй выдает в рассказчике именно анархический инстинкт. Мир абсурдно уклоняется, не давая человеческим планам и целям осуществиться: повествователь должен был стать ковбоем, но не стал, потому что... вмешались клопы. Жизнь анархически спонтанна. Таким же спонтанным, не подчиняющимся внешним предписаниям должен быть человек.

Миллер во всех своих текстах утверждает наличие в человеке неделимой сущности, бессознательного, всеобщей силы, захватывающей мир. Эту силу он иногда называет «Богом». Подлинное познание, с точки зрения Миллера, есть самопознание, путешествие человека к своей изначальной сущности, к Богу, которые обретаются в глубине его «я»: «Для человека существует лишь одна дорога — дорога к Богу. На этом пути, ища и молясь, человек обретает себя».<sup>19</sup>

Рассуждая в «Нью-Йорке» о гетевском «Фаусте», Миллер говорит: «В конце концов, всё сводится к зову Природы, что твердит тебе, Богоподобному: Стань собой! Оставайся на земле!»<sup>20</sup> Этот анархистский призыв несет в себе требование отбросить то, что не принадлежит личности, что не свойственно человеческой природе и навязано культурой. В «Нью-

<sup>17</sup> Миллер Г. Черная Весна. СПб.: Азбука, 2005. С. 158–159.

<sup>18</sup> Миллер Г. Нью-Йорк и обратно. С. 35–36.

<sup>19</sup> Там же. С. 75.

<sup>20</sup> Там же. С. 76.

Йорке» Миллер говорит, что человеку внутренне не свойственна биологическая борьба за выживание, за власть, за материальный успех. Эту борьбу объявляют обязательной либеральные идеологи, социал-дарвинисты, доминировавшие на поле либеральной мысли США до эпохи прогрессизма и появления «социального либерализма».<sup>21</sup> Подлинно, с точки зрения Миллера, лишь бессознательное, которое, являясь ядром личности, ее творческим началом, при этом оказывается, как было отмечено, силой всеобщей, коллективной: Миллер обретает себя, свое индивидуальное «я», соприкоснувшись с европейской почвой, с всеобщим духом европейской культуры. Он познает бестелесную силу, рождающую как его личность, так и весь мир, и оказывается у истоков своего социального «я», у основания материального мира, в ситуации предсуществования вещей. Миллер размышляет об управлении энергией, рождающей все явления мира. Вещи в его рассуждениях предстают временными обиталищами, оболочками всеобщей энергии. Миллер видит, как в Европе вещи истлевают, ветшают, разлагаются, постепенно сходят на нет, открывая тем самым заключенную в них всеобщую силу, которую созерцающий вещи субъект обнаруживает в самом себе: «Дверь ни в какую не желает раскрываться, петли проржавели, сиденье унитаза покрыто трещинами, краска рассохлась, на стенах столовой цветет плесень. Тут тебе не Америка: разложение наступает мгновенно. *Физическое* разложение. Душа же человеческая, напротив, раскрывается. Неуклонно, как ползущий кверху столбик термометра, душа распахивается настезь. Вещи истлевают, уходят в небытие, и среди этого стремительного распада твое эго зарывается в прекрасно удобренную почву, подобно живому семени, пускает ветвистые корни. Здесь, где можно забыть о сухих стенах, четких границах, разломах и схемах, тело становится растением, которым оно и было изначально, испускает собственные соки, творит собственную ауру и, наконец, приносит цветок».<sup>22</sup>

Познание энергии, создающей материю, означает познание своего тела, принятие себя как материальной формы наравне с другими материальными формами, вовлеченными в поток вещей и явлений. В «Нью-Йорке», как и в других текстах парижского периода, Миллер вновь гедонистически превозносит реакции тела, восторгаясь тем, что приносит телесное удовольствие, например, едой: «Если верить Кронштадту, целых два десятка читателей обоого пола в Нью-Йорке уже знают, что я гений. А гению нужно есть и пить. Надеюсь, они помнят об этом. И еще надеюсь, ты встретишь меня на берегу с приличным угощением».<sup>23</sup>

<sup>21</sup> *Согрин В. В.* США в XX и XXI веках. М.: Весь мир, 2015. С. 25–26.

<sup>22</sup> *Миллер Г.* Нью-Йорк и обратно. С. 127–128.

<sup>23</sup> Там же. С. 49.

