



П. А. Лисовская

«ПАРИЖСКИЕ» РОМАНЫ  
АВГУСТА СТРИНДБЕРГА И ГЕНРИ МИЛЛЕРА

Шведа Августа Стриндберга и американца Генри Миллера разделяют добрых четыре десятилетия, но объединяет их Париж, в котором каждый оказывается в критический период своей жизни. Во-первых, этот город, неоспоримая столица европейской культуры двух прошедших веков, сыграл огромную роль в становлении обоих писателей: именно Париж сделал их писателями с мировыми именами. Во-вторых, представляется, что есть основания считать, что Генри Миллер рождением своей лучшей книги («Тропик Рака», 1934), в том числе обязан и мрачному шведу Августу Стриндбергу, бродившему по Монпарнасу за 40 лет до него самого. При всей несхожести литературных темпераментов двух писателей, кажется бесспорным, что знакомство с «парижской книгой» Стриндберга «Inferno» (1897), оказало важное влияние на творчество Г. Миллера.

Оба писателя, как и многие другие, приезжают в Париж для того, чтобы этот город «завоевать». В 1895 г. Стриндбергу 46 лет, за плечами у него полтора неудавшихся брака (он навсегда расстанется и со второй женой), покинутые дети от обеих жен, 20 лет творчества с переменным успехом и полускандальная «слава» женоненавистника. В 1930 г. в Париж из Нью-Йорка приезжает сорокалетний Генри Миллер, в багаже которого наброски к неудачному роману «Бешеный петух», опыт самой разнообразной работы (от мойщика посуды до помощника редактора) в родном городе, оставленные в Бруклине первая жена и дочь, и страсть к нынешней жене, Джун, танцовщице из Гринвич Вилледж — божественного нью-йоркского квартала. Миллер называет Париж «эстрадой, вертящейся сценой». Однако «Париж не пишет и не создает драм. Они начинаются в

других местах»<sup>1</sup>, — пишет он в начале романа «Тропик Рака». И это в высшей степени справедливо для обоих писателей. Уже здесь, касаясь драматических перипетий личной жизни обоих авторов, можно говорить о любопытных параллелях. По словам одного из исследователей, бурный, с садомазохистской окраской любовный роман Миллера с Джун (в романе — Моной) «определяли Достоевский, Стриндберг и Гамсун»<sup>2</sup>. Для подтверждения справедливости этого утверждения по отношению к Стриндбергу стоит обратиться к тексту «Тропика Рака»: «Мне кажется, сейчас я понимаю лучше, почему Мона получила от Стриндберга такое огромное удовольствие. Помню, как она смеялась до слез после какого-нибудь восхитительного пассажа, а потом говорила: “Ты такой же ненормальный, как он... ты хочешь, чтобы тебя мучили!” (...). В те дни, когда мы только познакомились, воображение Моны было занято Стриндбергом. Этот сумасшедший карнавал, на котором он веселился, эта постоянная борьба полов, эта паучья свирепость... все это свело нас с Моной. Мы начали вместе *пляску смерти*...» (с. 221 — курсив мой. — П. Л.).

Следует напомнить, что творчество Августа Стриндберга принято разделять на два периода: так называемые период «до Инферно» и период «после Инферно». Сам же «период Инферно» и в без того полной загадок и эпатажа жизни Стриндберга представляет собой, как принято считать, психологический, творческий, возможно, психиатрический кризис, имевший место в 1895–1896 гг. Атрибуты «Инферно» — это алхимия, мания преследования, видения, галлюцинации и Эммануэль Сведенборг, шведский философ-мистик XVII в. Место действия — Париж. Итог кризиса «Инферно» — одноименный роман, написанный в 1897 г., и серьезные изменения творческого и религиозно-философского мировоззрения автора.

Роман «Инферно» Стриндберг написал по-французски. Это не единственное его произведение, созданное на этом языке. В 1895 г. во Франции в своем исходном варианте выходит в свет более известный роман «Слово безумца в свою защиту», который также лишь условно можно назвать автобиографическим. Он был полностью переведен на шведский язык со случайно найденного в Осло полноценного французского оригинала лишь в 70-е гг. XIX в. Стриндберг упоминает «Инферно» и ряд других своих произведений меньшего объема, в основном эссе, написанные по-французски. Нет сомнения в том, какую важную роль

---

<sup>1</sup> Миллер, Генри. Тропик Рака. Ростов-н/Д., 2000. С. 40. — Далее ссылки на это издание делаются в тексте.

<sup>2</sup> Ferguson, Robert. Henry Miller: A Life. N. Y.; L., 1991. P. 83.

для него играет признание его как мастера парижской публикой: тот, кого признал Париж, получает и всемирное признание. Недаром он несколько раз акцентирует внимание на некой своей пьесе, которая с успехом прошла на парижской сцене. Речь идет, конечно, об успешной премьере драмы «Отец» (1886) в Театр Дель Эвр в декабре 1894 г.

