

УДК 821.111

## ГЕНРИ МИЛЛЕР: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ

© Андрей Аствацатуров

### HENRY MILLER: FICTION AND NON-FICTION

Andrey Astvatsaturov

The paper deals with the issue of non-fiction in the works of the American writer Henry Miller (1891 - 1980), the author of "Tropic of Cancer", "Black Spring", "Tropic of Capricorn", parts of the so-called "Parisian Trilogy". We make an attempt to explain Henry Miller's interest in documentary genres (autobiography, memoirs, diaries, notes, and letters) and to link this interest with the main aspects of his worldview. In addition, we try to show that since the 1940s the role of the documentary element in Miller's works has fundamentally enhanced. Miller's mature works were greatly influenced by the representatives of European modernism (M. Proust, J. Joyce, T. S. Eliot, and Thomas Mann), however, he pursues different aesthetic aims. While most of the modernists seek to create a perfect work of art, guided by the idea of "impersonal literature", which T. S. Eliot defended in his essay "Tradition and the Individual Talent", Miller is not interested in the quality of literature and the perfection of its form. For him, art is a means of coming into contact with life, which is understood as energy that permeates all forms of existence and forms the basis of the human self. That is why, in his texts, Miller uses both the achievements of modernism and the resources of a documentary genre (memoirs, diaries, letters, and memos). This brings him closer to an entirely different tradition, represented in American literature by R. W. Emerson, H. D. Thoreau and Walt Whitman, as well as with those who stood at the origins of the American literary tradition (W. Bradford, B. Franklin).

*Keywords:* Henry Miller, T. S. Eliot, H. D. Thoreau, American literature, non-fiction, diary, memoirs, autobiography, notes, letter.

Статья посвящена проблеме документального в творчестве американского писателя Генри Миллера (1891–1980), автора текстов «Тропик Рака», «Черная Весна», «Тропик Козерога», составивших его т. н. «парижскую трилогию». В статье ставится задача объяснить интерес Генри Миллера к документальным жанрам (автобиография, мемуары, дневник, записки, письмо) и связать этот интерес с основными аспектами его мировидения. Кроме того, мы попытаемся показать, что роль документалистики в творчестве Миллера начиная с 1940-х гг. принципиально усиливается. Миллер пишет свои зрелые произведения под влиянием представителей европейского модернизма (М. Пруст, Дж. Джойс, Т. С. Элиот, Т. Манн), однако он ставит несколько иные эстетические задачи. Если большинство модернистов стремятся создать совершенное произведение искусства и руководствуются идеей «имперсональной литературы», суть которой обосновал Т. С. Элиот в статье «Традиция и индивидуальный талант», то Миллер не интересуется качеством литературы и совершенством формы. Для него искусство – средство приближения к жизни, которая понимается как энергия, пронизывающая все формы сущего и формирующая основание человеческого «я». Именно поэтому он использует в своих текстах не только открытия модернизма, но и ресурсы документальных жанров (мемуары, дневник, письмо, записки). Это сближает его с совершенно иной традицией, которую в американской литературе представляют Р. У. Эмерсон, Г. Д. Торо и Уолт Уитмен, а также с теми, кто стоял у истоков американской литературной традиции (У. Брэдфорд, Б. Франклин).

*Ключевые слова:* Генри Миллер, Т. С. Элиот, Г. Д. Торо, американская литература, документалистика, дневник, мемуары, автобиография, записки, письмо.

Американский писатель Генри Миллер (Henry Miller, 1891–1980), автор скандально знаменитых романов «Тропик Рака» («Tropic of Cancer», 1934) и «Тропик Козерога» («Tropic of Capricorn», 1939), начал свой литературный путь в самый разгар эпохи «высокого модернизма»,

когда провозглашалась идея «литературности» литературы, ее обращенности к самой себе, и закончил, когда в США ушла в прошлое недолгая мода на «жизненную правду» и документалистику, провозглашенная представителями «нового журнализма». Впрочем, и «высокий модернизм»,

