Андрей Алексеевич Аствацатуров

**Бодлеровский Париж в текстах Т.С.Элиота и Генри Миллера.**

**Аннотация.**

В статье рассматривается, каким образом «парижский текст» Шарля Бодлера трансформируется в творчестве двух представителей американского модернизма: Т.С.Элиота и Генри Миллера. Элиот и Миллер, при всех различиях в их мировоззренческих и эстетических установках, создавая свои урбанистические пейзажи, используют бодлеровскую образность, иногда повторяя и развивая линию Бодлера, иногда вступая с ним в полемику. Элиот осуществляет свой диалог с Бодлером в своих ранних стихотворениях и поэме «Бесплодная Земля», а Генри Миллер – в своем «парижском романе» «Тропик Рака».

Ключевые слова: парижский текст, Шарль Бодлер, Генри Миллер, Томас Стернз Элиот, модернизм, урбанистическая образность

The paper discusses how «the Parisian text» of Charles Baudelaire was incorporated into a work of two representatives of American Modernism: T.S. Eliot and Henry Miller. Eliot and Miller, despite all the differences in their sensibility and aesthetic views, creating their urban landscapes, use the Baudelairian imagery, sometimes repeating and developing a Baudelairian line, sometimes entering into polemics with him. Eliot carries out his dialogue with Baudelaire in his early poems and the poem «The Waste Land» and Henry Miller - in his «Parisian novel» «Tropic of Cancer».

Key words: Parisian text, Charles Baudelaire, Henry Miller, T.S.Eliot, modernism, urban imagery.

***Сведения об авторе:***

Аствацатуров Андрей Алексеевич (р. 1969) – кандидат филологических наук, доцент кафедры Истории зарубежных литератур Филологического факультета Санкт-Петербургского Государственного Университета (Университетская набережная 11).

**Information about the author: Astvatsaturov Andrey Alexeevich (b. 1969), candidate of science, Associate professor of Saint-Petersburg State University (Univeritetskaya naberezhnaya 11).**

Влияние Шарля Бодлера на литературу европейского и американского модернизма трудно переоценить. Модернисты нередко видели в нем своего предтечу. Автор «Цветов Зла», «Книги обломков», «Искусственного Рая» интересовал их как реформатор поэтического языка, как вдохновенный богоборец, стремившийся к Богу, как сочинитель «Божественной Комедии» образца XIX в., как пророк символических горизонтов, укорененных в повседневности и, наконец, как поэт-урбанист, мифологизировавший городское пространство. Модернисты, как известно, придавали большое значение городу как символу современной жизни и культуры, и, репрезентируя его, наделяя смыслами, зачастую ориентировались на урбанистическую лирику Бодлера. В настоящей статье мы сделаем попытку показать, каким образом бодлеровский город трансформируется в текстах двух крупнейших представителей американского модернизма в Европе, Томаса Стернза Элиота (1888 – 1965) и Генри Миллера (1891 - 1980).

Несмотря на незначительную разницу в возрасте, они принадлежат разным литературным поколениям, и Генри Миллер публикует свой первый зрелый роман «Тропик Рака» (1934), когда Т.С.Элиот, автор поэм «Бесплодная Земля» (1921), «Пепельная среда» (1930), нескольких поэтических сборников и сборников эссе, главный редактор крупнейшего британского издательства «Фабер» уже начинает приобретать статус классика. Генри Миллер получает одобрение Элиота, преподносит ему свой роман, выслушивает сдержанную похвалу, затем порицание в адрес эссе о Гамлете, ровно так, как это обычно делает литературный неофит, встретившийся с уважаемым мэтром.

Т.С.Элиот всецело связан с модернизмом 1910-х – 1920-х гг. Его ставят в один ряд с такими фигурами, как У.Б.Йейтс, Э.Паунд, У.Льюис, Дж.Джойс, В.Вулф, М. Пруст, словом, тех, кто внес вклад в эстетику «высокого модернизма». С Миллером – все иначе. Несмотря на то, что его первые литературные опыты относятся к 1920-м гг., он становится серьезным и обсуждаем автором, ассоциирующимся с миром литературы, лишь со второй половины 1930-х гг., когда будут опубликованы тексты его «парижской трилогии»: «Тропик Рака», «Черная Весна», «Тропик Козерога», и его имя обычно упоминается в контексте таких писателей как Лоуренс Даррелл и Анаис Нин.

Т.С.Элиот, вступив на литературное поприще, как уже отмечалось, еще при жизни становится «классиком», представителем литературного истеблишмента. В 1948 г. он получает Нобелевскую премию по литературе. В свою очередь Генри Миллер надолго приобретает сомнительную репутацию бунтаря и автора запрещенных полупорнографических сочинений, фигуры, хоть и культовой, но все же в глазах литературной общественности маргинальной. Его поднимают на щит не консерваторы, не кафедры университетов, как Т.С.Элиота, а литературные маргиналы, представители контркультурных тенденций (битники) или их теоретики (Норман Мейлер)[[1]](#footnote-1).