Своеобразной формой обретения человеком себя в условиях репрессивной цивилизации Миллер считает безумие. Обращаясь к проблеме безумия в «Нью-Йорке», писатель, вне всякого сомнения, учитывает опыт сюрреалистов и их проекты симуляции безумия.<sup>24</sup> В «Нью-Йорке» безумцем становится персонаж по фамилии Маннхайм, пассажир корабля, на котором Миллер возвращается в Европу. Маннхайма насильно депортируют из Америки на родину, в Голландию, и на корабле его держат взаперти. Миллер подчеркивает осознанный характер безумия своего персонажа, расценивая его поведение скорее как творческую симуляцию почти в духе сюрреалистов: «Единственное, чего он желает, — прогрессировать в своем безумии, дабы навсегда обеспечить себе крышу над головой и бесплатную трехразовую кормежку».<sup>25</sup> Безумие Маннхайма Миллер представляет не как неразумие, а как прорыв к бессознательному, как схватывание человеком сущности своего «я» и мира. Субъект сбрасывает цепи рассудка и разрушает картину реальности, якобы объективной, а на самом деле — навязанной репрессивной культурой. Он раскрывает ресурсы воображения, творит свой собственный, не подчиняющийся принципу реальности мир и тем самым рождает язык чистого удовольствия. Речь Маннхайма, заряженная первозданной энергией, напоминает сюрреалистические коллажи, в которых творческое воображение сочетает несочетаемое, даря читателю или слушателю удовольствие от ощущения возможности мыслить альтернативно по отношению к общепринятым схемам: «— Для чаек! — восклицает он. — Птички летят на родину вместе с мадам Шуман-Хайнк. На очистки от апельсинов пошлину еще не придумали. Скоро мы избавимся от вас, безумные людишки. На берег я схожу последним. Увидишь, на пирсе будет ждать личный экипаж. У меня назначена встреча с ее Величеством... Промеж собой мы кличем ее “баклажанчик”. Та еще сумасбродка, поверь на слово. Хотя бу маги всегда в порядке. Обычно она путешествует первым классом, разве что погода слишком жаркая».<sup>26</sup>

Маннхайма можно сопоставить с персонажем из романа Сергея Довлатова «Заповедник». Довлатовский герой — человек творческой профессии: он фотограф, и его безумие, как и у Маннхайма, носит вполне рациональный, симуляционный характер: имитируя безумие, он выстра-

<sup>24</sup> Гальцова Е. Сюрреалистические симуляции (о некоторых особенностях концептуального творчества французских сюрреалистов) // Вестник филол. факультета Института иностранных языков. СПб., 1999. № 2/3. С. 76. См. также: Гальцова Е. Г. Параноидально-критическая деятельность // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 363—364.

<sup>25</sup> Миллер Г. Нью-Йорк и обратно. С. 119.

<sup>26</sup> Там же. С. 120.



ивает внутреннюю защиту от реальности, на сей раз советской. Его речь также построена на сюрреалистическом коллажировании различных риторических фигур, цитат и штампов:

Сквозь общий гул неожиданно донеслось:

— Говорит Москва! Говорит Москва! Вы слушаете «Пионерскую зорьку»... У микрофона — волосатый человек Евстихеев... Его слова звучат достойной отповедью ястребам из Пентагона...

Я огляделся. Таинственные речи исходили от молодца в зеленой бобочке. Он по-прежнему сидел не оборачиваясь. Даже сзади было видно, какой он пьяный. Его увитый локонами затылок выражал какое-то агрессивное нетерпение.

Он почти кричал:

— А я говорю — нет! Нет — говорю я зарвавшимся империалистическим хищникам! Нет — вторят мне труженики уральского целлюлозно-бумажного комбината... Нет в жизни счастья, дорогие радиослушатели! Это говорю вам я — единственный уцелевший панфиловец... И то же самое говорил Заратустра... <...>

Длинноволосый, нелепый и тощий, он производил впечатление шизофреника-симулянта. Причем, одержимого единственной целью — как можно скорее добиться разоблачения. Он мог сойти за душевнобольного, если бы не торжествующая улыбка и не выражение привычного каждодневного шутовства. Какая-то хитровая сметливая наглость звучала в его безумных монологах. В этой тошнотворной смеси из газетных шапок, лозунгов, неведомых цитат...<sup>27</sup>