и «новый журнализм» в пору своего расцвета, соответственно в 1920-е и в 1960-е гг., не являлись, как мы знаем, единственными и неоспоримыми тенденциями литературы. Современниками модернистов были многие журналисты и социальные прозаики, которые с ними горячо полемизировали, а современниками «новых журналистов» – модернисты второго поколения (Дж. Апдайк, Дж. Гарднер) и постмодернисты (Дж. Барт). Последние, отвергая поиск смыслов, окончательных истин и приравнивая к его стремлению господствовать, распространять власть, фактически сводят на нет традиционное противопоставление правды и вымысла, документального и художественного. Проблема снимается, поскольку все высказанное, все явленное слуху и глазу объявляется художественным, так как оно неизбежно пропущено сквозь механизмы культурной обработки. В 1975 году, за пять лет до смерти Генри Миллера, Эдгар Лоуренс Доктороу (1931–2014) опубликовал исторический роман «Рэгтайм» («Ragtime»), который критики справедливо прочли как пародию на документальные жанры и учебники истории [Cooper, с. 111]. «Рэгтайм» как будто бы насквозь документален и исторически точен: в романе действуют реальные исторические фигуры (Морган, Форд, Гудини, Гольдман и т. д.), которые думают, говорят и ведут себя именно так, как они в представлении историков должны были думать, говорить и вести себя. И все же это мнимый документализм и мнимая точность. Доктороу убеждает читателя, что мы всегда имеем дело не с фактами, а с означаемыми, которые просто определенным образом упорядочиваются и стараются притвориться реальностью, окончательной истиной. Исторические фигуры не реальны. Это – всего лишь иконы, художественные образы, придуманные авторами учебников истории. Доктороу снимает различие между фактом и вымыслом, художественным отражением [Harris, с. 49]. Одна из ключевых сцен романа – мальчик, стоящий перед зеркалом и не понимающий, кто тут кого отражает: тот, кто в зеркале, его или он – того, кто в зеркале.

Творческая эволюция самого Генри Миллера сохраняет эти колебания, эту борьбу факта с художественным вымыслом и знаменует попытку решить проблему. Разумеется, даже на закате своей карьеры Миллер решает ее не так, как его младший современник Доктороу, а иначе, как представитель той эпохи и той литературной традиции, которая его сформировала. Он стремится к синтезу художественного и документального, к обнаружению «зоны примирения», неразличения факта и вымысла.

Интересно, что в детские и юношеские годы Миллера отличала тяга ко всему фантазийному, к воображаемым художественным мирам [Миллер, с. 140], в которые он погружался, читая подростковую классику. Это стремление было своего рода вызовом тому протестантскому духу приземленности, который царил в доме его родителей. С годами оно несколько не исчезло, а лишь укрепилось. Более того, спустя много лет, будучи уже давно состоявшимся автором и пожилым человеком, Миллер вновь утверждает главенство воображения в человеческом опыте и с восторгом говорит о тех писателях, которые сформировали в нем способность воображать, то есть представлять себе иные возможности жизни [Там же, с. 100]. Таким для Миллера был Райдер Хаггард (1856–1925), автор романа «Она: история приключения» (1887), любимой книги Миллера. Видимо, этот инстинкт объясняет раннее увлечение Миллером антропософией [Nesbit, с. 56].

Впрочем, в 1910-е годы Миллер как интеллектуал эволюционирует в сторону более «позитивного знания». Его начинает увлекать анархизм, имеющий, как мы знаем, строго научные основания, в частности для П. А. Кропоткина [Кропоткин, с. 153]. После знакомства с анархисткой Эммой Гольдман (1869–1940) Миллер обращается к теоретическим работам П. А. Кропоткина, М. А. Бакунина, американского анархиста Бенджамена Такера и проникается проектами социального переустройства мира на основе отрицания власти (Бога, церкви, государства, законов) и идеи «взаимопомощи» [Avrich, с. 59], [Joll, с. 135–136], [Marshall, с. 319–322].

Эти проекты найдут отражение в его зрелых текстах, даже когда он откажется от стремления вмешиваться в естественный ход событий и поставит перед собой цель, изменив себя самого, принять мир в его сложности и многообразии. Одновременно с увлечением идеями анархизма Миллер проявит интерес к таким фигурам американской культуры, как Р. У. Эмерсон, Г. Д. Торо и У. Уитмен [Ibargüen, с. 110–112, 118.]. Он будет по-юношески восторгаться провозглашенной Эмерсоном доктриной «доверия к себе» и дерзким желанием его последователей (Торо, Уитмен) отбросить общепринятые представления для того, чтобы открыть в себе глубинное «я», Бога и научиться правдиво говорить от своего имени. Забегая вперед, отметим, что Миллер не мог не обратить внимания на автобиографизм Торо и Уитмена, их общую неприязнь к «профессиональной литературе».