Однако главное отличие, которое, по-видимому, определило специфику восприятия и трансформации урбанистических образов Бодлера, заключается в принципиально несхожем отношении к миру, к человеку, к назначению литературы. Т.С.Элиот сформулировал свое мировоззрение, повторив триаду Шарля Морраса – монархист в политике, католик в религии, классицист в литературе. Начиная с первых теоретических работ, а на самом деле со студенчества он позиционировал себя как мыслитель крайне правого толка, критиковавший антропоцентрический гуманизм и все его изводы, такие как либерализм в политике или руссоистские и романтические тенденции в литературе. Элиот не доверял человеческой личности, индивидуальному опыту, призывал ограничить в творчестве всю сферу субъективного и выдвигал идею «имперсональной» поэзии и литературной традиции[[2]](#footnote-2). Здоровые тенденции европейской литературы он находил у драматургов античности, у поэтов сладостного нового стиля, у елизаветинцев и мастеров английского барокко, а также у французских символистов. Шарля Бодлера он рассматривал именно в этом контексте и очень высоко оценивал его творчество.

В свою очередь Генри Миллер принадлежал к американской интеллектуальной традиции, связанной с именами Р.У.Эмерсона, Г.Д.Торо, Уолта Уитмена, во многом ориентированной на либеральные и романтические идеи. Как индивидуалист, ницшеанец и мистик он интересовался в первую очередь собственным самосовершенствованием, направленным на то, чтобы стать сопричастным силам мироздания, формирующим сферу бессознательного в человеческом «я». Литературу он воспринимал, в отличие от классициста Элиота, не как цель, а как способ самовозрастания, как средство достижения этой сопричастности[[3]](#footnote-3). Переехав во Францию в 1930-м г., он знакомится с открытиями европейских модернистов, Д.Г.Лоуренса, Дж.Джойса, Э.Паунда,Т.С.Элиота, М.Пруста[[4]](#footnote-4) и представителей авангарда, в частности, сюрреалистов и Бл.Сандрара[[5]](#footnote-5). Усваивая их приемы, Миллер, уже приступив к работе над «Тропиком Рака», тем не менее, дистанцируется от высокого модернизма[[6]](#footnote-6). Он отзывается критически об Элиоте[[7]](#footnote-7), о Прусте и Джойсе[[8]](#footnote-8), пародирует их приемы, оставаясь преданным традиции трансценденталистов, идеалам своей молодости. Высокий модернизм для него – мертвый мир герметичной литературной игры, никак не связанный с жизнью. Бодлера он, скорее всего, воспринимает как фигуру, противостоящую этой традиции, стремящейся подойти к границе языка, испытать пределы его возможностей[[9]](#footnote-9).

При всех мировоззренческих различиях Элиота и Миллера, Бодлер так или иначе оказывается в сфере литературных интересов обоих авторов. Они читают его, размышляют о нем, цитируют, прямо и косвенно, а Элиот даже посвящает автору «Цветов Зла» отдельное эссе[[10]](#footnote-10). Помимо урбанизма и образной системы, о которой речь пойдет ниже, Элиота и Миллера роднит с Бодлером общий источник вдохновения – «Божественная комедия» Данте. Общеизвестно, что Бодлер задумал свой литературный опыт как следование модели Данте, как путешествие, которое начинается в «Аду», продолжается в «Чистилище» и завершается «Раем». Знаменитый сборник «Цветы Зла» - это аналог дантевского «Ада», описание современного урбанистического Ада, сформировавшего индивидуальный Ад своего обитателя – парижанина. И Элиот, и Миллер постоянно обращаются в своих текстах к Данте, многократно цитируют его. Элиот строит логику и последовательность своих ключевых текстов также, как и Бодлер, в соответствии с планом «Божественной Комедии». Его «Бесплодная Земля», в которой изображается апокалиптический кошмар мегаполиса - это, подобно «Цветам Зла», аналог дантевского «Ада». «Пепельная среда», покаянная поэма – аналог «Чистилища», а «Четыре квартета» - «Рая».

Что касается Миллера, то в его мирововоззренческом поиске и литературном творчестве также обнаруживается «Божественная Комедия» Данте, как некий организующий ориентир. Эрика Йонг полагает, что Миллер, также как и Данте, сначала погружается в Ад («Тропик Рака»), затем поднимается в «Чистилище» («Тропик Козерога»), и, наконец, оказывается в Раю («Колосс Маруссийский»)[[11]](#footnote-11). Эту версию, особенно учитывая интерес Миллера к Данте[[12]](#footnote-12), можно принять как рабочую гипотезу, хотя и с некоторыми оговорками, поскольку Миллер, в отличие от Элиота, не так осознанно и последовательно выстраивал свой путь, а скорее анархически следовал внутренним спонтанным побуждениям. Кроме того, Ад и Рай всегда в его текстах сосуществуют, а не преподносятся по отдельности.

Ориентируясь на Данте как на источник метафизических смыслов Элиот и Миллер осуществляют довольно любопытную работу с бодлеровской образностью, в частности, в репрезентации урбанистического ландшафта и его обитателей.

В своих ранних стихах («Любовная песнь Дж.Альфреда Пруфрока», «Рапсодия ветреной ночи», «Портрет дамы», «Прелюдии») Элиот выступает по отношению к автору «Цветов Зла» и к символистской школе как преданный ученик, и его тексты содержат большое количество перекличек со знаменитыми «Парижскими картинами» (раздел сборника «Цветы Зла») Бодлера. И Бодлер, и вслед за ним Т.С.Элиот изображают современный город как Ад, как царство грехов, содрогающееся в предчувствии Апокалипсиса. У Бодлера подобное описание возникает, например, в стихотворениях «Пляска смерти», «Семь стариков». У Элиота – в «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока», открывающейся эпиграфом из дантевского «Ада». Бодлер рисует городской мир, коррелирующий с сознанием человека, как мир, темную область «я», исполненную потаенных, гибельных желаний:

«И как в узких каналах пахучая жижа,

Тайны, тайны по всем закоулкам ползут»[[13]](#footnote-13).