Современная культура изолирует безумие, помещая сумасшедших в психиатрические лечебницы. Миллеровский Маннхайм обречен путешествовать в клетке. Эта репрессия безумия — следствие торжества отчужденного разума. Завершая разговор о Маннхайме, Миллер солидаризируется с сюрреалистами, требовавшими отпустить безумцев на свободу: «А сейчас, дружище Маннхайм, прощальное слово для тебя... Если б только ты мог представить, какая печаль наполняет мое сердце из-за нашей разлуки! Ты единственный человек на этом корабле, к кому я искренне прикипел душой. Лучше бы другие сидели в клетках, а люди вроде тебя разгуливали на воле. Мир сделался бы гораздо свободнее и радостнее».<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Довлатов С. Д. Собрание сочинений: В 4 т. СПб.: Азбука, 2000. Т. 2. С. 253–254.

<sup>28</sup> Миллер Г. Нью-Йорк и обратно. С. 122.

Внутренняя тождественность человеческого «я», по мысли автора «Нью-Йорка», находит отражение в искусстве и в самом характере творчества. В небольшом отступлении на тему литературы Миллер заявляет о единстве искусства и жизни, следствием которого является преодоление формы как заданной структуры, подчиняющей и ампутирующей становящуюся и изменчивую реальность: «Достаточно выбить пробку, и строки польются как вино из бездонной бочки. Сюжет разбежится подобно кругам на зеркальной глади пруда: с одной стороны, сохраняется полная свобода, с другой — возникает иллюзия поступательного движения <...> долой анализ и самонаблюдение, за борт сюрреализм и расовую логику, к чертям собачьим стиль и форму!»<sup>29</sup>

Искусство, занятое поиском формы, утверждающее форму, — всего лишь знак, отсылающий к жизни и непримиримо отчужденный от нее. Миллер стремится преодолеть этот разрыв, объявляя текст проживаемой реальностью: «Каждый, кто пожелает, получит слово, причем вдосталь. Здесь же, в книге, я буду есть и спать, а когда приспичит, помочусь прямо на страницы».<sup>30</sup>

В «Нью-Йорке» негативная критика Миллера, как в остальных текстах парижского периода, направлена в адрес современной цивилизации и ее оснований. Если в «Тропике Рака» писатель воссоздает дух европейской культуры и, следуя традиции французского декаданта, представляет ее в образе старого умирающего города-животного — Парижа, то в «Тропике Козерога» он размышляет о культуре-цивилизации в ее американском обличье, рисуя ее как механизированный ад. Принципиально также, что концепция цивилизации, равно как и представления Миллера о человеке и о мире в целом, существенным образом усложняются в «Черной Весне» и в «Козероге» по сравнению с первым романом парижской трилогии. В «Нью-Йорке», где традиционно противопоставляются Европа и Америка, нетрудно обнаружить модель мира и, в частности, цивилизации, близкую к «Черной Весне» и к «Тропику Козерога».

Человек, с точки зрения Миллера, призван открыть в себе всеобщую энергию (бессознательное) и научиться управлять ею. В этом случае его сознание окажется целостным, соединяющим всеобщее и индивидуальное. Однако современная цивилизация и принадлежащий ей субъект, с точки зрения писателя, развиваются в ином направлении. Человек пассивно, автоматически подчиняется всеобщему, бессознательному, оказавшись не в силах утвердить собственную индивидуальную волю. Движение бессознательной энергии захватывает его и регулирует его мысли и влечения.

<sup>29</sup> Миллер Г. Нью-Йорк и обратно. С. 51.

<sup>30</sup> Там же. С. 51–52.

Эта концепция в «Нью-Йорке» возникает в размышлениях Миллера, находящегося на борту корабля и наблюдающего Атлантический океан: «Прошу помнить, где я сейчас нахожусь. Океан проникает прямо в мысли, от него невозможно избавиться. Его чересчур много, а воды и неба недостаточно. Вот почему матросы всегда подшофе. С утра до ночи. Круглые сутки напролет. От избытка океана».<sup>31</sup>