Персонаж стриндберговского романа по имени Август Стриндберг, о чьем опыте душевного расстройтва, саморефлексии, бесконечного блуждания по парижским улицам в поисках символов и смыслов мы читаем в «Инферно», несомненно, не идентичен писателю Стриндбергу, создающему текст. Точно так же, как и Генри Вэл Миллер, от лица которого разворачивается повествование в романе «Тропик Рака», далеко не тождествен писателю Г. Миллеру, пишущему этот роман. В обоих романах, которые можно причислить к разряду автобиографических, тонкая грань между действительными событиями и литературным вымыслом или, скорее, литературной обработкой действительных событий, между правдой и ложью бесконечно тонка. По словам одного из исследователей, в процессе создания «Тропика Рака» и в ходе жизни в Париже в начале 1930-х гг. «Генри Миллер превращался в “Генри Миллера”, и процесс “библиоморфозы” (bibliomorphosis), в который он был вовлечен, подходил к своему успешному завершению»<sup>3</sup>.

Оба романа скандальны. Видимо, нет нужды напоминать, сколько цензурных запретов выпало на долю «Тропика Рака» по всему миру. Роман запрещают продавать даже в Норвегии, что, кстати, совпадает с процессом по обвинению в порнографии норвежского писателя Агнара Мюкле в связи с его романом «Песнь о красном рубине». Что же касается стриндберговского «Инферно», то этот роман произвел настоящий фурор, в первую очередь в Швеции. Оценить роман объективно не удалось ни современникам, ни потомкам. Исследователи и читатели до сих пор не нашли ответа, является ли роман бредом сумасшедшего, искусной театральной инсценировкой или историей болезни в блестящей литературной обработке. В частности, Улоф Лагеркранц, чья биография Стриндберга является одной из лучших монографий о писателе, выдвинул и постарался обосновать предположение о том, что «Инферно» — «книга совершенно не годная в качестве основы для того, чтобы получить представление о жизни Стриндберга в тот (парижский. — П. Л.) период. Точно так же, как в «Речи безумца в свою защиту» детали настоящие, а целое — ложное»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ferguson, Robert. Op. cit. P. 190.

<sup>4</sup> Lagerkrantz, Olof. August Strindberg. Stockholm, 1980. S. 315.

Интересно, что и биографы Миллера, в частности его парижский друг Альфред Перле (книга «Мой друг Генри Миллер»), выведенный в «Тропике» под именем Карла, сходятся на том, что при всей полноте хронологии и избытке совпадающих деталей роман далеко не является слепком с парижского периода жизни его автора. Перле говорит в своей книге: «Миллер пишет не потому, что не может жить полноценной жизнью, а потому, что писательство заставляет его жить еще более экстенсивно. В его случае жизнь и работа переплетены и нерасторжимы...»<sup>5</sup> Удивительно, насколько это близко стриндберговскому стремлению использовать все: близких людей, их судьбы, собственную душу и переживания для своих литературных экспериментов в качестве материала, который можно и нужно перекраивать, безжалостно обнажать ради достижения литературной вершины, создания романа или драмы. И тот же Перле утверждает: «Миллер не мог без людей, но причиной его тяги к общению была отнюдь не потребность в друзьях — люди были нужны ему “для пользы дела”... Он рассматривал их как материал, сырье для книг, которые пока только мечтал написать»<sup>6</sup>.

Очевидно, что своим рождением «Тропик Рака» обязан таким великим предшественникам, как Гамсун (мотив постоянного голода главного персонажа), Рабле (жизнеутверждающее изображение плотских отклонений человека, откровенный, на грани грубости, язык описаний), Достоевскому (мотив роковой женщины), а также Рильке, Бюнюэлю и даже Льюису Кэрроллу<sup>7</sup>. Однако решающими были литературные импульсы, полученные от Селина и Стриндберга, и именно последний, согласно Миллеру, «научил его писать о Париже»<sup>8</sup>.

Приехав в Париж в 1894 г. в четвертый раз, Стриндберг как бы принимает на себя роль паломника-пилигрима. Вольный перевод его строк: «Уж в сотый раз завязал я свою котомку и отправился в путь, чтобы найти работу в этом большом городе. Париж — это рынок и мастерская, где борются друг с другом множество великих умов»<sup>9</sup>. Миллер формулирует цель своего приезда несколько иначе: по его мнению, в Америке он не может состояться, и только Париж даст ему необходимый творческий импульс. Приведем высказывание об этом его друга Альфреда Перле: «Только в Париже художник может оставаться худож-

<sup>5</sup> Перле, Альфред. Мой друг Генри Миллер. СПб, 1999. С. 27.

<sup>6</sup> Там же. С. 33.

