

**В.С.БАХРУШЕВ**

## ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО КАК МЕТАФОРА В “ТРОПИКЕ РАКА” Г. МИЛЛЕРА /К проблеме хронотопа/

Всемирно и в свое время скандально известный роман американского автора теперь вызывает запоздалые восторги некоторых русских читателей. Виктор Топоров восхищается “живой и прекрасной книгой” этого “великого”, “универсального и многозначного” художника, который “заслужил почетное место в пантеоне всемирной литературы”, ибо он “раздвинул границы нашего познания и самопознания” гениально просто — “раздвигая женские ноги”<sup>1</sup>. Метафора критика остроумна и дерзка, но отдаёт нарочитостью. Думаю, по части эротических побед Миллер бесконечно превосходит себя как мыслителя, хотя он — или, точнее, автор-рассказчик в “Тропике Рака” — и претендует на очень многое. Ему хотелось бы “записать все (!— В.В.), что было опущено в других книгах” мировой литературы и создать “новую Библию — Последнюю книгу” с такой начинкой, “чтобы ее хватило на все фабулы, драмы, поэмы, мифы и фантазии для будущих писателей”<sup>2</sup>. Увы, талантливому американцу не суждено сотворить такой супертекст, хотя и чувствует он в себе силы необъятные и считает своими вдохновителями тех же создателей Библии. Петрония, все “досократовское” искусство с его трагикомедийными “полукозлами, полутитанами”, Рабле, Уитмена, Достоевского, а также Родена, Ван Гога, Матисса и т.д.

Этот почтенный, но и своеобразный ряд классиков-предтеч понадобился Миллеру, чтобы сказать свое слово в романе и в очередной раз обновить, “встряхнуть” этот протейский жанр. Ему удалось создать не столько новую Библию, сколько суперсексмениппею, где сочетаются вольный разгул “материально-телесного низа”, фаллического юмора и серьезность автора, пытающегося все-таки сказать какую-то особо глубокую правду о мире. И у него получается традиционный для модернистского искусства текст о тексте и об авторе текста, одиночке, пытающемся и насладиться миром, и взорвать его — для его же обновления.

При выяснении жанровой природы этого произведения неизбежно возникает вопрос о природе его хронотопа. Здесь необходим экскурс в историю и теорию проблемы. М. Бахтин, вводя этот термин в науку, сразу оговорился, что в литературоведении он будет фигурировать “почти как метафора (почти, но не совсем)”<sup>3</sup>. Какова степень этого “почти”? На этот вопрос ученый не захотел или не решился ответить, очевидно, потому, что точный ответ здесь вряд ли возможен. Ведь все по существу сколько-нибудь “глубинные” представления науки суть в той или иной мере метафоры, схватывающие лишь отдельные аспекты символической многозначности мира<sup>4</sup>. Тем более это относится к понятию времени, которое, по мнению М. Бахтина, выступает ведущим началом в литературном хронотопе. При этом исследователь отталкивается от теории относительности А. Эйнштейна, а само представление о пространственно-временном континууме хотя и формулируется ма-

тематически, но в нашем сознании может существовать лишь интуитивно, то есть опять-таки метафорически. “Наглядно представить себе такой четырехмерный мир действительно невозможно”<sup>5</sup>. Между тем хронотоп в литературе должен так или иначе чувственно восприниматься читателем. А поскольку для человека важнее всего все-таки визуальное восприятие, то естественно, что в хронотопе он прежде всего обращает внимание на пространство и лишь в связи с ним — на время. Ведь и сам М. Бахтин в очерках по исторической поэтике 1938 года дает такие формулировки, как “игра далью и близью”, “театральный хронотоп”, “человеческое тело как конкретный измеритель мира”, “хронотоп дороги” и т.п. На первый план в таких определениях все-таки выступает пространство или человек, “пространством и временем полный”. Хронотоп “зámка” в готическом романе или “гостиная-салон” в произведениях Бальзака “нагружаются” временем, либо “время как бы (именно “как бы” — В.В.) вливается в пространство и течет по нему... отсюда и такая богатая метафоризация” хронотопа пути-дороги<sup>6</sup>. Опять-таки доминирует визуальный, пространственный образ, ибо невидимое нам время мы можем лишь метафорически представлять в виде чего-то “идушего”, “вливающегося”, “рождающего”. Овнешнение времени или метафоризация его — фундаментальное свойство человеческого мышления. А поскольку отношения человека со временем в XX веке все более усложняются, возрастает и стремление его “перебороть” этого врага-невидимку, “покорить пространство и время”. Ощутимее всего эта борьба разворачивается в искусстве. Г.Уэллс запускает “машину времени”, М. Пруст ищет и находит “утраченное время”. Л. Фейхтвангер уверенно заявляет: “Пространство преодолевается писателем еще легче, чем время”<sup>7</sup>. Сартр пишет, что Джойс, Пруст и Фолкнер “старались, каждый по-своему, калечить время”<sup>8</sup>. Разумеется, “вольное обращение” с художественным временем было свойственно и авторам значительно более ранних эпох.