Безвольные, опьяненные стихией океана матросы напоминают Миллеру его современников, а сам океан — цивилизацию, представленную в собирательном образе Америки. Точнее говоря, это Америка обретает в тексте Миллера свойства океана. Она воплощает безличную волю, задающую общий ритм жизни безвольному, бессознательному, подчиняющемуся ей человеческому стаду. Здесь угасает индивидуальный творческий инстинкт, и потому невозможно творить: «Я понял, почему столь восхитительно трудно писать книги в Америке: она похожа на океан. Ее слишком много. Ты перестаешь видеть небо и воду. Один сплошной океан. Плынешь себе по воле бесконечных волн десять, двенадцать дней. Люди приходят и уходят. Судовая компания распланировала твою жизнь по минутам. Всё расписано, урегулировано до отвращения. В конце концов тобой овладевает чувство хаоса. Словно находишься посреди стада, охваченного стихийным бегством. Никто не знает, куда его несет нелегкая, но жметя ближе к соседу — так надежнее, спокойнее».<sup>32</sup> Автоматизм, неосознанность являются основными свойствами жизни современных ему американцев.

США, в понимании Миллера, воплощает то, что Освальд Шпенглер в «Закате Европы» именует «цивилизацией», т. е. последнюю стадию культуры, в которой все составляющие оказались окончательно отчужденными от почвы, от ландшафта. «Фаустовская душа», т. е. европейский дух, находит в ней свое последнее прибежище.<sup>33</sup> Ее устремление, которое характеризуется жаждой свободы, одиночества, страстью к бесконечному, попыткой овладеть пространством и временем, деградирует к расчленению жизни, ее подчинению механическому рассудку. Искусство, предлагаемое цивилизацией, одним из воплощений которого становятся небоскребы, соединяет мощь, отсутствие большого стиля и признаки самовыражения.<sup>34</sup>

Америка Миллера (цивилизация) есть воплощенный рассудок, искусственно созданная людьми схема, которая обрела способность ими

<sup>31</sup> Там же. С. 86.

<sup>32</sup> Там же. С. 92.

<sup>33</sup> Там же. С. 135.

<sup>34</sup> Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и действительность. М: Мысль, 1993. С. 471.

управлять. В отличие от Европы, являющей собой органическое целое, наделенное фаустовской душой, сущностью, объединяющей людей, Америка Миллера, вспоминающего шпенглеровский «Закат Европы», сродни механизму. «Слово “локальный”, — пишет Миллер, — подразумевает некое понятие места, чувство целого и его частей. Америка же лишь кажется новой, ибо здесь нечего и не с чем сравнивать. В реальности никакой Америки не существует! А есть миллионы предметов, сроднившихся между собой не более, чем детали автомобиля».

Нью-Йорк, мегаполис, метонимически замещающий Америку, понимаемый Миллером как ее синоним, также уподобляется механизму: «Вот вам и Нью-Йорк! Это часовой механизм, который идеально работает в условиях невообразимого хаоса».<sup>35</sup> Соответственно, жизнь в этом пространстве регламентируется, обретает стандартизированный, обезличенный характер: «Время какого сорта? Американец в жизни не задаст себе подобного вопроса. Его занимает лишь время. Точнее, часы. Еще точнее, механизм, который изображал бы часы, обладай разум американца способностью хотя бы отдаленно вообразить их. Однако такой способности у него нет...».<sup>36</sup>

Идея цивилизации в тексте также репрезентируется в образе небоскреба. В романе «Тропик Козерога» небоскреб станет важнейшим символом, ключом к пониманию миллеровских представлений о человеческом разуме. В тексте «Нью-Йорк и обратно» Миллер приступает к разработке этого образа. Центральному нью-йоркскому сооружению — Эмпайр-стейт-билдинг — он посвящает несколько страниц. Писатель иронически стилизует этот фрагмент текста под рекламный проспект, намекая тем самым на поверхностный, декоративный характер небоскреба и разоблачая претензии его создателей, заявивших о стремлении возвести монумент «прогрессу и человеческой изобретательности».<sup>37</sup> С точки зрения Миллера, это действительно квинтэссенция цивилизации, памятник человеческому разуму, но разуму деградировавшему, утратившему подлинные цели и перспективы. Уже в самом начале «Нью-Йорка» Миллер в энергичном сравнении соотносит небоскреб с предсказуемым механическим движением и, соответственно, со смертью: «Небоскребы смахи-вают на чудовищно громадные, вставшие на дыбы рельсы — блестящие, металлические, прямые будто сама смерть».<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Миллер Г. Нью-Йорк и обратно. С. 129.

<sup>36</sup> Там же. С. 129.