<sup>7</sup> Њi: Ferguson, Robert. Op. cit. P. 230.

<sup>8</sup> Olsson, Berndt; Algulin, Ingemar. Litteraturens historia i världen. Stockholm, 1999. S. 539–540.

<sup>9</sup> Lagerkrantz, Olof. Op. cit. S. 309.

ником, не теряя чувства собственного достоинства. Значит, надо обосноваться в Париже, выучить французский и стать французом»<sup>10</sup>. Хотя и сформулированные по-разному, цели обоих писателей заключаются именно в творческой самореализации. И если Миллер начинает все практически с нуля, то у Стриндберга уже есть и некоторые связи, и наработки. Он начинает прежде всего с краткой прозы и газетных статей. Одним из лучших произведений этого периода является эссе «Рассеянные впечатления», в котором Стриндберг описывает целую массу своих ощущений и странных ассоциаций, возникающих у него во время прогулок по Парижу и Версалию. Например, в версальском парке ему мерещится, что в стене, обвитой плющом, он видит перед собой некое огромное слуховое отверстие, через которое можно слышать разные голоса (по легенде, такое приспособление было у Людовика XIV, чтобы подслушивать, что происходит во дворце), в том числе и голоса прошлого. Здесь же он сравнивает Париж с раскинувшимся в пустыне лагерем, в котором сотни тысяч паломников зажигают огни, чтобы приветствовать восход солнца. В другой статье «Вздыхающие камни» Стриндберг представляет Париж в качестве нового Рима, «Вечного города», где есть амфитеатр с катакомбами, это огромная сцена, на которой вечно разыгрывается некая мученическая драма (ср. у Миллера: «Вечный город, Париж! Более вечный, чем Рим, более великолепный, чем Ниневия! Пуп земли, к которому приползаешь на карачках, как слепой слабоумный идиот» — с. 22). И как это всегда происходит со Стриндбергом, он как бы готовит и читателя, и себя к тому, что скоро главным действующим лицом этой драмы будет он сам. Действительно, «Инферно» неуклонно приближается. В середине 50-х гг. XIX в. в повести об Артюре Рембо «Время убийц» Генри Миллер напишет такую фразу: «С 1893 по 1897 год Стриндберг переживает *crise*, по выражению французов, который он мастерски, со всеми медицинскими подробностями описывает в “Аде”. Перекликается с Рембо и название другой его работы: “Ключи от Рая”»<sup>11</sup>.

Особенностью таланта Стриндберга является его необыкновенная наблюдательность, внимание к деталям и великолепное мастерство, с которым он перерабатывает свои наблюдения в образы и символы, наполняющие его тексты. Роман «Инферно» — наиболее характерный пример такой работы. Его творческое воображение оживляет парижские улочки, окна и стены домов, крыши дешевых гостиниц, печные

<sup>10</sup> Перле, Альфред. Указ. соч. С. 29.

<sup>11</sup> Миллер, Генри. Время убийц: Повести. М., 2000. С. 291–292.

трубы, самые темные закутки трущоб, детали архитектуры, даже отдельные буквы в вывесках и на витринах, а также увиденные им на мостовой никчемные предметы вроде шпильки и клочка бумаги. Все имеет свой мистический смысл и призвано формировать некую тайную картину бытия. В романе главный герой постоянно ищет подтверждения своим догадкам о роли Провидения в своей жизни, оправдания каждого своего шага и поступка «силами», коими, как он считает, он введом. Один из наиболее ярких примеров — эпизод, когда герой, раздумывая над результатами химических опытов и последствиями своего отхода от общества, бредет по Рю де ла Гран Шомье и, дойдя до пересечения с Рю де Флерю, внезапно видит на витрине две буквы. «Воистину! Это не видение, а явь. На стекле витрины я вижу инициалы моего имени: A. и S. парят на серебристом облачке, над которым стоит радуга. Open assirio и тут я вспоминаю отрывок из Книги Бытия»<sup>12</sup>. И герой романа утверждает в своей уверенности, что находится на верном пути и введом невидимой рукой: ведь радуга — символ связи между Богом и землей. Другой пример — более земного свойства. Во время прогулок герой любит разглядывать купола церквей и соборов, в частности собора Сакре Кёр, купол Дома Инвалидов с позолоченным крестом, и особенно его привлекает флюгер в виде петуха над крестом собора Нотр-Дам де Шамп. В какой-то момент у героя появляется предчувствие, что скоро он должен покинуть Париж. Впоследствии ему предстоит поездка в Австрию, туда, где находится его маленькая дочь. Он находит следующие подтверждения своим предчувствиям: «Петух на кресте шпиля Нотр-Дам де Шамп, как мне показалось, махал крыльями, как будто хотел улететь в сторону севера» (62). Наконец, самый яркий пример такого поиска символических соответствий — эпизод с гостиницей на Рю де Ассаз, в которой 21 февраля 1896 г. селится альтер эго в романе и его автор в реальной жизни. Во время одной из регулярных прогулок героя по кладбищу Монпарнас он набрел на могильный памятник с надписью «Орфила, токсиколог, химик». Действительно, блаженный епископ Орфила был известен своими занятиями химией, а герой в этот момент уже получает возможность проводить опыты в химической лаборатории Сорбонны. Естественно, в этой случайной «встрече» двух «химиков» героем и автором усматривается отнюдь не случайная связь. И далее происходит совсем удивительное: неделю спустя герой, проходя по Рю де Ассаз, как вкопанный останавливается пе-