(перевод В.Левика)

Перевод Вильгельма Левика, который толкует «sevès» (соки) как «пахучую жижу», не вполне точен, и у Бодлера, по замечанию Т.В.Соколовой, скорее аналогия не с жижей сточных канав, а о «с соками, поднимающимися по капиллярам растений или с кровью, циркулирующей в сосудах живого организма»[[14]](#footnote-14). Т.е. речь идет о внутреннем жизненном порыве.

Т.С. Элиот в «Любовной песне» вторит Бодлеру. Здесь сами улицы города артикулируют и аргументируют свое коварное эротическое намерение, которое при этом лишено жизненности:

«Streets that follow like a tedious argument

Of insidious intent…»[[15]](#footnote-15)

(Улицы тянутся как скучный аргумент

Коварного намерения)

Бодлеровский мир полон проституток, кокоток, словом, разврата, который творит здесь себе «тайный путь» и заражает ядом тело города[[16]](#footnote-16). В свою очередь, Элиот по-американски сдержан. В «Любовной песне» он лишь намекает на «ночные бдения», случайные встречи в дешевых отелях:

«The muttering retreats

Of restless nights in one-night cheap hotels

And sawdust restaurants with oyster-shells»[[17]](#footnote-17)

«И сквозь ночей бессонных бормотанье

В ночлежках, а в дешевом ресторане

В опилках на полу – ракушки устриц»[[18]](#footnote-18).

(пер. Я.Пробштейна)

Париж Бодлера – это переживание сна, либо романтическое, высвобождающее фантазию, созидающее идеальный мир красоты («Парижский сон»), либо почти готический кошмар, где в неприглядной повседневности грезящему наяву семикратно является Зло в первозданном жутком обличье («Семь стариков»). У Элиота город также предстает как сон отравленного сознания: городской вечер ассоциируется с пациентом, лежащим на операционном столе под хлороформом:

 «Let us go then, you and I,

 When the evening is spread out against the sky

Like a patient etherised upon a table…»[[19]](#footnote-19)

«Давай пойдем с тобою – ты да я,

Когда лежит вечерняя заря

На небе, как больная под наркозом…»[[20]](#footnote-20)

(пер. Я.Пробштейна)

Туман – неизменный атрибут бодлеровского городского пейзажа («Пейзаж», «Туманы и дожди», «Предрассветные сумерки», «Семь стариков») также появляется и у Элиота («Портрет дамы»). Однако у него этот природный символ, распространенный в романтическом искусстве, лишается своей демонической коннотации, способности затмевать божественный свет и представлять мир неясным, нестабильным, будто до-бытийным. Туман в «Любовной песне» предельно пластичен, конкретен, материален и снижающе ассоциируется скорее с домашним котом, нежели с мировыми космическими стихиями:

«The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,

The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,

Licked its tongue into the corners of the evening…»[[21]](#footnote-21)

«Туман все трется об окно спиною рыжей,

И дым все тычется в окно своею мордой рыжей

Или, склонясь над лужей, влажным языком

Он уголки заката лижет…»[[22]](#footnote-22)

(пер Я. Пробштейна)

Различия также возникают в отношении «интерьеров» городского мира, описаний комнат, салонов, игорных заведений, ресторанов. У Бодлера эта область проникнута всеми свойствами, стихиями и силами, которые характерны для опасных парижских улиц. Тут повсюду разврат, порок, болезнь и тлен («Пляска смерти»). В стихах Элиота данная область городской жизни выглядит иначе. Это большей частью мир вполне «пристойных» салонов, ресторанов («Любовная песнь», «Портрет дамы») с этикетом, правилами, регламентациями, т.е. область сознания, которая внешне противостоит хаотичному миру улиц, где царствует бессознательное.

Также различаются у Бодлера и Элиота образы городских обитателей. В стихах Бодлера все эти старики, старухи, нищенки, светские кокотки, слепцы безвольны и предельно обезличены. Они органично вписаны в парижский ландшафт, как материальные проявления тех бестелесных сил, которые бесчинствуют в городе. У Элиота подобные персонажи случаются как в «Рапсодии ветреной ночи», но в других стихах («Любовная песнь», «Портрет Дамы», «Прелюдии») он скорее демонстрирует неспособность городского пространства подчинить себе его обитателей, каждый из которых сохраняет в себе остатки индивидуальности. Элиот обнажает внутренние конфликты, травмы неврозы, изъятость персонажей из общей жизни. Впрочем, необходимо оговориться, что именно город заражает своих обитателей этими состояниями. Существенно, однако, здесь то, что Элиот, следует Бодлеру в самом главном – он изображает город в его повседневной, демонической непривлекательности, с обманной, фантомной сущностью, но как нечто, тем не менее, материальное и живое.

В поэме «Бесплодная Земля» это отношение к городу, к принципу его репрезентации несколько меняется. Городской пейзаж остается по духу бодлеровским, но предстает на сей раз как статичная неживая декорация, как набор знаков, распространенных в культуре. Такими же статично-механическими силуэтами выглядят на его фоне городские обитатели клерки:

«Unreal City,

Under the brown fog of a winter dawn,

A crowd flowed over London Bridge, so many,

I had not thought death had undone so many»[[23]](#footnote-23).

«Призрачный город,

Толпы в буром тумане зимней зари,

Лондонским мост на веку повидал столь многих,

Я и не думал, что смерть унесла столь многих.

