УДК 821. 111 (73) ’06

Т. В. Рябуха

Мелитопольский государственный педагогический университет

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНАРХИЯ» КАК ПРИНЦИП ЭСТЕТИКИ ГЕНРИ МИЛЛЕРА

Розглядаються деякі особливості художнього світу романів американського письменника Генрі Міллера.

Американский писатель Генри Миллер известен, прежде всего, как автор романа «Тропик Рака». Центральный персонаж романа – сам Генри Миллер-писатель, избравший жизнь парижского бродяги. Целью этой жизни стало стремление до конца раскрыть и реализоваться в искусстве.

Жизнь и творчество Генри Милера подробно описаны в работах многих западных исследователей. Среди них такие известные ученные как У. Кордон, И. Хассан, Л. Фидлер, М. Бредбери. И все же крупнейших исследователей Генри Миллер интересуют, главным образом, сама фигура писателя, его биография, я также издательская судьба его текстов. Мировидение и поэтика писателя никогда не была основным объектом изучения. Все это и обуславливает **актуальность** данной статьи, **целью** которой является рассмотрение своеобразия художественного мира произведений Генри Миллера.

Согласно поставленной цели определяются основные задачи, а именно: проследить истоки философских взглядов художника; уточнить влияние различных

© Т. В. Рябуха, 2008

научных, философских, религиозных доктрин на его убежденя; проанализировать поэтические средства художественного освоения действительности, позволяющие определить творческий метод художника.

Фрагментарность художественного мира романов Генри Миллера является основным композиционным принципом построения произведений. Зачастую текст разворачивается как цепь эпизодов, которые не связаны друг с другом причинно-следственными отношениями, пространственно-временные сцепления событий ослаблены. Повествовательная ткань романов – аналогична монтажности кинематографической композиции. «Жизнь течет не по прямому руслу», – пишет Миллер, – «ее пути извилисты и завихрены, и вообще прогресс развивается по спирали, то возвращаясь, то делая новый рывок вперед. Строгая линейность времени, в которой события чинно сменяются одно другим, противна мне, ибо кажется грубой подделкой жизни» [9, с. 253].

И если в романах Генри Миллера отсутствует сюжет и его романы хаотичны и бесформенны, то это отнюдь не от неумения писать романы. По мнению художника,

сюжет и характеры не составляли для него никакой ценности, ведь жизнь здесь и сию минуту – всякий раз, когда ты произносишь слова: «... in the middle of the book I would explode. Why not? There were plenty of writers who could drag a thing out to the end without letting go of the reins; what we needed was a man, like myself for instance, who didn't give a fuck what happened. Dostoevski hadn't gone quite far enough. I was for straight gibberish. One should go cuckoo! People have had enough of plot and character. Plot and character don't make life. Life isn't in the upper storey: life is here now, any time you say the word, any time you let rip»" [19, с. 35].

Миллер как-то сам писал о том, что ни враждебности, ни настороженности он никогда не испытывал по отношению к анархии, воплощенной в преобладающих художественных формах, наоборот, радовался исчезновению былых норм. Он полагал, что задача художника – сломать существующую иерархию ценностей и по-своему упорядочить хаос: «Up to the present, my idea in collaborating with myself has been to get off the gold standard of literature. My idea briefly has been to present a resurrection of the emotions, to depict the conduct of a human being in the stratosphere of ideas, that is, in the grip of delirium. To paint a pre-Socratic being, a creature part goat, part Titan» [20, с. 244].

Неискушенному читателю может показаться, что все его романы объединены только лишь общей темой, кочующим из книги в книгу «сквозным» героем, и образом повествующего, но это не совсем точно. «Миллеровское повествование – это совокупность разноплановых эпизодов, объединенных тем, что они причастны к биографии сквозного персонажа, так или иначе связаны с его поисками духовного и творческого «я» [5, с. 213].

Если рассматривать все шесть романов Миллера как две автобиографические трилогии: «Тропик Рака» (1934), «Черная Весна» (1936), «Тропик Козерога» (1939) и «Сексус» (1949), «Плексус» (1955), «Нексус» (1960) («Роза Распятия»), то и в первом, и во втором случае уже можно найти внутреннюю завершенность. «Главное для романного замысла Миллера», – пишет Николай Пальцев, – «таинство метаморфозы, духовной трансформации, личностного преображения человека, катализатором которого становится искусство. Это преображение, в полной мере раскрывающееся на страницах «Плексуса» и «Нексуса», и составляет тот внутренний сюжет, который всего существеннее в трилогии» [15, с. 734].