---

<sup>12</sup> *Strindberg, August. Inferno. Trondhjem, 1999. S. 19.* — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

ред зданием, по его впечатлению «похожим на монастырь», на вывеске значится «гостиница “Орфила”». В одной из последующих глав мы встречаем описание тех впечатлений, которые этот ничем особо не выдающийся пансион производит на нашего героя: «Какая-то мистическая атмосфера витает в этом здании, которое уже давно притягивало меня» (34). Он фантазирует на монастырскую тему, ему видятся и монастырский двор, и часовня, и, конечно же, шпиль его любимой Нотр-Дам де Шамп. Герой ощущает себя как послушник в келье, однако вскоре монашеская идиллия будет разрушена. Именно в этой комнате пансионата «Орфила» с ним начнут происходить все те странные и патологические метаморфозы, которые могли быть как параноидальным бредом, галлюцинациями, вызванными обильным употреблением абсента, так и искусной литературной мистификацией талантливого драматурга — мифологизатора собственной биографии Августа Стринберга.

Через несколько десятилетий на страницах «Тропика Рака» появляются строки: «...ни с того ни с сего мне вдруг вспомнилось, как однажды я заинтересовался мемориальной доской на пансионе “Орфила”, которую видел чуть ли не ежедневно, и, поддавшись внезапному импульсу, зашел туда и попросил показать мне комнату, где жил Стриндберг. В то время еще ничего ужасного со мной не случилось, хотя я уже знал, что значит быть бездомным и голодным...» (с. 220). Далее альтер эго Генри Миллера, сопоставив увиденное со своими драматическими переживаниями, делает оптимистичный вывод: «Выходя на улицу, я чувствовал, как мой рот кривит ироническая улыбка, точно я говорю самому себе: «О нет, ты не готов еще для пансиона “Орфила!”» (с. 223). Кстати, именно с описаний некоторых парижских гостиниц Миллер начинает журналистскую и писательскую карьеру в Париже. Под псевдонимом он публикует в «Чикаго Трибюн» очерк «Отель «Надежда», который Альфред Перле полностью приводит в своих воспоминаниях. В нем Миллер блестяще иронизирует над названием отеля и с мастерской наблюдательностью создает образ типичного грязного маленького отеля того времени, именно такого, в каких жила и сам. Бесконечными зарисовками парижских гостиниц наполнена и его «парижская книга» «Тропик Рака». Например: «...на другой стороне улицы вы видите жалкую лачугу, напоминающую могилу, а над ней надпись: «Отель “Заячье кладбище”». Это заставляет вас смеяться тоже до слез. Вы замечаете, что повсюду кладбища для всех — для зайцев, собак, вшей, императоров, министров, маклеров, конокрадов. И почти на каждой улице “Отель де л’Авенир” — “гостиница будущего”, — что приводит вас в еще более веселое настроение. Сколько гостиниц для будущего! И ни одной для прошлого...» (с. 223).

На страницах «Инферно» Стриндберг описывает Париж таким, каким он видится сквозь призму его воображения, таким, каким он нужен ему для создания особой сумрачной и таинственной атмосферы, в которой периодически вспыхивают огненные язычки страсти и безумия. Язык романа, однако, вполне соотносим по страстности и выразительной силе с языком, например, «Слова безумца в свою защиту» и «Черных знамен». Неистовость языка — одна из явных точек соприкосновения Генри Миллера со шведским писателем.

Итак, герои обоих авторов чувствуют себя в Париже почти как дома, не ощущают себя изгоями. Конечно, это специфическое чувство причастности к жизни мегаполиса. Оба живут в районе Монпарнаса, на левом берегу Сены. Ведь они, как бы там ни было, представители творческой богемы. Латинский квартал и Сорбонна — неотъемлемая часть и плацдарм «научной» деятельности для героя Стриндберга. В «Инферно» есть даже такие строки: «Другая сторона реки для нас, жителей Монпарнаса, — иной мир. Почти год прошел со времени моего последнего посещения ее, и я не хожу далее банка Креди Лионнез или Кафе “Регенство”. На Итальянском бульваре меня охватывает тоска по дому, и я спешу обратно к реке, где я приободряюсь при виде улицы Де Сен-Пьер» (60).