В воздухе выдохи краткие, редкие»[[24]](#footnote-24).

В этом фрагменте Лондон, подобно Парижу Бодлера, изображается как царство смерти, как Ад, река Темза, через которую переброшен Лондонский мост – как Стикс или Ахерон, а обители города - как тени, как души умерших. Элементы урбанистического пейзажа заимствованы Элиотом, по его собственному признанию[[25]](#footnote-25), из стихотворения Бодлера «Семь стариков». Париж, который для героя Бодлера был «полон грез», трансформируется у Элиота в столь же «нереальный» Лондон. «Желто-грязный туман»[[26]](#footnote-26) бодлеровского утреннего Парижа передается Элиотом как «бурый туман». Наконец, в обоих текстах толпа людей ассоциируется с рекой, безликой, текущей массой призраков.

Сквозь бодлеровский план текста в поэме начинает обнаруживаться дантевский код, стихи «Божественной Комедии», послужившие для обоих авторов источником вдохновения. Фраза «Я и не думал, что смерть унесла столь многих» заимствована из «Ада» (III: 55 – 57), где речь идет о «ничтожных», не совершавших на земле ни добра, ни зла. Здесь, в подтексте, лежит объяснение столь скорбного существования обитателей современного мегаполиса и их окончательной деиндивидуализации, пребывание в состоянии, которое можно обозначить как «смерть при жизни»[[27]](#footnote-27). Этический смысл этой формулы исследователи Т.С.Элиота справедливо связывают с тем пониманием бодлеровской этики, которое автор «Бесплодной Земли» демонстрирует в своем эссе о Бодлере[[28]](#footnote-28). Элиота заинтересовала фраза из «Дневников» Бодлера: «... единственное и высшее сластолюбие в любви– твердо знать, что творишь зло. И мужчины, и женщины от рождения знают, что сладострастие коренится в области зла.»[[29]](#footnote-29) Элиот переосмысляет слова Бодлера следующим образом: «Бодлер видел, что отношения между мужчиной и женщиной отличает от совокупления животных знание добра и зла»[[30]](#footnote-30). Развивая идею Бодлера, Элиот, наконец, приходит к важнейшему выводу: «Если мы остаемся человеческими существами, мы должны совершать либо добро, либо зло; до тех пор, пока мы совершаем зло или добро, мы принадлежим миру человеческих существ; и лучше, как это ни парадоксально, совершать зло, чем не делать ничего; в этом случае, мы хотя бы существуем»[[31]](#footnote-31).

Элиот в поэме отвергает оправдание зла. Чувственность, исполненная зла и греховная, затемняет в человека божественный свет. Сама она сходит на нет, оставляя вместо человека пустую материальную оболочку, автомат. Элиот дает читателю понять, что его герой прожил жизнь бодлеровского монстра, полную чувственности. И теперь наступил новый этап его существования, смерть при жизни. В его поступках, в частности, в сексуальном акте, нет даже осознанного зла. В третьей главе поэмы читатель оказывается свидетелем того, как сам акт зарождения жизни превратился для обитателей бесплодного мегаполиса (клерка и машинистки) в бессмысленный ритуал, в котором с одной стороны (клерк) – тщеславие, с другой – безразличие:

«Flushed and decided, he assaults at once,

Exploring hands encounter no defense;

His vanity requires no response,

And makes a welcome of indifference»[[32]](#footnote-32)

«Взвинтясь, он переходит в наступленье,

Ползущим пальцам нет сопротивленья,

Тщеславие не видит ущемленья

В объятиях без взаимного влеченья»[[33]](#footnote-33).

Любопытно, что подобное изображение секса в большом городе как механического, бессмысленного процесса явно с оглядкой на Элиота, возникает и в романе Генри Миллера «Тропик Рака», в эпизоде, где Ван Норден на глазах у главного героя и нарратора вступает в связь с проституткой: «Когда я смотрю на Ван Нордена, взбирающегося на проститутку, мне кажется, что передо мной буксующая машина. Если чья-то рука не выключит мотор, колеса будут крутиться впустую до бесконечности»[[34]](#footnote-34).

В поэме Элиота есть еще одна сцена, где возникает бодлеровская образность. Это описание будуара некоей аристократки во II части («Игра в Шахматы»). Оно обнаруживает поразительное сходство с описанием спальни в стихотворении Бодлера «Мученица». В реальность «Бесплодной Земли» перенесены все бодлеровские образы: флаконы, статуи, картины, ткани. Однако если у Бодлера они фиксируют чувственно-эротическое в человеке, наивысшую концентрацию природных сил, приводящую субъекта на грань жизни и смерти, то элиотовские образы лишены напряженности и предстают как знаки, культурные штампы, в которых едва ли угадывается история. Перед нами – сухой каталог, объективизация внутреннего состояния городского субъекта, лишенного культурных корней и прежней страсти.

Как мы видим знаки бодлеровского города претерпевают в текстах Элиота эволюцию, постепенно лишаясь внутреннего динамизма, превращаясь в семиотическую игру. Но вместе с тем, они парадоксальным образом обретают глубину, которую должен обнаружить сам читатель и этическое измерение.