Таким образом, большой романный цикл Миллера – это не что иное, как две автобиографические трилогии, трилогии пути. Человек утрачивает свое «я»,

© Т. В. Рябуха, 2008

когда отказывается от собственного поиска, от возможности самостоятельно строить свое бытие, свою индивидуальность и пассивно принимает готовые схемы существования. Преодолевая соблазн готового и «машинального» восприятия мира, учась иному восприятию, герой осознает, что мудрость нужно открыть, пройдя путь. Этот путь внутреннего творческого усилия (его реализация) и составляет сюжет трилогий с его топосом «внутренней дороги». В творчестве Генри Миллера обнаруживаются отголоски восточных религиозно-философских учений. В нем своеобразно преломляется и центральная категория даосизма: категория «дао», или «истинного пути», восхождения к высшим жизненным ценностям: «От инстинкта, на бессознательном уровне манифестирующего подлинную природу человека, к высочайшим проявлениям духовности» [15, с. 723].

«Меня чрезвычайно интригует мысль», – писал Миллер, – «что, возможно, и я, что называется, раздвоенная личность. Недавно мне несколько раз гадали по руке и всегда находили, что линии сердца и ума пересекаются. По общему мнению, это странно <...> Сначала я решил, что это показатель внутреннего конфликта. Но это больше похоже на противоречие между мыслью и чувством. Тому, кто живет разумом, жизнь видится комедией. Для тех, кто живет чувствами или подвержен эмоциям, жизнь – это трагедия. Мне кажется, что во мне и того и другого предостаточно. Меня никогда не покидает ощущение внутренней раздвоенности» [7, с. 674–675].

Такая тенденция – тенденция слияния мечтателя и героя, слияние враждебных друг другу братьев Дионисия и Аполлона – свойственна современному художнику. Дионисийский восторг и мудрость Аполлона, тело и дух, земля и солнце, женщина и мужчина объединены в современном художнике в равных пропорциях [17, с. 37].

«Сырьевой материал Миллера», – писал Альфред Перле, автор мемуаров о художнике, – «это бесформенность и хаос, но в его руках бесформенное превращается в жизнь, а хаос – в тот мир, где живем мы с вами» [16, с. 236].

«Я нашел “секрет”, открытый сюрреалистами, – пишет Генри Миллер, – он заключался в том, чтобы просто писать обо всем, что взбредет в голову – иными словами, громоздя чепуху без точек, без всякой последовательности, пока не начнет вырисовываться то, что хочешь сказать» [7, с. 685].

Возьмем, к примеру, роман «Тропик Рака». Миллер сам называл его большим красивым чемоданом из добротной кожи, который может растягиваться, куда можно бросать вещи как попало, не думая, грязные они или негрязные. Бесчисленные перечисления мест обитаний знакомых, бесчисленное количество персонажей, как быстро появлявшихся, так и молниеносно исчезавших, достопримечательности Парижа, стоки, канавы – все служило материалом космоса, который создавал на страницах своего романа Миллер. Подобно Матиссу, за мелочностью, хаотичностью и бессмысленностью он видел невидимую другим архитектуру: «Behind the minutiae, the chaos, the mockery of life, he (Matisse) detects the invisible pattern; he announces his discoveries in the metaphysical pigment of space. No searching for formulae, no crucifixion of ideas, no compulsion other than to create» [20, с. 169].

За цепочкой первоэлементов жизни, бесчисленными перечислениями, причудливыми метафорами в «Тропике Рака» все чаще замечаются образы «текучести» (flow). «Я люблю все, что течет» писал Миллер: «I love scripts that flow, be they hieratic, esoteric, perverse, polymorph, or unilateral. I love everything that flows,

© Т. В. Рябуха, 2008

everything that has time in it and becoming, that brings us back to the beginning where there is never end…» [20, с. 259].

А когда Миллер подходит к реке, метафизическому образу мира (река – символ мирового пути), на этом этапе «туман» из метафор вырастает в символ. Именно символ позволяет Миллеру показать это диалектическое единство внутреннего мира автора и героя и образно выразить свое представление о человеке и мире. Даже в Откровении Иоанна

Богослова мы встречаем упоминание о «чистой реке воды жизни, светлой, как кристалл, исходящей от престола Бога» [14, с. 292].