В. Е. Балахонов отмечает: «Замечательнейшую главу истории Парижа в литературе могли бы составить парижские кафе, рестораны, бистро»<sup>13</sup>. Если и Стриндберг, и Миллер избегают употреблять в своих парижских романах настоящие имена своих современников, то названия кафе и бистро, которые являются неотъемлемой частью повседневной жизни их героев, приводятся подлинными. В романе Стриндберга чаще всего упоминаются два заведения, посещаемые героем, — это «Клозри де Лила» и закусочная Мадам Шарлотты. Первое, бар на Монпарнасе, было на рубеже веков популярнейшим заведением, где сживали за стаканчиком абсента известные представители культуры fin-de-siecle. Сюда приходит пить абсент и Стриндберг, он подчеркивает в романе, что является постоянным посетителем: «Мой милый уголок в “Лила” пуст; я доволен, просто счастлив под моим каштаном у статуи маршала. Абсент подан и должным образом разведен водой, сигарета зажжена, “Ле Тамп” раскрыта...» (56). Что касается закусочной Мадам Шарлотты, то это место выполняет две функции, во-первых, здесь и автор, и его герой имеют обыкновение есть, во-вторых, здесь часто собираются пред-

---

<sup>13</sup> Балахонов В. Е. «Разрежьте сердце мне — найдете в нем Париж» // Париж, изменчивый и вечный: Сб. произведений. Л., 1990. С. 33.



ставители скандинавской культурной элиты, живущие в Париже. Эта скандинавская «диаспора», как мы увидим ниже, играет интересную роль в жизни писателя и изображена в романе с сильным субъективно-критическим оттенком.

В «Тропике Рака» упоминается по меньшей мере дюжина названий различных парижских заведений. Герой курсирует из одного в другое, посещения кафе и бистро — одна из важнейших составляющих сюжетной ткани романа. Чаще всего упоминаются кафе «Ле Дом» и кафе «Ле Куполь». Оба эти заведения играли заметную роль в культурной жизни Парижа, особенно в 40–50-е гг. прошлого столетия, и их даже называли «экзистенциалистскими»<sup>14</sup>. Уже на первых страницах герой безапелляционно заявляет: «Жратва — вот единственное, что доставляет мне ни с чем не сравнимое удовольствие» (с. 10). Однако это можно расценить как некую браваду, эпатаж. Действительно, роман строится так, что героя, кажется, гонит по парижским улицам исключительно стремление утолить физический голод (вот она, постоянная аллюзия к одноименному роману Гамсуна). Но постепенно начинаешь понимать, что голод — своего рода маскировка другой потребности, жадно требующей постоянного удовлетворения. Это жажда новых впечатлений, встреч, наблюдений, поиск самых разнообразных деталей и подробностей жизни людей в «столице мира». Миллеру интересно все: от сокровищ Лувра и судеб русских иммигрантов до устройства общественных туалетов, не говоря уже о том, что творится в душе самой дешевой парижской проститутки. Пример, связанный с одним из посещений героем того же кафе «Ле Дом»: сначала речь идет о том, как глупо, на первый взгляд, потратить все, что у тебя есть, на шикарный обед, затем следует длинный рассказ о встрече в «Ле Дом» с неким Марлоу, американским журналистом-пропойцей, в подробностях описываются его привычки, слабые и сильные стороны его натуры. На самом деле именно этот Марлоу, а не обед, интересен герою: оказывается, что тот прекрасный специалист по старофранцузскому языку и великолепно переводит сюрреалистов.

Помимо интереса к шпилью собора Нотр-Дам де Шамп герой Стриндберга склонен рассматривать город как бы сверху вниз. Его привлекает купол собора Сакре Кер, на закате ему видятся очертания фигур Наполеона и его маршалов на куполе собора Инвалидов, хотя в действительности император родился через шестьдесят лет после постройки этого здания. Из окна своей «кельи» в пансионе «Орфила» он рассмат-

---

<sup>14</sup> Там же.

ривает крыши домов и окна мансард; в романе периодически появляются упоминания о звоне колоколов той или иной церкви, сопровождающем какое-то событие или мысль героя, чем как бы подчеркивается связь земного с небесным, вполне в духе теории соответствий Сведенборга, которая красной нитью проходит через «Инферно». Так, в конце главы «Чистилище» герой видит из окна, что над крышами его Рю де Ассаз струится Млечный путь, а над соседней Рю де Мадам горит Полярная звезда. При этом не следует забывать и о том, что роман Стриндберга в основе своей — аллюзия к дантевскому «Аду»: герой в середине жизненного пути оказывается в некоем таинственном месте (Париж предстает сначала как дантевский лес, затем как ад с его кругами) и начинает познавать структуру бытия.