В свою очередь Генри Миллер, описывая городское пространство, в частности, мир Парижа, также как и Элиот, оказывается во многом учеником Бодлера, хотя он и избегает открыто цитировать его тексты. Он сосредоточен на неприглядной физиологической непривлекательности города, на эстетике безобразного: это мир грязных улочек, где повсюду вонь, разложение, тлен и плесень в сочетании, как и у Бодлера с элементами карнавальности: «Все заплесневело, загажено и раздуто будущим, точно флюс»[[35]](#footnote-35).

В миллеровском Париже, если не считать американцев, обитают преимущественно бодлеровские персонажи, старики, старухи, нищенки, проститутки: «Женщины, спящие в подворотнях, на старых газетах, под дождем – и повсюду заплесневевшие ступени соборов, и нищие, и вши, и старухи, готовые к пляске святого Витта <…> и шикарные женщины, возвращающиеся после вечеринки»[[36]](#footnote-36). Миллер добавляет в этот ряд сутенеров, карликов, уродов, слабоумных: «Через щели в ставнях на меня уставились странные лица… старые женщины в платках, карлики, сутенеры с крысиными мордочками, сгорбленные евреи, девицы из шляпной мастерской, бородатые идиоты. Они иногда вылезают во двор – набрать воды или вылить помои»[[37]](#footnote-37). «Тут и там в окнах кривобокие уроды, хлопающие глазами, как совы. Визжат бледные маленькие рахитики со следами родовспомогательных щипцов»[[38]](#footnote-38).

Вслед за Бодлером и Элиотом повествователь «Тропика Рака» воспринимает Париж как сон. Город является ему в видениях, когда он засыпает. Вот, как Миллер описывает один из своих снов: «Я высовываюсь из окна и вижу Эйфелеву башню, из которой бьет шампанское; она сделана целиком из цифр и покрыта черными кружевами. Канализационные трубы бешено журчат. Вокруг – пустота. Только крыши, разложенные в безупречном геометрическом порядке»[[39]](#footnote-39). Миллер постоянно галлюцинирует наяву, гуляя по Парижу. Фасады, улицы, деревья для него, как и для Бодлера – внешняя материальная оболочка, временное обиталище скрытой силы. Жизнь пребывает в вечном движении, она бессмертна, смертна лишь оболочка, которая сходит на нет, и потому сюрреалистическому воображению Миллера видится размягченной, рвущейся, текучей, гниющей: «Предвечерний час. Индиго, стеклянная вода, блестящие расплывчатые деревья. Возле авеню Жореса рельсы сливаются с каналом. Длинная гусеница с лакированными боками извивается как американские горы “луна-парка”»[[40]](#footnote-40). «Окна моей квартиры гноятся, и в воздухе – тяжелый едкий запах, как будто здесь жгли какую-то химию»[[41]](#footnote-41).

Миллера, также как и Бодлера, увлекает безумие городской жизни. Но если Бодлер ужасается безумию, видит в нем гибельную одержимость, грех («Семь стариков»), то Миллер его всячески приветствует и гедонистически к нему стремится: «Я понял, почему Париж привлекает к себе всех измученных, подверженных галлюцинациям, всех великих маньяков любви. Я понял, почему здесь, в самом центре мироздания, самые абсурдные, самые фантастические теории находишь естественными и понятными, а перечитывая книги своей молодости, видишь в их загадках новый смысл, и с каждым седым волосом его становится все больше. Здесь, в Париже, человек, бродя по улицам, понимает с удивительной ясностью, что он – полоумный, одержимый, потому что все эти холодные, безразличные лица вокруг могут принадлежать только надзирателям сумасшедшего дома»[[42]](#footnote-42). Безумие для Миллера – избыток телесного, знак приобщения к скрытым силам жизни.

Язык города в «Тропике Рака», также как и язык «Парижских картин» - это язык Апокалипсиса, но Миллера Апокалипсис не страшит, это момент окончательной победы воображения, священного безумия, разрушения лживых человеческих смыслов и даже искусства.

И Бодлер, и Миллер репрезентируют город как женщину и открывают в нем женское начало. Бодлер, делает это в стихотворении «Вечерние сумерки», где разврат припадает к груди города. Миллер, в свою очередь, постоянно ассоциирует женщину с городом как чистую репрезентацию скрытой силы, регулирующей его жизнь. Подобно женщине, Париж Миллера как и Париж Бодлера предстает изменчивым, становящимся, несущим в себе первозданную энергию. Подобно женщине город одновременно пугает и манит Миллера к себе: «Каждый вечер я приходил сюда – меня влекли прокаженные улочки, раскрывавшие свое мрачное великолепие только тогда, когда начинал угасать свет дня, и проститутки занимали свои места»[[43]](#footnote-43). Женщина, представляющая Париж, - это не Мона, возлюбленная Миллера, овеянная романтическими воспоминаниями, а предельно деромантизированная уличная проститутка, торгующая собой как современная культура: «Париж – как девка… Издалека она восхитительна, и ты не можешь дождаться, когда заключишь ее в объятия… Но очень скоро ты уже чувствуешь презрение к самому себе. Ты знаешь, что тебя обманули»[[44]](#footnote-44). Типично городская парижская женщина видится Миллеру хищной птицей-стервятницей. В «Тропике Козерога», где речь будет идти о механистичном и рациональном Нью-Йорке, Миллер соотнесет город с Моной, которую он представит в образе птицы, но на этот раз не живой, а механической.