«So quietly flows the Seine that one hardly notices its presence. It is always there, quiet and unobtrusive, like a great artery running through the human body. In the wonderful peace that fell over me it seemed as if I had climbed to the top of a high mountain; for a little while I would be able to look around me, to take in the meaning of the landscape. Human beings make a strange fauna and flora. From a distance they appear negligible; close up they are apt to appear ugly and malicious. More than anything they need to be surrounded with sufficient space – space even more than time. The sun is setting. I feel this river flowing through me – its past, its ancient soil, the changing climate. The hills gently girdle it about: its course is fixed» [20, c. 317–318].

Именно образ «текучести» – наиболее адекватный образ для основного постижения жизни в романе, как тождества непрерывного движения. И этот образ, проходя во многих рядах событий через все произведение, является центральным образом, придающим роману некую упорядоченность.

В представлении Миллера, мир изменчив и текуч. Как человек, так и цивилизации смертны, а значит, и изменчивы. Ведь завтра придут новые люди, построят новые города, совсем непохожие на сегодняшние. Отсюда и часто возникающий в «Тропике Козерога» образ моста. В этом образе Миллер, подобно Ницше, видел человека или же путь, лежащий между животным и сверхчеловеком. «Человек – это канат», – говорил Ницше словами Заратустры, – «натянутый между животным и сверхчеловеком, – канат над пропастью. Опасно прохождение, опасно быть в пути, опасен взор, обращенный назад, опасны страх и остановка. В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход и гибель» [13, с. 9]. Но человек отказывается принять мысль, что он смертен, а значит, и изменчив. Гораздо легче принять готовые стереотипы, утратив при этом свою индивидуальность, нежели предпринять хоть какую-то попытку в осуществлении собственного поиска: «They were painfully dean. But inwardly they stank. Never once had they opened the door which leads to the soul; never once did they dream of taking a blind leap into the dark. After dinner the dishes were promptly washed and put in the closet; after the paper was read it was neatly folded and laid away on a shelf; after the clothes were washed they were ironed and folded and then tucked away in the drawers. Everything was for tomorrow, but tomorrow never came. The present was only a bridge and on this bridge they are still groaning, as the world groans, and not one idiot ever thinks of blowing up the bridge» [21, c. 12].

Но Миллер не отчаивается. Земля не есть обитель какой-то одной расы, белой или черной, все люди равны перед Богом, и каждая раса получит свой шанс, пусть даже через миллионы лет: «Who has the last say? *Man!* The earth is his because he *is* the earth, its fire, its water, its air, its mineral and vegetable matter, its spirit which is cosmic, which is imperishable, which is the spirit of all the planets, which transforms itself through him, through endless signs and symbols, through endless manifestations» [21, c. 32].

© Т. В. Рябуха, 2008

Любопытно заметить, что если в «Тропике Рака» можно пока еще только ощутить дух Уитмена, то в «Тропике Козерога» уже создается такое впечатление, будто бы весь роман пропитан языком великого американского поэта-символиста: «A vast similitude interlocks all, // All spheres, grown, ungrown, small, large, suns, moons, planets, // All distances of place

however wide, // All distances of time, all inanimate forms, // All souls, all living bodies though they be ever so different, or in different worlds, // All gaseous, watery, vegetable, mineral processes, the fishes, the brutes, // All nations, colors, barbarisms, civilizations, languages, // All identities that have existed or may exist on this globe, or any globe, // All lives and deaths, all of the past, present, future, // This vast similitude spans them, and always has spann'd, // And shall forever span them and compactly hold and enclose them» [1, с. 148].

На примере «Тропиков» хотелось бы показать возросшее значение вне-сюжетных элементов в творчестве Миллера – описаний, авторских отступлений, философских размышлений. Мы уже отмечали, что Миллер проявлял огромный интерес к философии, в особенности восточной, часто пользовался философскими категориями в своем литературном контексте. На наш взгляд, наибольший интерес вызывает сочетаемость описательных и метафизических образов в его творчестве. Вот один из примеров образа города, который носит описательный характер, свойственный классической литературе: «…the women sleeping in doorways, sleeping on newspapers, sleeping in the rain; everywhere the musty porches of the cathedrals and beggars and lice …pushcarts stacked up like wine barrels in the side streets, the smell of berries in the market place and the old church surrounded with vegetables and blue arc lights, the gutters slippery with garbage and women in satin pumps staggering through the filth and vermin at the end of an all-night souse» [20, с. 23].