<sup>37</sup> Там же. С. 84.

<sup>38</sup> Там же. С. 26.

Цивилизация в «Нью-Йорке», репрезентированная мегаполисом и небоскребом, также соотносится с образом женщины. Эта параллель будет подробнейшим образом развернута в «Тропике Козерога», где Миллер разрабатывает свою мифологию женщины. В «Нью-Йорке» американки изображаются как носительницы черт, свойственных цивилизации, а цивилизация, в свою очередь, обретает черты женщины. Американки, в отличие от европейек, лишены, по мысли Миллера, индивидуальности: «Все американки, от шлюх до герцогинь, смотрятся одинаково. Европейская женщина имеет тысячи разных обличей; здешней доступно лишь одно».<sup>39</sup> Они несут в себе рациональность, механистичность машины и заложенный в основе этой механистичности биологический инстинкт борьбы за существование.

«Нью Йорк» завершается, как и большинство автобиографий Миллера, утверждением повествователем собственной личности, своего индивидуального «я», обнаруженного в процессе сочинения текста. Правда, на этот раз это утверждение проникнуто самоиронией: «Ну что, Фрэд, как впечатление? На этом я, пожалуй, ставлю точку. Можешь начинать славословить! Расскажи всем, что я за гений».

Мы сделали попытку показать, что текст «Нью-Йорк и обратно», оценивавшийся как проходной, не стоящий внимания, является средоточием ключевых тем и мотивов творчества писателя, чье влияние на американскую и европейскую литературы трудно переоценить. Более того, этот текст открыл определенную силовую линию в творчестве Миллера, с успехом реализовавшуюся затем в его путевых очерках, которыми будут восхищаться и которым будут подражать его ученики в Европе и Америке.

### Список использованной литературы

- Гальцова Е. Г.* Параноидально-критическая деятельность // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 363–364.
- Гальцова Е.* Сюрреалистические симуляции (о некоторых особенностях концептуального творчества французских сюрреалистов) // Вестник филол. факультета Института иностранных языков. СПб., 1999. № 2/3. С. 76–82.
- Довлатов С. Д.* Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 2000. Т. 2. 571 с.
- Миллер Г.* Нью-Йорк и обратно. М.: АСТ, 2004. 141 с.
- Миллер Г.* Черная Весна. СПб.: Азбука, 2005. 256 с.
- Согрин В. В.* США в XX и XXI веках. М.: Весь мир, 2015. 592 с.
- Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и действительность. М: Мысль, 1993. 663 с.
- Antliff M.* Cubism, Futurism, Anarchism: The «Aestheticism» of the «Action d'art» Group, 1906–1920 // Oxford Art Journal. 1998. Vol. 21. No. 2. P. 101–120.

<sup>39</sup> Там же. С. 60.

- Aubery P.* The Anarchism of the Literati of the Symbolist Period // The French Review. 1968. Vol. 42, No. 1 (Oct.). P. 39–47.
- Jong E.* The Devil at Large. Erica Jong on Henry Miller. New York: Turtle Bay Books; Random House, 1993. 337 p.
- Decker J.* Henry Miller and Narrative Form: Constructing the Self, Rejecting Modernity. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Inc, 2005. 182 p.
- Durrel L., Miller H.* A Private Correspondence / Ed. by G. Wickes. New York: E. P. Dutton & Company, 1963. 400 p.
- Mailer N.* The Prisoner of Sex. Boston: Little, Brown & Co., 1971. 240 p.
- Miller H.* Henry Miller's Hamlet Letters / Edited, and with an Historical Introduction by Michael Hargraves and an Original Preface by Henry Miller. Capra Press. Santa Barbara, 1988. 184 p.
- Millet K.* Sexual Politics. New York, 1970. 397 p.
- Stern G.* Stealing History. [San Antonio (Texas)]: Trinity University Press, 2012. 307 p.
- Washton R.-C.* Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future // Art Journal. 1987. Vol. 46. No. 1: Mysticism and Occultism in Modern Art (Spring). P. 38–45.
- Williams J.* Henry Miller: the Success of Failure // Virginia Quarterly Review. 1968. Spring. P. 225–45.
- Woolf M.* Beyond Ideology: Kate Millett and the Case for Henry Miller // Perspectives on Pornography and Literature: Sexuality in Film and Literature / Eds. G. Day and C. Bloom. London: Macmillan, 1989. P. 113–128.