Как бы спускаясь на землю, герой «Инферно» ощущает ее в двух ипостасях: как потерянный рай, с одной стороны, и, несомненно, как обретенный ад, населенный людьми. Ибо, как известно, писатель считал, что преисподняя находится на земле, и смертный человек фактически живет в аду.

Львиная доля парижских странствий стриндберговского героя проходит по кладбищу Монпарнас, где он в итоге находит латинскую эпитафию для собственного надгробия: «O spix ave spes unica!» («О, крест, лишь на тебя уповаю!»). Нет нужды повторять, что и это воспринимается им как путеводный знак. «Навестив» мертвых, герой обычно отправляется в Люксембургский сад, чтобы «навестить свои цветочки». Третий излюбленный тихий уголок — это Ботанический сад (Jardin de Plantes): «И чудо Парижа, неизвестное парижанам, Jardin de Plantes, стал моим собственным парком. Творение целиком, собранное за одной изгородью, Ноев ковчег, вновь обретенный рай, где я праздно брожу и не знаю страха среди диких зверей: это слишком большое счастье» (75). Отправляясь в Австрию, герой трогательно прощается с питомцами зверинца, мысленно обращаясь к каждому по отдельности: к грифу, бизону, бегемоту и т. д.

Бродя по кругам своего парижского «ада», герой из мира цветов и животных периодически попадает в мир людей. Париж людей у Стриндберга полон зловещих встреч, страхов и подозрений. Он грязен и враждебен. Лето в Париже для героя «Инферно» — это жара и невыносимая вонь из общественных уборных. Здесь нельзя не вспомнить для сравнения пассаж из «Тропика Рака», в котором Миллер так весело и остроумно расписывает особенности парижских уборных. Но Стриндберг, в отличие от Миллера, не раблезианец; Миллера же и его героя мало интересуют цветы, камни и животные. Предмет их живого интереса —

прежде всего люди. Особенно интересно в этой связи сравнить изображение двумя авторами такой неотъемлемой стороны парижской жизни, как проституция. У Стриндберга жрицы любви носят название либо «уличных нимф», либо «кокоток». Миллер в «Тропике Рака» говорит о «проститутках» либо «шлюхах», причем многие из попавших в поле зрения автора жриц любви индивидуализированы, у них есть биографии, имена и т. д. Да и в целом отношение к ним у героя как минимум добродушное; женщины, предлагающие себя у общественной уборной — квинтэссенция жизни и подчас предмет эстетического интереса, как, например, в пассаже о Париже Матисса: «Я выхожу на бульвар Мадлен, где проститутки проходят мимо меня, шурша юбками, и острейшее ощущение жизни захватывает меня... Нет, на бульваре Мадлен трудно найти красивую женщину. Но у Матисса в магическом прикосновении его кисти сосредоточен мир, в котором одно лишь присутствие женщины моментально кристаллизует все самые потаенные желания» (с. 203). Как у Мопассана, в Париже «Тропика Рака», с одной стороны, женщина и секс над всем властвуют, доминируют в сознании не только главного героя, но и многих других персонажей, с другой стороны, объективно и реалистично показывается, как женщина является игрушкой, объектом продажи.

Сравним со Стриндбергом (его герой пришел пообедать в открытый ресторанчик на Монпарнасе): «Кокотки, ютящиеся здесь и там на верхних этажах, пооткрывали окна и осыпают нас градом непристойностей; няньки выходят с ведрами и выливают нечистоты в мусорный бак. Это сам ад!» (64). Характер риторики Стриндберга в отношении проститутки и всего, что с ними связано, неизменно нравоучительный и осуждающий, в его словах — страх и омерзение, весьма, кстати, типичные для культуры рубежа веков. В одном из эпизодов герой идет по улице с дамой: «Вдобавок ко всему нам пришлось проследовать по Рю де Гайет, где кокотки и их подручные мужского пола осыпали нас пощечинами оскорбительных ругательств, принимая нас за парочку себе подобных падших» (22).

Таким образом, Генри Миллер если и не считает себя своим в мире продажной любви, то, во всяком случае, не противопоставляет себя ему, он словно хочет сказать, что проститутка ничем не хуже любого буржуа или талантливой представительницы богемы. Он не судит людей с точки зрения общепринятой морали. Стриндберг же постоянно противопоставляет себя миру обитателей бульваров, да и не только ему. Окружающий мир людей он изображает в целом как чужой и враждебный по отношению к герою. Его альтер эго в романе — пария, изгой, хотя

порой и смотрящий сверху вниз на окружающих. К тому же он — носитель эзотерического знания, «поэт-химик».