Старые мастера исчерпали все технические средства, утверждает Миллер в эссе «Вспоминать, чтобы помнить». Теперь, по мнению писателя, современные художники должны отобразить такие явления и вещи, которые живописцы прошлых лет не могли себе представить: «На первый взгляд, творчество современного художника кажется полным разрушением прошлого. Но это только на первый взгляд. На самом деле в выдающихся работах нашего времени присутствует и прошлое, и будущее» [10, с. 88].

Не поэтому ли в творчестве Миллера находят себе место и описательные, и метафизические образы? А вот и пример из той же главы «Тропика Рака», где художник уже интерпретирует, а не имитирует реальность: «Paris! Meaning the Cafe Select, the Dome, the Flea Market, the American Express. Paris! Meaning Borowski's canes, Borowski's hats, Borowski's *gouaches,* Borowski's prehistoric fish – and prehistoric jokes. In that Paris of '28 only one night stands out in my memory – the night before sailing for America» [20, с. 24].

Читая Генри Миллера, можно заметить, что, какой бы темы ни касался писатель, она зачастую ведет к женщине, порождая ряд образов, которые нередко становились как предметом критики, так и предметом восхищения. Обилие эротических ассоциаций порождает в романах Генри Миллера особую образность: «практически за каждой метафорой скрывается сексуальный миф, выстраиваемый на бинарной оппозиции – герой/реальность, причем сам герой выступает как носитель неистощимой мужской потенции, а реальность приобретает женские черты. «Женская» реальность актуализируется через три основных канала. Герой может обращаться к реальной женщине, ее символической репрезентации (статуя, изображение на картине), либо сам мир предстает как глобальное женское лоно, и он ощущает себя либо плодом этого лона, либо мужчиной, оплодотворяющим это лоно» [4, с. 92].

© Т. В. Рябуха, 2008

Сюрреализм, к которому Генри Миллер проявлял большой интерес, выделяется из ряда остальных художественных и литературных движений тем, что в его образности

значительное место отведено женщине. Прочное место в лексике движения занимает любовь, всепожирающее чувство, страсть как метафора идеального состояния. Сюрреалистическая загадка передает «атмосферу желания, усиленного фрейдистским комплексом желания смерти объекту эротических устремлений» [2, с.107]. Сюрреалисты уже не описывают женщину, а скорее создают ее образ. Довольно любопытно с точки зрения репрезентации женщины, как в поэтике сюрреализма, так и в поэтике Миллера рассмотреть фотомонтаж Рене Магритта, где сюрреалисты смотрят прямо в объектив, словно не видя свою героиню; на другом монтаже портреты членов группы окружают изображение обнаженной женщины, вписанное во фразу «Я не вижу (и слово «женщина» заменено рисунком) спрятавшуюся в лесу», и здесь тоже все сюрреалисты сфотографированы с закрытыми глазами. Эти примеры симптоматичны тем, что выстроены вокруг принципиально важной темы – взгляда. Женщина, как в сюрреализме, так и в творчестве Миллера, неизменно предстает объектом мужского взгляда. Но женщина вместе с тем нередко «отражает» этот взгляд, становясь для мужчины зеркалом, призванным помочь ему познать себя, познать реальность. Такой женщиной в творчестве Генри Миллера была Мара – Мона – Джун. «Сюжетным материалом “Тропика Козерога” была Джун или, скорее, женщина. Женщина – это нечто единое и неделимое, независимо от того, каким именем ее нарекают. Женщина, как и сама земля, – существительное собирательное, и все, что предшествует женщине, приводит к ней, готовит ее выход на сцену жизни, собрано в этой книге: Джун любят и поносят, ненавидят и возвышают, перевирают, убивают и воскрешают» [16, с. 220]. Достоевский утверждал, что писателю нужно запастись одним сильным впечатлением, остальное – дело техники. Для Миллера таким переживанием оказался его второй брак с Джун Мэнсфилд, платной партнершей в танцбарах, женщиной любящей, но катастрофически неспособной на верность. На сотнях страниц «Сексуса» он вспоминает, как они любили друг друга, изменяли друг другу, терзались и блаженствовали. Встреча с ней была для Миллера и желанна, и опасна, результат которой – ритуальное «распятие» и реинкарнация, преображающая человека, в душе которого, подобно розе, расцветает новая жизнь. «I would have had to be an artist, and one doesn’t become an artist overnight. First you have to be crushed, to have your conflicting points of view annihilated. You have to be wiped out as a human being in order to be born again an individual. You have to be carbonized and mineralized in order to work upwards from the last common denominator of the self. You have to get beyond pity in order to feel from the very roots of your being» [21, с. 34].