Примиряя два вектора, документальную правду и фантазирование, Миллер в середине

1920-х гг. обратился к конвенциям социальной прозы. Атакуя идеологию американского либерализма в ее самом неприглядном социал-дарвинистском варианте (успешен тот, кто лучше всех приспосабливается к обстоятельствам), он пишет роман «Clipped Wings» («Подрезанные крылья»). Этот социальный роман в духе Драйзера, построенный как документальное свидетельство, оказывается неудачным. Кроме того, мировидение Миллера претерпевает эволюцию и становится более сложным, поскольку он знакомится с текстами Ф. Ницше, О. Шпенглера и А. Бергсона и приходит к представлению о жизни как о потоке энергии, пронизывающей и порождающей все материальные формы. Сознание под влиянием А. Бергсона [Blinder, с. 41–49] он тоже начинает мыслить как непрерывный поток. Эта философия требует приоритетности именно воображения, особой, странной внечеловеческой речи, в которую поток воображения мог бы облачиться. Но в арсенале у Миллера лишь язык Драйзера, совершенно неадекватный и неподходящий тем задачам, которые выстраивает его мировидение. Однако нужный язык, необходимые художественные конвенции обнаруживаются, когда Миллер переезжает в Париж и знакомится благодаря своим друзьям, писателям круга «виллы Сера» (А. Нин, М. Френкель, А. Перле) с открытиями европейского модернизма и авангарда, текстами Дж. Джойса, Т. С. Элиота, Э. Паунда, Бл. Сандрара, сюрреалистов. Миллер усваивает эти открытия, но между ним и модернистами сразу же возникают принципиальные различия в эстетических установках [Ibargüen, с. 106]. «Высокие модернисты» (Элиот, Джойс, Паунд) текстоцентричны. Они ставят своей целью создать совершенный, замкнутый на себе, профессиональный художественный текст. Их метод был внятно артикулирован Т. С. Элиотом в эссе «Традиция и индивидуальный талант» (1917) как «имперсональный», т. е. подчиняющий индивидуальные усилия художественной логике, а не собственному произволу. «Имперсональность», в понимании Т. С. Элиота, связана с представлением о сознании автора как о катализаторе, при участии которого произведение почти встраивается в систему, создавая самое себя [Eliot, с. 18]. Элиот требует от подлинного художника не следования человеческим пристрастиям, идеям, причинно-следственным связям, а следование «логике воображения». Это воображение строго ограничено сферой художественного: Элиот, в отличие от сюрреалистов и Миллера, категорически против того, чтобы перенести художественные задачи в сферу реального.

У Миллера стратегия совершенно противоположная. Его цель – не литература, не создание правдоподобного единства, а его собственное «я»:

Everything that was literature has fallen from me. There are no more books to be written, thank God [Miller, 1961, с. 1]. – Все, что было связано с литературой, отвалилось от меня. Слава Богу, писать книг больше не надо (пер. с англ. Г. Егорова).

Литература используется Миллером как средство саморазвития: воображение, в его понимании, должно преодолевать сферу художественного и открывать новые грани жизни. «Я всего лишь художник, *littérateur*, Миллер же – ЧЕЛОВЕК! Вот в чем разница. Миллер ни во что не ставит искусство и литературу и жаждет от них избавиться», – пишет о Миллере его друг Альфред Перле [Перле, с. 55]. В самом деле, Миллер многими деятелями культуры воспринимается скорее как личность, нежели как писатель. Об этом свидетельствует тот красноречивый факт, что количество мемуарной литературы о Миллере долгое время намного превышало количество академических исследований о нем.

Отказываясь следовать имперсональным установкам и эстетически сближаясь тем самым с Р. У. Эмерсоном, Г. Д. Торо и У. Уитменом, Миллер начала 1930-х дистанцируется от модернистов как от литературных профессионалов. Он критически отзываясь о Дж. Джойсе, М. Прусте [Miller, 1939, с. 107–134], Т. С. Элиоте, Т. Манне [Миллер, с. 43]. Следы этого эстетического противостояния можно обнаружить и в его относительно поздних эссе. В текстах парижской трилогии («Тропик Рака», «Черная Весна», «Тропик Козерога») он сатирически выводит образы своих друзей, модернистов-интеллектуалов. В свою очередь, себя Миллер позиционирует как литературного дилетанта, как не-писателя. Профессионалы от литературы, в частности модернисты, заперты в мире литературных схем, в мире слов, а его интересует жизнь, бесконечная, изменчивая, едва ли облачаемая в слова, по ту сторону литературных схем, по ту сторону слова. Его цель – совпасть с этой жизнью, стать тождественным себе, стать подлинной личностью, а не носителем чужой мудрости. Но первый шаг для осуществления данной цели оказывается парадоксальным: чтобы стать человеком, встать на путь приближения к жизни, нужно для начала сделаться писателем [Там же, с. 129]. А затем необходимо преодолеть в себе писателя.