При всех сходствах парижских текстов Бодлера и Миллера, в них, тем, не менее, заметны различия. Прежде всего – в отношении к прошлому. Бодлер, романтически грезящий об иных мирах, предлагающий видение внешнего и внутреннего[[45]](#footnote-45), ностальгирует по старому Парижу («Лебедь», «Старушки»). Миллер в романе «Тропик Рака», в эпизоде, где он вспоминает книгу, рассказывающую о средневековом Париже, восторгается прошлым города, прежней его яростью, безумием. Однако существенно, что в отличие от Бодлера, прошлое он по-прежнему разгадывает в современности. Нынешний Париж неразрывно связан для него со своим ландшафтом, со своим изначальным замыслом, с внечеловеческим замыслом мироздания, с потоком жизни и потому нисколько не отделен в его представлении от Парижа средневекового: «Визжат бледные маленькие рахитики со следами родовспомогательных щипцов. Кислый запах струится от стен – запах заплесневевшего матраса. Европа – средневековая, уродливая, разложившаяся; си-минорная симфония»[[46]](#footnote-46).

Еще одно принципиальное различие касается отношения лирического героя Бодлера и нарратора у Миллера к окружающей его городской реальности. Лирический герой Бодлера переживает отчаяние, муки, состояние внутренней раздвоенности. Он склонен христиански оценивать свой грех и тяготится картинами смерти, разложения, давящей повседневности. Они вызывают у него отвращение («Семь стариков»). Бодлеровский герой романтически стремится в иную идиллическую реальность, оплакивая старый Париж («Лебедь») и прежних городских обитателей («Старушки»). Миллер, напротив, предельно вовлечен в настоящее, в переживаемое здесь-и-сейчас. Существенно, что он стремится, используя образы Бодлера и Элиота, сделать шаг за пределы литературного опыта, представить их не как знаки, присущие модернистскому тексту, а как реальность. Его описание исполнено гедонистического удовольствия от созерцания метаморфоз материи, пусть даже разлагающейся. Он как будто атлетически, гимнастически сопричастен становлению и самой жизни: «По ночам я бродил вдоль Сены, сходя с ума от ее красоты, от деревьев, наклонившихся над водой, и от разбитых отражений на текущей реке под кроваво-красными фонарями мостов»[[47]](#footnote-47). Отчаяние, которое как будто бы его охватывает, как справедливо отмечает Ихаб Хассан, прерывается в романе внезапным приступом смеха и появлением признаков здоровой жизни[[48]](#footnote-48). Принципиально и то, что болезненность в случае Миллера касается не основ жизни. Болезненность связана с материей, временной оболочкой жизни. Бодлеровскую образность Миллер использует скорее для того, чтобы показать недолговечность материальных и культурных проявлений жизненной силы, которая в современном Париже вступила в свой завершающий этап.

 И здесь Миллер выходит на понимание историко-культурных процессов, которое у него складывается под влиянием идей Освальда Шпенглера. В «Закате Европы» Шпенглер рассматривает культуру как проявление духа, укорененного в ландшафте, в почве. Развитие культуры, движущееся по пути отчуждения от почвы, постепенно идет на спад. Культура постепенно умирает и переходит в свою последнюю стадию, цивилизацию, в которой дух заканчивает свое существование. Мир, пространство страны сводится к городу, нация превращается в население, «большой стиль», вбиравший в себя дух, исчезает, уступая место эклектике. Размышляя о Париже, Миллер вспоминает Пикассо, легко менявшего стили, творчество которого, в его представлении отражает утрату ощущения художником целостного духа: «Я думаю об ужасном испанце, который поражал мир своими акробатическими прыжками из одного стиля в другой. Я думаю о Шпенглере с его пугающими изречениями, и мне кажется, что “стиль”, “великая школа” – фактически кончились. Я говорю “я думаю” – но это неточно. Я позволяю себе думать об этом, лишь перейдя через Сену и оставив позади карнавал электрических огней»[[49]](#footnote-49). Это – единственное прямое упоминание в романе имени Шпенглера, но оно весьма показательно. Миллер рассматривает историческое развитие культуры сквозь призму своего представления об отчуждении в человеке субъективного начала от его истока – глубинного «я». Последнее, в понимании Миллера, заключает себе вектор Судьбы, квинтэссенцию национального духа, требующего от художника индивидуального воплощение в творческом жесте.

В «Тропике Рака» речь идет о Париже и о Нью-Йорке, но большее внимание уделяется, разумеется, Парижу, где разворачивается действие романа. Нью-Йорк станет предметом обстоятельных метафоризированных рассуждений Миллера в «Тропике Козерога». А в первом романе «парижской трилогии» Нью-Йорк всего лишь несколько раз упоминается: «Это холодный, блестящий, злой город. Его дома давят. В его сутолоке – нечто безумное; чем быстрее темп, тем меньше духовности. Бесконечное брожение, но с таким же успехом оно могло бы совершаться в лабораторной колбе. Никто не понимает смысла того, что здесь происходит. Никто не руководит этой энергией. Колоссальный город. Странный. Непостижимый.. <…> Целый город, возведенный над пропастью пустоты»[[50]](#footnote-50). Нью-Йорк Миллера – символ цивилизации, в которую деградировала европейская культура. Это отчужденный от ландшафта, не связанный с течением жизни интеллект, голая конструкция, механическое тело, подчиненное инерции, реактивному движению: «A tremendous reactive urge, but absolutely uncoordinated»[[51]](#footnote-51). (Мощное реактивное движение, но совершенно ненаправленное). Это движение замещает самовозрастающую жизнь, пронизанную духом, вместо которой Миллер обнаруживает здесь пустоту.