Согласно Платону, рождение пола – это разрыв в первоначальной, единой и могучей природе. Переживание вечности, которое достигается в эросе, обеспечивает постижение божества, бессмертного и неустранимого. Бытие разделено на два мощных потока – бытие во времени и бытие вне всякого времени. Любовь – это томительное чувство воссоединения в целую индивидуальность.

«Творя свой миф и осознавая высшую духовную природу собственного “я”, – пишет Лариса Житкова, – Миллер намекает на инкарнацию в себе той самой индивидуальности, что шесть столетий назад была воплощена в Христиане Розенкрейце, а еще раньше – инкарнирована во время Мистерии Голгофы» [6, с.10].

Прослеживая доктрины братства Розы и Креста, необходимо помнить, что учение розенкрейцеров направлено конкретно на одного человека. Передать знания

© Т. В. Рябуха, 2008

и ввести во внутренний круг возможно не группу людей, не толпу, а только того, кто прошел свой путь морального и этического возрождения, путь к пониманию величия и совершенства Вселенной. Неудивительно, что Миллер часто прибегает к категори, заимствованным у розенкрейцеров, например, это видно в вышеупомянутом примере из «Тропика Козерога»: «обуглеродиться» и «минерализоваться».

Средневековый розенкрейцер рассматривал солеобразование как один из важных природных процессов. Зрелище такового процесса должно было действовать в душе человека, если он хотел почувствовать его понятным. Поэтому средневековый розенкрейцер старался уяснить себе, что должно было бы происходить в его собственной душе, если бы это солеобразование происходило также и в ней. Наша жизнь была бы непрерывным процессом распада, разложения, если бы мы отдавались только вожделениям и страстям. И если человек действительно хочет оградить себя от этого процесса разложения, то он должен непрерывно отдаваться чистым, направленным на духовное, мыслям. Неудивительно, почему одну из трилогий Миллер называет «Розой Распятия».

Мистический культ прекрасного цветка был в высшей степени развит и у суфиев, в которых можно видеть претендентов на роль наставников Христиана Розенкрейца. Скрытая эротическая подоснова розенкрейцеровского символизма (если рассматривать розу и крест как соответственно женский и мужской символы) также связана с ритуалами и мистериями, практиковавшимися в определенных гностических кругах, где половое соитие («Соитие» одна из книг Миллера, входящая в трилогию «Роза Распятия») воспринималось как земной аналог высочайшего небесного таинства. Результатом соития, по Миллеру, видится союз мужского и женского начала. «Мы прикидывались цельными, в то время как были раздвоены», – пишет Миллер в эссе «Об искусстве и будущем» [11, с. 383]. Мужское владычество приходит к концу (насквозь было мужским, односторонним и наше искусство, замечает писатель), так как мужчины утратили связь с землей. Причем художник испытывает странное ощущение, что следующим воплощением будущего станет женщина, которая и укажет истинный путь: «Эра бесполых близка к завершению. Благодаря установлению новой и жизненной противоположности полов мы станем свидетелями рождения мужского и женского начала в каждой личности. Что в результате появится в сфере искусства…» [11, с. 381].

В своем творчестве Миллер часто прибегает к древней символике, например, здесь есть место и дракону, и змею. Поиски истинного «я» и встреча с ним отражены в символе свернутого в кольцо змея Уробороса, кусающего свой хвост: постичь себя значит, пройдя все цели и пути, в самом в себе бессмертие найти. Уроборос – архаический образ, часто встречающийся в алхимических трактатах и представляющий собой змею, заглатывающую свой хвост. В рамках глубинной психологии, например у Э. Нойманна, трактуется как базовый архетип, символизирующий доисторическое, служащее началом человеческой индивидуальности единство мужского и женского, положительного и отрицательного, когда «я» погружено в бессознательное, из которого еще не отдифференцирован сознательный опыт.

Не скупится Миллер в своем творчестве и на китайскую символику. Ихаб Хассан отмечает, что его обожаемый Китай не только является ему домом, но и также служит символом примирения с окружающей средой (his beloved China, symbol of reconciled being) [18, с. 69].