Стратегии модернистской литературы (разрушение нарратива, фрагментарность, поток соз-

нения), очевидные в текстах «парижской трилогии», безусловно, помогли Миллеру стать писателем, обрести язык. Однако одновременно он запускает механизмы, позволяющие преодолеть «литературность». Он ориентируется на конвенции документальных жанров (мемуары, автобиография, дневник, письмо, записная книжка).

Он стремится к правде, но не только той, о которой говорит Теодор Драйзер, а той, о которой говорили Р. У. Эмерсон, Г. Д. Торо и Уолт Уитмен. Среди исследователей творчества Миллера существует тенденция рассматривать его вне контекста американской культуры и представлять скорее космополитом, эмигрантом, связанным в большей степени с европейскими традициями, нежели с американскими [Decker, с. 151.] В большинстве статей Миллер соотносится с европейскими фигурами: с сюрреалистами, Багаем, Сартром, Ницше. Работы, в которых Миллер предстает в контексте американской интеллектуальной и литературной традиции, единичны. Парадокс заключается в том, что Миллер, следуя эстетическим образцам европейской прозы, ориентируясь на автобиографизм Л.-Ф. Селина и А. Бретона, возвращается к истокам американской прозы, которая, как многократно отмечалось историками литературы, выросла из документальных жанров, хроник, мемуаров, автобиографий, записок, дневников и т. д.

Протестанты, основавшие Америку, не слишком почитали изящные искусства, напоминая о праздности и пороках, и противопоставляли им иного типа поиски, связанные с попыткой осмыслить свое «я», уловить связь между собой и замыслом, обосновать собственную избранность, преодолеть искушение богооставленностью. Соответственно, они обращались именно к маргинальным, документальным жанрам, избегая те, что были распространены в европейской художественной литературе.

Поэтому неудивительно, что два классических американских текста, с которых подлинная американская литература фактически ведет свой отсчет, отличались документализмом: «История поселения в Плимуте» (1620–1647) Уильяма Брэдфорда и «Автобиография» (1791) Франклина. Р. У. Эмерсон, Г. Д. Торо, несмотря на принадлежность к другой интеллектуальной традиции, также избегали конвенций изящной словесности. Творчество Г. Д. Торо – это не романы, повести и рассказы, а главным образом – записки, заметки, эссе, дневники, дневниковая проза. Миллер, таким образом, создавая почти модернистскую урбанистическую прозу, оказывается наследником исконно американской литературной традиции. В сущности, он ставит перед со-

бой те же задачи, что и авторы, стоявшие у истоков литературы США. Миллер, конечно, далек от признания человека греховным существом, от механистически-просветительского представления об индивидуальности. Он также далек от чисто протестантского стремления возводить работу в ранг религиозного культа. Однако некоторые важные составляющие мировидения Миллера роднят его с теми религиозными традициями, которые формировали американский характер: осознание себя в контексте замысла, ощущение собственной миссии, избранности, божественной предначертанности, судьбы. Именно поэтому Миллер в жанровом отношении тоже оказывается близок к первым американским авторам.

Автобиографизм Миллера и его стремление к документальности связаны с обращением его «вовнутрь», в глубину своего «я», с ответом на вопрос о природе собственного становления. Для Миллера, автора текстов «парижской трилогии», как и для предшествующих автобиографов, важен психологический хронотоп, двойная организация времени. Главная методологическая проблема, связанная с изучением не только Генри Миллера, но и всякой автобиографической и мемуарной прозы, – вопрос о том, что же на самом деле фиксирует текст. События, переданные в автобиографической прозе, напрочь «лишены „правильной перспективы“, обретая перспективу своего времени и авторского произвола» [Тесля, с. 14]. Опыт проживался в прошлом, но сочинение, создание текста есть проживание в настоящем. Таким образом, прошлое или повседневное оценивается из призмы процесса письма. И материал отбирается как коррелят ощущений, идей, возникающих не тогда, в прошлом, а сейчас в момент сочинения. Г. Д. Торо, проживавший в лесу, не тождественен Торо, сочиняющему «Уолден», а Миллер, пишущий в начале 1930-х гг. в Париже о Нью-Йорке 1910-х («Тропик Козерога»), не тождественен Миллеру, проживавшему в Нью-Йорке в 1910-е годы. Сочинение – это принципиально иной опыт, связанный с иным психологическим контекстом.