Еще одним интересным сопоставлением может быть сравнительный анализ того, как два писателя отображают ощущения героя от общения с наводняющими Париж иностранцами и соотечественниками-экспатриантами. Как известно, в романе «Инферно» ключевым моментом, стимулирующим душевный кризис персонажа, является параноидальный страх преследования. В реальной жизни этот страх был связан с польским поэтом Станиславом Пшибышевским; в книге автор один раз называет его Шмулаховским, а во всех остальных случаях — Поповским. Хотя мнимый преследователь и является поляком, однако периодически речь в романе идет о каких-то русских, которые, как мерещится герою, участвуют в некоем заговоре против него. Наконец, и сам Поповский один раз назван русским, в тот момент, когда герой узнает, что его выпустили из тюрьмы. Два других примера контактов героя «Инферно» с иностранцами — его знакомство с неким художником-американцем и кратковременный флирт с английской женщиной-скульптором. В обоих случаях эти люди вызывают любопытство героя, смешанное с львиной долей подозрения и недоверия, при этом ни художник, ни женщина-скульптор не имеют собственных имен, являя собой отчасти фантомы в воображении персонажа.

Совсем иной характер имеют многочисленные контакты с иностранцами героя романа Генри Миллера. По словам биографа писателя Альфреда Перле, Миллер «...делит ночлег и пищу с иностранцами, с русскими, болгарами (<...> он все равно продолжает смеяться. И распевать русские песни с русскими, а болгарские — с болгарами»<sup>15</sup>. Действительно, к числу наиболее ярких эпизодов «Тропика Рака» относится рассказ об обеде у русского эмигранта Сержа, блестящая, искрящаяся юмором этнографическая зарисовка, и, несомненно, глава, где повествуется о жизни героя у индуса Нанантати (Mister Nonentity). Удивительным жизнеутверждающим моментом является то, что, фактически находясь в рабстве у неприятного во всех отношениях существа, герой рассказывает об этой поре своей жизни без ненависти и жесткого презрения к Нанантати, не говоря уже о какой-то ксенофобии или расизме. Париж для Генри Миллера, как уже отмечалось, это, в первую очередь, люди, его населяющие, многие из которых дают ему кто кров и горячий обед, кто дружеское слово, кто случайную любовь. Он с благодарностью и почти детской жадностью своего без-

<sup>15</sup> Перле, Альфред. Указ. соч. С. 110–111.

удержного любопытства принимает эти — когда скромные, когда, несомненно, щедрые — дары.

И, наконец, мотив нищенства главного героя в романах «Инферно» и «Тропик Рака». Сразу же следует отметить, что, если руководствоваться реальными денежными доходами, парижская жизнь Стриндберга отнюдь не была нищенской в отличие от длительных периодов нищеты Генри Миллера. Однако оба автора обыгрывают этот аспект существования своих романых альтер эго достаточно любопытным образом, и нас интересует прежде всего этот литературный аспект.

Для Стриндберга изображение своего героя нищим — это одна из литературных и жизненных ролей, масок, которые писатель периодически меняет. Улоф Лагеркранц отмечает: «На рубеже 1894–1895 гг. мотив нищенства начинает все более отчетливо просматриваться в переписке Стриндберга, и он чаще, чем когда-либо ранее, изображает себя в качестве убогого и гонимого»<sup>16</sup>. Тема нищенства достигнет своего апогея в драме «Путь в Дамаск» (1899–1901), когда главный герой, Неизвестный, встретит нищего и внезапно поймет, что видит своего двойника. Нет ничего удивительного в том, что в парижском «аду» главный герой романа ощущает себя нищим и гонимым, — так легче всего противопоставлять себя обществу окружающих людей. К тому же любимым библейским персонажем Стриндберга изначально был Иов, потерявший все и получивший в итоге многократное воздаяние. Кроме того, мотив нищенства прекрасно соотносится с мотивом монашества, на который уже указывалось ранее. «Монах нищенствующего ордена», «поэт-химик (алхимик)», носитель эзотерического знания и даже новый Фауст — вот неполный список ролей, примеряемых героем по замыслу автора.

Тем не менее эзотерический Август Стриндберг в романе «Инферно» продолжает встречаться с друзьями, бывает на людях, посещает кафе и бистро. В романе есть целый ряд эпизодов, где акцентируется тема нищенства. Так, неоднократно идет речь о том, что герою не на что заказать очередную порцию кофе или абсента. В частности, в эпизоде с посещением кафе в обществе англичанки ему нечем расплатиться, и он терпит невыразимые муки из-за этого. Как-то раз герой сидит в одном из своих любимых кафе, и француз, сидящий за соседним столиком, в какой-то момент кладет к нему на стол мелкую монету. Герой «Инферно» испытывает сильный стресс, так как ему кажется, что его принимают за нищего и подают милостыню, в действительности же

---

<sup>16</sup> Lagerkrantz, Olof. Op. cit. S. 318.