© Т. В. Рябуха, 2008

А искал ли на самом деле Генри Миллер примирения со столь ненавистной ему Америкой, символизировавшей чуть ли не самые пагубные порождения цивилизации? Бесспорно, искал. «Я чувствовал необходимость примириться с отчей землей», – пишет Миллер. «Мне хотелось бросить прощальный взгляд на мою страну и покинуть ее без неприятного привкуса. Не хотелось удирать, как это было в первый раз. Я хотел прижать ее к груди, почувствовать, что по-настоящему исцелился от всех старых ран, и отправиться к неведомому с благословением на устах» [12, с. 9]. Да и цель его бунта, если и носила революционный характер, то выражалась в переустройстве мира посредством языка: «Я называю поэтом того, кто способен полностью изменить мир. Если есть среди нас такой поэт, пусть объявится. Пусть возвысит свой голос. Но это должен быть голос, способный заглушить рев бомбы. И язык потребуется такой, который растопит сердца людей, от которого кровь закипит в жилах» [8, с.193].

Практически все романы Миллера проникнуты образами первоначала. Здесь можно найти и поток как субстанцию Мирового яйца, здесь есть место и Мировому дереву, являющемуся универсальным символом в мифологической модели мира: «What was I getting at – *here where the subterranean stream ran clear?* Why that image of the Tree of Life?» [19, с. 241].

Путь противостояния машине и толпе художникам XX века видится в движении назад – к корням, к истокам человеческого, к естеству. Путь вперед блокирован, поскольку угрожающие тенденции, наметившиеся в современности, предположительно будут развиваться и дальше. Естество как антипод машины наполняется новым смыслом: бывшая оппозиция «естественность» – «условность» переводится в план антиномии «живое» – «неживое». Поэтому «дикарь» при абсолютном доминировании в нем коллективного и биологического начала противопоставлен массе, воплощающей механическую сущность цивилизации. Для Миллера механическая цивилизация представляется плодом репрессивной культуры, одеяния которой, по мнению художника, сковывают свободное тело. В результате писатель преодолевает в себе человеческий, то есть отягощенный культурой взгляд на мир, теперь Миллер будет жить исключительно как животное, преодолев «извечную разорванность разума и тела. Его тело стало мыслящим, а мысль телесной» [3, с. 11].

«Now all my faculties become alert. I am the most suave silky, cunning animal – and I am at the same time what might be called a holy man» [21, с. 208].

Обращение к телу как средоточию метафизики «помогает писателю соотнестись с глубинами человеческой памяти, с теми истоками, из которых в принципе и вырастает интуитивное знание человека о мире и о себе – недаром Миллер нередко пользуется метафорами “погружения”. Его интересует все, что связано с самыми сокровенными пластами человеческого сознания и бытия» [4, с.16].

«I feel absurdly and humbly great, not as megalomaniac, but as human spore, as the dead sponge of life swollen to saturation. I no longer look into the eyes of the woman I hold in my arms but I swim through, head and arms and legs, and I see that behind the sockets of the eyes there is a region unexplored, the world of futurity, and here there is no logic whatever, just the still germination of events unbroken by night and day, by yesterday and tomorrow» [21, с. 111].

Хотелось бы упомянуть и тот факт, что в своей практике, Миллер часто прибегал к приему автоматического письма, т. е. погружение в транс. В художественной практике

сюрреалистов ясно просматривается стремление возродить на новом уровне такие особенности первобытного искусства,

© Т. В. Рябуха, 2008

как ритуализм и магичность. Глубоко ритуализованный характер носит и один из основополагающих принципов сюрреалистического творчества, непременное условие автоматического письма – погружение в «транс», имевшее целью отключение разума для «выплеска» подсознания. Общеизвестно, что психофизиологический транс является составным элементом практики шаманизма и колдовства во всем мире. Сюрреалисты всегда питали живейший интерес к первобытной культуре и обнаруживали осведомленность в научных исследованиях данной проблематики.