Сочиняя автобиографическую, мемуарную прозу, автор, на первый взгляд, ставит своей целью осмыслить события, имевшие место в прошлом, и подчинить их некоей художественной задаче [Безрогов, с. 170]. Это утверждение справедливо, но в то же время необходимо учитывать, что автор «Тропика Рака» творит в настоящем, и проблемы настоящего прямо или косвенно определяют его художественный и идейный поиск. Таким образом, возникает «двойная перспектива», которую отмечают исследователи автобиографий и мемуаров [Черкашина, с. 197]. А

прошлое, в свою очередь, оказывается лишь податливым художественным материалом и не более. Миллер, возможно, одним из первых почувствовал эту особенность автобиографического письма. Его интересовало исключительно настоящее и проживание этого настоящего с максимальной полнотой. «Бытие в ретроспекции», погруженность в мир воспоминаний он воспринимал как форму невроза, желание закрыться от настоящего, от вечно обновляющейся жизни. Именно поэтому Миллер отвергал метод Марселя Пруста [Masuga, с. 125–126]. Прошлое Миллера не интересовало, оно было уже преодоленным состоянием. Он использовал прошлое как материал, как знаки, с помощью которых он говорил на самом деле о настоящем. Прошлое, как и сама литература, становилось для него средством саморазвития, которое происходило в настоящем. Отчасти поэтому в первом зрелом романе Миллера «Тропик Рака» нарратив разворачивается именно в настоящем времени:

I am living at the Villa Borghese. There is not a crumb of dirt anywhere, nor a chair misplaced. We are all alone here and we are dead <...>. Boris has given me a summary of his views. <...> I have no money, no resources, no hopes [Miller, 1961, с. 1]. – Я живу на вилле Боргезе. Кругом – ни соринки, все стулья на местах. Мы здесь одни, и мы мертвецы <...>. Борис только что изложил мне свою точку зрения. <...> У меня нет ни работы, ни сбережений, ни надежд (пер. с англ. Г. Егорова).

Нетрудно заметить, что, создавая роман «Тропик Рака», Миллер ориентировался прежде всего на жанр дневника. Миллер интересовался известными литературными памятниками этого жанра, дневниками известных людей, называя одним из своих любимых произведений дневник Вацлава Нижинского [Миллер, с. 121] и ставя его выше литературных сочинений, т. е. литературы как таковой с ее поисками границ и соблюдением жанровых правил. Похожий интерес к дневникам демонстрировали писатели круга «виллы Сера» (А. Нин, А. Перле, М. Френкель), составлявшие окружение Генри Миллера. Достаточно вспомнить признанный шедевр литературы XX века – знаменитый «Дневник» Анаис Нин. Подобный интерес к дневниковой прозе был во многом характерен для европейского, и особенно русского, модернизма [Ерохина, с. 99].

Дневник и дневниковый характер повествования позволяли Миллеру сосредоточиться на частном, вырваться из ненастоящей социальной реальности, детерминированности общественными отношениями. И при этом дистанцироваться от большой истории, что всегда, вплоть до

конца 1940-х гг., было инстинктом изоляционистски настроенных американцев. В американской литературе отчетливо заметно это стремление несколько принизить значимость событий «большой истории» (Марк Твен), т. е. истории Европы, перенести акцент на частную жизнь или, во всяком случае, уравнивать в правах «большую историю» и «историю частную». Например, Г. Д. Торо в «Уолдене» подробно описывает войну рыжих и черных муравьев, которая, в его представлении, по силе, напряженности и значимости ничуть не уступает европейским войнам (глава «Бессловесные соседи»). В «Черной весне» Генри Миллер полушутя-полусерьезно фактически проводит ту же идею:

The boys you worshipped when you first came down into the street remain with you all life. They are the only real heroes. Napoleon, Lenin, Capone – all fiction. Napoleon is nothing to me in comparison with Eddie Carney who gave me my first black eye [Miller, 1968, с. 9]. – Мальчишки, которых ты боготворил, впервые окунувшись в уличную круговерть, остаются с тобой на всю жизнь. Они-то и есть настоящие герои. Наполеон, Ленин, Капоне – сплошная фикция. Наполеон для меня пустое место в сравнении с Эдди Карни, который поставил мне первый фингал под глаз (пер. с англ. А. Г. Тимофеева).

Индивидуальная история, которую отстаивает Миллер, обретает единичность, самодостаточность и развивается в соответствии с собственными законами. Именно ее автор «Черной весны» и стремится воссоздать. А «большая история» фактически выпадает из сферы его интересов:

I cannot forget that I am making a history, a history on the side which, like a chancre, will eat away the other meaningless history [Miller, 1968, с. 24]. – Я не могу забыть, что я делаю историю – историю «на обочине», которая, подобно шанкре, проглотит другую, бессмысленную историю. Я считаю себя не книгой, записью, документом, но историей нашего времени – историей всего времени (пер. с англ. А. Г. Тимофеева).