Если Нью-Йорк репрезентирует шпенглеровскую «цивилизацию» и смерть духа, то Париж – культуру, проникнутую духом, связанную со своим первоначалом, открывающимся по обе стороны Сены. Сена, река, пребывающая в движении, - знак жизни-становления, пронизывающей живой город, артерия его тела. Париж, представляющий культуру, проникнутую духом, изображается как организм, живое существо. И все же он захвачен бодлеровским распадом, освещен закатом Европы, о котором пишет Шпенглер. Дух жизни, сила, накопленная в Средневековье, пригрезившемся Миллеру, покидает свое обиталище. Это еще культура, еще тело, но тело уже умирающее. Париж Миллера, как и Париж Бодлера, - организм, пораженный тяжкими недугами, прокаженный, гниющий, разлагающийся: «Помню в прежние времена в Нью-Йорке около Юнион-сквера или в районе босяцкой Бауэри меня всегда привлекали десятицентовые кунсткамеры, где в окнах были выставлены гипсовые слепки различных органов, изъеденных венерическими болезнями. Город – точно огромный заразный больной, разбросавшийся на постели. Красивые же улицы выглядят не так отвратительно только потому, что из них выкачали гной»[[52]](#footnote-52).

Таким образом, Т.С. Элиот и Генри Миллер несколько корректируют городской текст, созданный автором «Цветов Зла». Элиот сохраняет пессимизм Бодлера, его этическую оценку, добиваясь при этом эффекта «имперсональности», т.е. безучастно переводя жизненный опыт французского поэта в семиотическую игру, в то время как Миллер различает в городе источник жизни, вдохновения, стараясь сохранить в бодлеровском опыте жест преодоления искусства.

Список использованной литературы

Бодлер Цветы Зла. М., 1970. 480 с.

Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. М., 1993. 511 с.

Миллер Г. Вселенная смерти // Аэрокондиционированный кошмар: эссе, рассказы. М., 2001. С. 343 – 368.

Миллер Книги в моей жизни: Эссе. – М., 2001. – 540 с.

Миллер Г. Тропик Рака: Роман. - СПб., 2000. – 448 с.

Соколова Т.В. Штрихи кэстетике и поэтике Шарля Бодлера // Преломления. Труды по теории и истории литературы, поэтике, герменевтике и сравнительному литературоведению. Выпуск 3. СПб., 2004. С. 167 – 193.

Элиот Т.С. Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия. СПб., 1994. 448 с.

Элиот Т.С. Камень. Избранные стихотворения и поэмы. М., 1997. 350 с.

Blinder C. A Self-made Surrealist. Ideology and Aesthetics in the Work of Henry Miller. – Rochester, New York: Camden House, 2000. – 170 p.

Brooks Cl. The Waste Land : Critique of the Myth // The Merril Studies of the Waste Land. Columbus, Ohio, 1971. P.128-161.

Crossen D.K. Apollonian and Dyonisian: The Act of Myth-making in Henry Miller. Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. - Columbia Univ., 1978. - 281 p.

Drew E. T.S.Eliot. The Design of His Poetry. New York, 1959. 215 p.

Eliot T.S. Baudelaire // Eliot T.S. Selected Essays. L., 1949. P. 381 – 392.

Eliot T.S. Collected Poems. 1909 – 1962. NY, 1963. 220 p.

Eliot T.S. Tradition and The Individual Talent // Eliot T.S. Selected Essays. L., 1949. P. 13 – 22.

Gifford J. Anarchist Transformation of English Surrealism: The Villa Seurat Network // Journal of Modern Literature Volume 33, N 4. - 2010. - P. 51 – 71.

Hassan I. Тhe Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett. New York, 1967. 225 p.

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.

Jong E. The Devil at Large. Erica Jong on Henry Miller. - New York: Turtle Bay Books, Random House, 1993. - 337 p.

Mailer N. The Prisoner of Sex. Boston: Little, Brown & Co., 1971. 240 р.

Masuga K. The Secret Violence of Henry Miller. - New York: Camden House, 2011. 240 p

Miller H. Ttropic of Cancer. NY, 1999. 291 p.

Mc Lauchlan J. Allusion in the «Waste Land» // Essays in Criticism. Vol. XIX. Oct. 1969. Oxford, 1969. P. 436- 462.

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.

Rosenquist R. Modernism, the Market and the Institution of the New. Cambridge University Press, 2009. - 210 p.

Smith Gr. T.S.Eliot’s Poetry and Plays. Chiciago, 1958. 344 p.