Принцип сюрреалистической поэтики – сверхметафоричность. Метафорич-ность абсолютизируется сюрреализмом и доводится до неожиданного сопряжения несопрягаемых предметов, до капризной произвольности сопоставлений. Именно эта поэтика делает мир расплывчато зыбким: предмет, сравниваясь со многими явлениями, становится похожим на все и, потому, ни на что не похожим. Это и создает образ таинственной реальности. В то же время, сюрреалисты не исключали тщательной работы над текстами: спонтанно возникшие образы были только «сырьем», которое надлежало подвергать анализу и усовершенствованию. Они преобразовывали язык, освобождая его от шаблонности, возвращая слова к их первоистоку или же высекая из них, благодаря неожиданным сочетаниям, новые смыслы. Миллер пользовался сюрреалистскими методами, только когда чувствовал естественную потребность поступать именно так. Он никогда не ставил перед собой задачи стать сюрреалистом и не принимал «автоматического письма» как самоцели. И все же нельзя не обратить внимания на обилие в его романах причудливых параноидальных образов. Бесспорно, здесь Миллер прибегает к технике французских сюрреалистов. Для него внешние гармоничные формы – всего лишь обман. А за розовой пеленой скрывается не кажущаяся, а уже настоящая действительность – гниение и разложение, писателю ничего не остается, как сорвать «гармонизирующие» формы. И удивительно то, что в этих фантазиях «нет никакой этической оценки, а один лишь безучастный взгляд животного» [3, с. 17].

В эссе «Вспоминать, чтобы помнить», говоря о роли пейзажа в современной живописи, Миллер рассматривает одну из важных тенденций, встречаемых в искусстве двадцатого столетия – «использование уродливого»: «…то, что художник осознает всепроникающее уродство современной жизни и отражает его в своей работе, не есть его единственное наваждение, как думают некоторые. Так же, как и художники прошлого, он одержим истиной вечной жизни. Современный живописец через цвет утверждает ценность жизни и превосходство духовного зрения» [10, с. 129].

Сказать, что романы Миллера изобилуют лексикой ограниченного употребления, значит ничего не сказать. Здесь можно найти и детальное описание сексуальных сцен, и отсюда порождение соответствующих образов.

Присутствие лексики ограниченного употребления в авторской речи должно побудить задуматься над тем, с решением каких задач связано ее применение и с решением каких задач связано применение и образов материально-телесного низа. «Хотя я и не скупился в романах на секс-моменты, – пишет Миллер, – однако первостепенный интерес для меня представляло не совокупление как таковое, а вопрос самоосвобождения» [9, с. 213].

«Тоньше всех понимали силу секса, – продолжает художник, – язычники, обитатели пещер и верующие. Одни возвеличивали его в эстетическом смысле, другие – в магическом и третьи – в духовном. В нашем мире, где господствуют существа, чье развитие не намного превышает животный уровень, смысл СЕКСА утрачивается как таковой» [9, с. 250].

© Т. В. Рябуха, 2008

В магических терминах думал Миллер и об использовании непристойного в искусстве. По замечанию самого писателя, великие учителя дзен прибегали к любым средствам, чтобы разбудить своих учеников: «Но вернемся к художнику... Стоит ему только раз прибегнуть к помощи своих необычайных сил, – а я именно в таких магических терминах думаю об использовании в произведении искусства непристойного, – он неизбежно оказывается во власти неподвластных ему стихий. Поначалу он может стремиться разбудить читателей, но впоследствии сам переходит в другое измерение реальности, где уже не испытывает потребности никого пробуждать» [10, с. 291]. Разрушение своего образа в другом, загрязнение его в другом как отчаянная попытка освободиться от власти над собой чужого сознания и пробиться к себе самому для себя самого, видится и такая установка всей миллеровской исповеди. Поэтому он и делает свое слово о себе нарочито безобразным. Он хочет убить в себе всякое желание казаться героем в чужих глазах (и в своих собственных). Для этого необходимо вытравить из своего слова все эпические и лирические тона, «героизующие» тона, сделать его цинически объективным. Правда, он все время старается пробиться к такому слову, пробиться к духовной трезвости, но путь порой к ней лежит для него через цинизм и юродство.

Излюбленные средства Г. Миллера — сравнение и метафора. Метафоры и сравнения Генри Миллера построены преимущественно на шоковом сближении абсолютно разнородных понятий. Такая метафора заключает идею единства всех жизненный проявлений, нерасчленимости потока жизни на прекрасное и безобразное.

Вывод. Отменяя естественные законы, устанавливая зыбкие, подвижные связи между предметами, вовлекая их в «карнавальный» хоровод, создавая призрачную действительность, в которой не стоит удивляться никаким метаморфозам, и тем самым вырывая себя (и нас) из мира повседневного опыта, Миллер заставляет ощутить бытийный трепет, возникающий от прикосновения к «неведомому». Более того, ему казалось, что, разрушая привычные формы мира, он возвращается к перво-материи, из которой творит свою собственную действительность.