Эта типично американская оптика, которая нашла отражение во многих шедеврах литературы США, отчасти предугадала постмодернистское отношение к истории (Э. Л. Доктороу, Дж. Барнс), а также современный кризис исторической науки, засвидетельствованный в большинстве современных методологических и мета-научных исследованиях [Копосов, с. 8–46].

Строгая литературная форма, по мысли Миллера, отдаляет его автора от собственного «я». Дневник, в свою очередь, позволяет ему пренебречь правилами, взорвать форму и тем са-

мым встать на путь своего освобождения. Принципиально, что это движение осуществляется не в соответствии со строгими правилами, а спонтанно. Дневник оправдывает стремление к спонтанности, он отражает анархическую непредсказуемость «я». Кроме того, дневник позволяет и оправдывает фиксацию на частном, единичном, случайном, нетипичном. Свой первый роман «Тропик Рака» Миллер предваряет цитатой из Эмерсона:

These novels will give way, by and by, to diaries or autobiographies – captivating books, if only a man knew how to choose among what he calls his experiences that which is really his experience, and how to record truth truly [Miller, 1961]. – Эти романы постепенно уступят место дневникам и автобиографиям, которые могут стать пленительными книгами, если только человек знает, как выбрать из того, что он называет своим опытом, то, что действительно есть его опыт, и как записать эту правду собственной жизни правдиво (пер. с англ. Г. Егорова).

Вырванная из контекста, цитата звучит как пророчество, открывающее перспективу освобождения литературы, которой суждено будет избавиться от жесткой художественной формы. Открывая «Тропик Рака» подобным предупреждением, Миллер дает понять читателю, что этот роман и те, которые за ним последуют, являются образцами такого рода литературы. И здесь выполнены два требования, которыми Эмерсон обусловил ее появление: обретение человеком своего истинного «я», изначальной основы собственной индивидуальности, бессознательного и способности откровенно говорить и писать от имени этого «я».

Впрочем, даже дневник оказывается для Миллера слишком фиксированным жанром. Дневник сдерживает рассказчика некими правилами. Поэтому дневниковый характер письма нередко в ранних текстах Миллера уступает место фрагментарным запискам, случайным обрывочным фиксациям ситуаций, где у автора нет обязательств выстраивать причинно-следственные связи:

So fast and furious am I compelled to live now that there is scarcely time to record even these fragmentary notes [Там же, с. 12]. – Я живу сейчас в таком бурном темпе, что мне даже трудно делать эти отрывочные заметки (пер. с англ. Г. Егорова).

Фрагментарные заметки дают возможность нарушить линейность времени, которая в романах Миллера обретает статус бергсоновской длительности, потока, постоянной метаморфозы, в которой отсутствуют причинно-следственные

связи. Кроме того, они помогают игре, которая для Миллера есть сущность жизни, освобождение, снятие обязательности, открытие новых возможностей, новых форм реальности.

Наконец, еще один жанр документальной прозы, к которому в парижских текстах обращается Миллер, – это письмо. Собственно говоря, как подчеркивают исследователи Миллера [Decker, с. 20], вся проза писателя вырастает из этого жанра. 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 художественные тексты. 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 и оценивая ее, так же как и Дневник Нижинского, выше всякой литературы:

But in Van Gogh's letters there is a perfection beyond either of these. It is the triumph of the individual over art [Miller, 1961, с. 11]. – Но в письмах Ван Гога совершенство еще более высокое. Это – победа личности над искусством (пер. с англ. Г. Егорова).

Переписка самого Генри Миллера (с Лоренсом Дарреллом, с Майклом Френкелем), наряду с его романами, как известно, представляет интерес не только для историков литературы, но и для широкого круга читателей.

Таким образом, документалистика проникает в художественное пространство миллеровских текстов и во многом определяет их поэтику. Но на данном этапе она является лишь ее составляющим элементом. Ресурсы документальных жанров (мемуар, дневник, письмо, записки) Миллер использует пока еще внутри романной формы, испытывая тем самым ее границы. Но уже в парижский период Миллер начинает создавать тексты, в которых документальное вытесняет собственно художественное. Примером может послужить текст «Aller Retour New York» («Нью-Йорк и обратно»), в котором автор «Тропика Рака» рассказывает о своем путешествии в Нью-Йорк. Текст, как нам представляется, является переломным в творчестве Миллера и знаменует своего рода победу документального в его творчестве. Здесь Миллер избегает типично модернистских и авангардных приемов и, избирая традиционный способ организации нарратива, почти полностью отдается документалистике.