незнакомый мужчина из вежливости поднял монетку, которую герой романа обронил. И наконец, намеками рассказанная в романе и ставшая хрестоматийной история о том, как представители скандинавской диаспоры собрали по инициативе Кнута Гамсуна деньги для, как они считали, бедствующего Стриндберга, так как тот не скрывал, что находится в состоянии кризиса. Писателя, как и его героя, возмутила эта попытка сделать из него нищего, ибо не о деньгах была его печаль, и вот письмо из двух строк от Стриндберга к Гамсуну от 6 апреля 1895 г.: «Оставьте себе эти тридцать сребреников, и мы с Вами в расчете на всю оставшуюся жизнь»<sup>17</sup>.

Диаметрально противоположное отношение героя к собственному нищенству, порой даже откровенному попрошайничеству изображает в своем романе Генри Миллер. Его герой лишь в Париже начинает чувствовать себя гражданином мира, поэтому он в любой ситуации не должен испытывать дискомфорт, даже когда у него в кармане лишь пара франков. Если у героя Миллера появляются какие-то деньги, они у него не задерживаются. В романе постоянно подчеркивается, что ни деньги, ни оплачиваемая работа не имеют для него какой-то ценности или сакрального смысла. В одном из эпизодов он отдает проститутке просто так, без какой-либо видимой причины, почти все так редко появляющиеся у него деньги. Однако не все так просто: в другом эпизоде герой, напротив, забирает из сумочки проститутки деньги, хотя, казалось бы, по всем правилам сам должен был ей заплатить. То есть если деньги ничего не значат для него самого, то он не хочет задумываться и о том, что у других людей все существование может быть сконцентрировано вокруг десятифранковой купюры. Таким образом, если герой Стриндберга старается представить себя в качестве нищенствующего монаха, то библейский авторитет героя Миллера — это «лилия долины», которая не сеет и не жнет. Нет сомнения в том, что в обоих случаях это, прежде всего, литературная поза, желание акцентировать ту или иную роль, которые при сопоставлении с реалиями жизни авторов будут выглядеть некоторой натяжкой. Однако именно это преувеличение, иногда гротескная, иногда трагикомичная эмфаза создают неповторимый стиль этих романов и составляют их художественную привлекательность.

Итак, и у Стриндберга, и у Миллера Париж оправдывает свою славу «великого катализатора страстей, характеров и событий»<sup>18</sup>. Их герои

---

<sup>17</sup> *Strindberg, August. Ìin eld är den största. Brev 1858–1912 / Red. Kerstin Dahlbäck. Stockholm, 1999. S. 195.*

<sup>18</sup> Балахонов В. Е. Указ. соч. С. 16.

постоянно движутся: то по лабиринту улочек и бульваров этого города, то вдруг устремляются глотнуть свежего воздуха за его пределами, где-нибудь у моря, (например, поездка стриндберговского героя в Дьепп и героя Миллера в Марсель). Затем они возвращаются. Несомненно, тема одиночества художника в этом городе, которую начал анализировать еще Шарль Бодлер, развивший мотив любви-ненависти к Парижу, весьма рельефно раскрывается у иностранцев Стриндберга и Миллера. У Стриндберга особенно четко проявляется лотреамоновский образ Парижа<sup>19</sup>, как некоего надреального, призрачного города, недаром именно в нем он находит мир странных видений и мрачных символов, мир, который в поздний период его творчества останется практически единственной реальностью его драм и прозы. Несмотря на весь свой здоровый эгоизм, извечную бодрость духа Генри Миллер, не склонный к мрачности и меланхолии, а также к пафосу и высокопарности, иногда уходит в рассуждения, в которых именно любовь-ненависть к городу играет основную роль: «Колыбель цивилизации — гниющая выгребная яма мира, склеп, в который вонючие матки сливают окровавленные свертки мяса и костей» (с. 223), и: «Я был совершенно один, и моими единственными друзьями были парижские улицы, которые разговаривали со мной на печальном, горьком языке, состоящем из страдания, тоски, раскаяния, неудач и напрасных усилий» (с. 225).

Так миллеровский тропик через десятилетия пересек стриндберговский «ад», и было бы в высшей мере странно, если бы это произошло где-то в другом месте, а не в Париже.

P. A. Lisovskaya

#### THE «PARIS» NOVELS BY AUGUST STRINDBERG AND HENRY MILLER

This article is an expanded version of the lecture given at the 30-th International Scientific Conference at the Department of Philology of St.Petersburg State University in March, 2003. The article deals with the perception of Paris by two prominent writers: the Swedish August Strindberg and the American Henry Miller. The comparative study presented is devoted to the two major works by each, which were created and what's more important are set in «the nineteenth century's capital». Novels «Inferno» and «The Tropic of Cancer» are being analyzed in matters of their similarities and differences. Certain parallels are drawn between the two works. Strindberg's influence on Miller is treated as a matter of style and views on a variety of existential aspects touched upon in the novels by both.

<sup>19</sup> Балахонов В. Е. Указ. соч. С. 17.