Библиографические ссылки

1. Американская поэзия в русских переводах. XIX–XX вв. [Текст] / [Сост. С. Б. Джимбинов. На англ. яз. с параллельным русск. текстом]. – М.: Радуга, 1990. – 672 с.

2. **Андреев, Л. Г.** Сюрреализм [Текст] / Л. Г. Андреев. – Москва: Фолио, 1972. – 232 с.

3. **Аствацатуров, А.** Генри Миллер и его «Тропик Рака» [Текст] / А. Аствацатуров // Г. Миллер. Тропик Рака: Роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 5–18.

4. **Бекетов, М. Ю.** Проблема творческой экзистенции в романе Г. Миллера «Тропик Рака»: Дис. … канд. филол. наук: 10.01.05. – Омск, 1998. – 150 с.

5. **Зверев, А. М.** Эволюция модернизма в литературе США. 20-е – 70-е годы XX века: Дис. … д-ра филол. наук: 10.01.05. – М., 1983. – 260 с.

6. **Житкова, Л.** «Я пою экватор», или Аутогония Миллера [Текст] / Л. Житкова // Миллер Г. Тропик Козерога: Роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 5–16.

© Т. В. Рябуха, 2008

7. **Миллер, Г.** Моя жизнь и моя эпоха: автобиография [Текст] / Г. Миллер // Миллер Г. Избранное: романы, повести, эссе, рассказы, автобиография. – Москва: ВиМо, 1995. – С. 667–744.

8. **Миллер, Г.** Время убийц: Повести [Текст] / Г. Миллер. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2000. – 296 с.

9. **Миллер, Г.** Мир секса [Текст] / Г. Миллер // Миллер Г. Улыбка у подножия лестницы: Повести, рассказы, эссе. – СПб.: Азбука-Классика, 2001. – С. 209–282.

10. **Миллер, Г.** Вспоминать, чтобы помнить: Эссе. [Текст] / Г. Миллер. – М.: Б. С. Г.-ПРЕСС, НФ «Пушкинская библиотека», 2001. – 425 с.

11. **Миллер, Г.** Об искусстве и будущем [Текст] / Г. Миллер // Миллер Г. Аэрокондиционированный кошмар: Эссе, рассказы. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, НФ «Пушкинская библиотека», 2001. – С. 369–383.

12. **Миллер, Г.** Аэрокондиционированный кошмар [Текст] / Г. Миллер // Миллер Г. Аэрокондиционированный кошмар: Эссе, рассказы. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, НФ «Пушкинская библиотека», 2001. – С. 7–258.

13. **Ницше, Ф.** Так говорил Заратустра [Текст] /Ф. Ницше // Ницше Ф. Собрание сочинений в 2-х т. – М.: Мысль, 1990. – Т.2. – 830 с.

14. Откровение Иоанна Богослова [Текст] / Книги Нового Завета. Канонические [в русском переводе]. – Chicago: Logion Press, 1990. – С. 275–292.

15. **Пальцев, Н.** Автобиография как эпос: Генри Миллер о себе и своем времени [Текст] / Н. Пальцев // Миллер Г. Роза распятия. Трилогия: Сексус. Плексус. Нексус. В 2-х томах. Том II. – М.: «Институт ДИ-ДИК», ООО «Издательство АСТ», 1999. – С. 716–734.

16. **Перле, А.** Мой друг Генри Миллер [Текст] / А. Перле. – СПб.: Лимбус Пресс, 1999. – 352 с.

17. **Fowlie, W.** Shadow of Doom: an Essay on Henry Miller [Текст] / W. Fowlie // Henry Miller. Three decades of criticism. – New York: New York University Press, 1971. – P. 35–42.

18. **Hassan, I.** Literature of Silence. Miller and Samual Beckett [Text] / I. Hassan. – New York: New York University Press, 1967. – 225 p.

19. **Miller, H.** Sexus [Text] / M. Miller. – London: A Flamingo Modern Classic, 1993. – 463 p.

20. **Miller, H.** Tropic of Cancer [Text] / H. Miller. – London: A Flamingo Modern Classic, 1993. – 318 p.

21. **Miller, H**. Tropic of Capricon [Text] / H. Miller. – London: A Flamingo Modern Classic, 1993. – 317 p.

Надійшла до редколегії 22.09.2008

© Т. В. Рябуха, 2008