Текст строится как описание событий путешествия, которое при этом изложено в форме письма Альфреду Перле. Миллер уже не ставит перед собой цель организовать материал как роман, как рассказ или как повесть и просто совмещает в своем тексте два документальных жанра: путевой очерк и письмо.

Дальнейшая эволюция Миллера как писателя подтверждает нашу гипотезу об усилении присутствия документальной составляющей в его текстах. Вернувшись в «Америку», Миллер пишет не романы, а очерки, травелоги («Колосс Маруссийский», «Аэрокондиционированный кошмар») и эссе («Книги в моей жизни»). В 1950-е годы, работая над трилогией «Роза Распятия» («Сексус», «Плексус», «Нексус»), он вернется к романной форме, но и в этих произведениях присутствие документальных жанров будет весьма ощутимым, тем не менее в последних значительных текстах Миллера элементы документального снова окажутся главенствующими. Достаточно вспомнить его письма актрисе Бренде Венус или текст «Бессонница, или Дьявол на воле», посвященный Хироко Токуда, написанный в форме лирического дневника.

На примере Генри Миллера мы сделали попытку показать, что обращение к документальным жанрам позволяет писателю решить не только эстетические проблемы, но и принципиальные задачи, связанные с совершенствованием собственной личности. И, кроме того, подобное обращение позволяет, как это ни парадоксально, более полно включиться в национальную традицию.

#### Список литературы

Безрогов В. Г. Автобиография и история: некоторые комментарии историка к автобиографическим исследованиям // Хеннингсен Ю. Автобиография и педагогика / пер. с нем. В. А. Волкова. М.: Изд-во УРАО, 2000. С. 133–180.

Ерохина Т. И. Дневник как текст русского символизма // Филология и культура. Philology and Culture. 2014. № 3 (37). С. 98–102.

Копосов Н. Е. Как думают историки. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 236 с.

Кропоткин П. А. Анархия. Сборник статей. М.: Айрис-Пресс, 2002. 576 с.

Миллер Г. Книги в моей жизни. М.: Пушкинская библиотека, Б.С.Г.-Пресс, 2001. 544 с.

Перле А. Мой друг Генри Миллер. Дружеская биография. СПб.: Лимбус-Пресс, 1999. 352 с.

Тесля А. А. Документальная проза: проблема и история жанров // Ученые заметки ТОГУ. 2012. Том 3. № 1. С. 7–17.

Черкашина Т. Ю. Мемуарная автобиография и автобиографические мемуары: схожесть и различие по-

нятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 3 (33): в 2-х ч. Ч. I. С. 196–199.

Avrich P. *Anarchist Portraits*. Princeton, 1988. 336 p.

Blinder C. *A Self-made Surrealist. Ideology and Aesthetics in the Work of Henry Miller*. New York, 2000. 170 p.

Cooper S. *Cutting Both Ways: E. L. Doctorow's Critique of the Left* // *South Atlantic Review*. Vol. 58, No. 2. May, 1993. Pp. 111–125.

Decker J. *Henry Miller and narrative form: constructing the self, rejecting Modernity*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Inc, 2005. 182 p.

Eliot T. S. *Tradition and the Individual Talent* // *Eliot T.S. Selected essays*. London: Faber and Faber, 1969. P. 13–22.

Harris S. *Myth Of Individualism In E. L. Doctorow's «Ragtime»* // *Australasian Journal of American Studies*. Vol. 20. No. 2 (December 2001). Pp. 47–61.

Ibargüen R. R. *Narrative Detours: Henry Miller and The Rise of New Critical Modernism. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy*. Yale University, 1989. Order Number 9010659. 379 p.

Joll J. *The Anarchists*. London: Metuen, 1979.

Marshall P. *Demanding the Impossible. A History of Anarchism*. London: Fontana, 1993. 767 p.

Masuga K. *Henry Miller and How He Got that Way*. Edinburgh University Press, 2011. 200 p.

Miller H. *Black Spring*. London: A Jupiter Book. Calder and Boyars, 1968. 192 p.

Miller H. *The Universe of Death* // Miller H. *The Cosmological Eye*. New Directions, Norfolk, Conn., 1939. P. 107–134.

Miller H. *Tropic of Cancer*. New York: Grove Press, 1961. 318 p.

Nesbit Th. *Rivers of Ecstasy: Henry Miller's Affair With Religion*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Ann Arbor, 2005. UMI Number: 3167754. 270 p.