1. Mailer N. The Prisoner of Sex. Boston, 1971. [↑](#footnote-ref-1)
2. Eliot T.S. Tradition and The Individual Talent // Eliot T.S. Selected Essays. L., 1949. P. 13 - 22. [↑](#footnote-ref-2)
3. Crossen D.K. Apollonian and Dyonisian: The Act of Myth-making in Henry Miller. Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. - Columbia Univ., 1978. Р.18. [↑](#footnote-ref-3)
4. Masuga K. The Secret Violence of Henry Miller. - NY, 2011. Р. 156 – 178. [↑](#footnote-ref-4)
5. Blinder C. A Self-made Surrealist. Ideology and Aesthetics in the Work of Henry Miller. – Rochester, New York: Camden House, 2000; Gifford J. Anarchist Transformation of English Surrealism: The Villa Seurat Network // Journal of Modern Literature Volume 33, N 4. - 2010. - P. 51 – 71. [↑](#footnote-ref-5)
6. 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. P. 105 -106; Rosenquist R. Modernism, the Market and the Institution of the New. Cambridge University Press, 2009. P. 111 – 137. [↑](#footnote-ref-6)
7. Миллер Г. Тропик Рака: Роман. - СПб, 2000. С. 63. [↑](#footnote-ref-7)
8. Миллер Г. Вселенная смерти // Аэрокондиционированный кошмар: эссе, рассказы. М., 2001. С. 343 – 368. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Миллер Г.* Книги в моей жизни. М., 2001. С. 40 [↑](#footnote-ref-9)
10. Eliot T.S. Baudelaire // Eliot T.S. Selected Essays. L., 1949. P. 381 – 392 [↑](#footnote-ref-10)
11. Jong E. The Devil at Large. Erica Jong on Henry Miller. NY, 1993. Р. 101. [↑](#footnote-ref-11)
12. 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. Р. 116 – 123. [↑](#footnote-ref-12)
13. Бодлер Цветы Зла. М., 1970. С. 147. [↑](#footnote-ref-13)
14. Соколова Т.В. Штрихи кэстетике и поэтике Шарля Бодлера // Преломления. Труды по теории и истории литературы, поэтике, герменевтике и сравнительному литературоведению. Выпуск 3. СПб., 2004. С. 176. [↑](#footnote-ref-14)
15. Eliot T.S. Collected Poems. 1909 – 1962. NY, 1963. P.3. [↑](#footnote-ref-15)
16. Бодлер Цветы Зла. С. 158. [↑](#footnote-ref-16)
17. Eliot T.S. Collected Poems. 1909 – 1962. Р.3. [↑](#footnote-ref-17)
18. Элиот Т.С. Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия. СПб., 1994. С. 151. [↑](#footnote-ref-18)
19. Eliot T.S. Collected Poems. 1909 – 1962. Р.3 [↑](#footnote-ref-19)
20. Элиот Т.С. Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия. С. 151 [↑](#footnote-ref-20)
21. Eliot T.S. Collected Poems. 1909 – 1962. Р.3 [↑](#footnote-ref-21)
22. Элиот Т.С. Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия. С. 152. [↑](#footnote-ref-22)
23. Eliot T.S. Collected Poems. 1909 – 1962. Р.60. [↑](#footnote-ref-23)
24. Элиот Т.С. Камень. Избранные стихотворения и поэмы. М., 1997. С. 57. [↑](#footnote-ref-24)
25. Eliot T.S. Collected Poems. 1909 – 1962. Р. 71. [↑](#footnote-ref-25)
26. Бодлер Цветы Зла. М., 1970. С. 147. [↑](#footnote-ref-26)
27. Cм.: Smith Gr. T.S.Eliot’s Poetry and Plays. Chiciago, 1958. P. 69 – 72; Drew E. T.S.Eliot. The Design of His Poetry. N Y, 1959.. P.63. [↑](#footnote-ref-27)
28. Brooks Cl. The Waste Land : Critique of the Myth // The Merril Studies of the Waste Land. Columbus, Ohio, 1971. P.138-139; Mc Lauchlan J. Allusion in the «Waste Land» // Essays in Criticism. Vol. XIX. Oct. 1969. Oxford, 1969. P.455. [↑](#footnote-ref-28)
29. Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М., 1993. С.266. [↑](#footnote-ref-29)
30. Eliot T.S. Baudelaire // Eliot T.S. Selected Essays. L, 1963. P.428-429. [↑](#footnote-ref-30)
31. Ibid. P.429. [↑](#footnote-ref-31)
32. Eliot T.S. Collected Poems. 1909 – 1962. Р. 62. [↑](#footnote-ref-32)
33. Элиот Т.С. Камень. Избранные стихотворения и поэмы. С. 65. [↑](#footnote-ref-33)
34. Миллер Г. Тропик Рака: Роман. - СПб., 2000. С. 177. [↑](#footnote-ref-34)
35. Ibid. C. 221. [↑](#footnote-ref-35)
36. Ibid. C. 39. [↑](#footnote-ref-36)
37. Ibid. C. 88. [↑](#footnote-ref-37)
38. Ibid. C. 65. [↑](#footnote-ref-38)
39. Ibid. C. 90. [↑](#footnote-ref-39)
40. Ibid. C. 24. [↑](#footnote-ref-40)
41. Ibid. C. 90. [↑](#footnote-ref-41)
42. Ibid. C. 220. [↑](#footnote-ref-42)
43. Миллер Г. Тропик Рака. С. 66 – 67. [↑](#footnote-ref-43)
44. Ibid. C. 249. [↑](#footnote-ref-44)
45. Соколова Т.В. Штрихи к эстетике и поэтике Шарля Бодлера // Преломления. Труды по теории и истории литературы, поэтике, герменевтике и сравнительному литературоведению. Выпуск 3. СПб., 2004. С. 176. [↑](#footnote-ref-45)
46. Ibid. C. 65. [↑](#footnote-ref-46)
47. Ibid. C. 39. [↑](#footnote-ref-47)
48. Hassan I. Тhe Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett. N Y, 1967. Р. 61. [↑](#footnote-ref-48)
49. Миллер Г. Тропик Рака. С. 27. [↑](#footnote-ref-49)
50. Миллер Г. Тропик Рака. С. 95 – 96. [↑](#footnote-ref-50)
51. Miller H. Tropic of Cancer. NY, 1999. P. 68. [↑](#footnote-ref-51)
52. Миллер Г. Тропик Рака. С. 65. [↑](#footnote-ref-52)