#### References

Avrich, P. (1988). *Anarchist Portraits*. 336 p. Princeton. (In English)

Bezrogov, V. (2000). *Avtobiografiya i istotiya: nekotorye kommentarii istorika k avtobiograficheskim issledovaniyam* [Autobiography and History: Comments of a Historian on Autobiographical Research] // Henningesen U. *Avtobiografiya I pedagogika / per. S nem. V. A. Volkova*. Pp. 133-180. M.: Izd-vo URAO. (In Russian)

Blinder, C. (2000). *A Self-made Surrealist. Ideology and Aesthetics in the Work of Henry Miller*. 170 p. New York. (In English)

Cherkashina, T. (2014). *Memuarnaya avtobiografiya I avtobiograficheskiye memuary: hozhest' i razlichie ponyatij* [Memoir Autobiography and Autobiographical Memoirs: Similitude and Distinction of Notions] // *Filologicheskiye Nauki. Voprosy teorii i praktiki*.

No. 3 (33): v 2-h ch. Ch. I, pp. 196-199. Tambov: Gramota, (In Russian)

Cooper, S. (1993). *Cutting Both Ways: E. L. Doctorow's Critique of the Left*. Vol. 58, No. 2, May, pp. 111-125. South Atlantic Review. (In English)

Decker, J. (2005). *Henry Miller and Narrative Form: Constructing the Self, Rejecting Modernity*. 182 p. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Inc. (In English)

Eliot, T. (1969). *Tradition and the Individual Talent* // Eliot T.S. Selected Essays. Pp. 13 – 22. London: Faber and Faber. (In English)

Erokhina, T. (2014). *Dnevnik kak tekst russkogo simbolizma* [Diary as a Text Type of Russian Symbolism]. // Filologiya i kul'tura. Philology and Culture. No. 3 (37), pp. 98–102. (In Russian)

Harris, S. (2001). *Myth of Individualism in E. L. Doctorow's "Ragtime"* // Australasian Journal of American Studies. Vol. 20, No. 2 (December). Pp. 47-61. (In English)

Ibargüen, R. (1989). *Narrative Detours: Henry Miller and the Rise of New Critical Modernism*. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. Yale University, Order Number 9010659. 379 p. (In English)

Koposov, N. (2001). *Kak dumayut istoriki* [That's What Historians Think]. 236 p. M.: Novoye literaturnoye obozreniye. (In Russian)

Kropotin, P. (2002). *Anarhiya* [Anarchy]. Sbornik statei. 576 p. M.: Ayris-Press. (In Russian)

Marshall, P. (1993). *Demanding the Impossible. A History of Anarchism*. 767 p. London: Fontana. (In English)

Masuga, K. (2011). *Henry Miller and How He Got that Way*. 200 p. Edinburgh University Press. (In English)

Miller, G. (2001). *Knigi v moyey zhizni* [Books in My Life]. M.: Pushkinskaya biblioteka, 544 p. B.S.G.-Press, (In Russian)

Miller, H. (1968). *Black Spring*. 192 p. London: A Jupiter Book. Calder and Boyars. (In English)

Miller, H. (1939). *The Universe of Death* // Miller H. The Cosmological Eye. Pp. 107 – 134. New Directions, Norfolk, Conn. (In English)

Miller, H. (1961). *Tropic of Cancer*. 318 p. New York: Grove Press. (In English)

Nesbit, Th. (2005). *Rivers of Ecstasy: Henry Miller's Affair with Religion*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. 270 p. Ann Arbor, UMI Number: 3167754. (In English)

Perle, A. (1999). *Moi drug Genri Miller* [My Friend Henry Miller]. Druzheskaya Biografiya. 352 p. SPb.: Limbus-Press. (In Russian)

Teslya, A. (2012). *Dokumentalnaya prosa: problema i istoriya zhanrov* [Non-fiction: The Problem and the History of Genres] // Uchenye zametki TOGU. Vol.3. No. 1, pp. 7 – 17. (In Russian)

The article was submitted on 06.07.2016

Поступила в редакцию 06.07.2016

**Аствацатуров Андрей Алексеевич**,  
кандидат филологических наук,  
доцент,  
Санкт-Петербургский государственный  
университет,  
199034, Россия, Санкт-Петербург,  
Университетская наб., 9-11.  
astvatsa@yandex.ru

**Astvatsaturov Andrey Alekseevich**,  
Ph.D. in Philology,  
Associate Professor,  
St. Petersburg State University,  
9-11 Universitetskaya Emb.,  
St. Petersburg, 199034, Russian Federation.  
astvatsa@yandex.ru