Итак, хронотоп по природе своей не только лежит в основе художественных образов, как пишет М. Бахтин, но и сам является особым типом образом, пра-образом (совокупностью пра-образов) данного произведения. Его особенность в том, что он воспринимается не непосредственно, а ассоциативно-интуитивно — из совокупности метафор и “прямых” зарисовок времени-пространства, на которых базируется концепция данного произведения. Как “обычный” образ, хронотоп должен воссоздаваться в сознании читателя — и с помощью опять-таки метафорических уподоблений. Пример дает сам М. Бахтин. Для него в античном романе есть “пастушески-идиллический” хронотоп. “Это густое и душистое, как мед, время небольших любовных сценок..., пропитавшее собою строго ограниченный и замкнутый... клочок природного пространства”<sup>10</sup>. Ученый здесь становится поэтом, ибо сам хронотоп воспринимается как художественный образ.

В “Тропике Рака” хронотоп можно определить как образ-символ города-чрева (вульвы), где время и пространство то медленно, то лихорадочно пульсируют. Это гротескная “красота безобразия”, дающая наслаждение, но и несущая смерть. Это мениппейный, но трансформированный в духе модернизма образ, чрево, которое не столько плодородно, сколько убивает, заражает болезнью. И чем яростнее герой-рассказчик предастся геркулесовым подвигам совокупления, тем яснее

становится их дурная бесконечность. Автор восклицает в финале: “Весь мир — это серая пустыня”.

Этот символический хронотоп книги создается совокупностью крупных и мелких, гиперболических и малых образов, деталей, метафорических взаимосвязей. Начнем с заглавия. Тропик Рака — это параллель 23° 07', проходящая через Мексику, Сахару, Аравию, Индию. Солнце находится над нею в зените в день летнего солнцеворота. При этом оно стоит в созвездии Рака, астрологический знак которого (две “закорючки”) символизирует соединение мужского и женского начал, коитус, а также завязь плода в чреве матери, единство ее организма с зарождающимся младенцем. Уже один выбор названия для книги свидетельствует о художественном таланте американского писателя! Но Генри Миллер весьма однобоко развил потенции избранного им символа, он тут же переосмыслил и в значительной мере деформировал его, придав ему болезненный характер. В начале книги сказано: “Мир — это сам себя пожирающий рак... Когда все это снова всосется в матку времени, хаос вернется на землю, а хаос — это партитура действительности”. Итак, это не время шекспировских хроник, “высживающее и выращивающее” “семена и слабые ростки” нового (см. “Генрих IV”, часть 2, акт III, I), а больное чрево, убивающее своих детей. Созвездие Рака у Миллера сохраняет свои “эротические” функции и в полном соответствии с древней мифологией космически их гиперболизирует, но лишает самого важного — творения. Рак небесный низводится до метафоры убивающей жизнь болезни.

Этот “космический” зачин реализуется в повествовательном плане книги как дурная бесконечность “трудов и дней” героя-рассказчика. Он вроде бы ведет дневник своей жизни в Париже, регулярно отмечает: “год назад” было то-то, “несколько месяцев спустя — та же гостиница”, “я опять в той же комнате”, начинается “новая жизнь”, “день идет бодрым шагом”, “продолжаю слоняться”, “в половине второго я зашел” к такому-то и т.д. вплоть до финала, где герой пытается найти утешение в слиянии с вечной природой. “Я чувствую, как эта река (Сена — В.В.) течет сквозь меня — ее прошлое, ее древняя земля”. Но лирическая концовка искусственна, она звучит слишком банально и идилично для такого буйного автора. Куда лучше сказано рассказчиком о себе в начале романа. “Сегодня двадцать какое-то октября. Я перестал следить за календарем. Может быть, ты назовешь это моим сном. Мир вокруг меня растворяется, оставляя тут и там островки времени”. Тут нет и речи о прокламированном в финале циклически-умиротворенном кругообороте вечности. Нет, время существования героя лихорадочно пульсирует — оно то сонно цепенеет, еле тащится, погружается в сон, то вдруг интенсифицируется до предела. А предел этот — не высокое эпилептическое озарение, как у персонажей Достоевского (Миллер пишет о нем с почтением), а секс. “В секунде оргазма сосредоточен весь мир. Наша земля — это... огромная самка” и пр. Но эта “идеологическая” гипербола, как часто бывает у Миллера, звучит во многом декларативно. Акт соития в романе становится всего лишь веселой непристойностью, предметом зубоскальства и остроумного хвастовства рассказчика, а иногда и просто ничем. Как говорит писатель Ван Норден, комический двойник главного героя, “из книги, даже самой плохой, всегда можно что-нибудь почерпнуть, а п... — это, знаешь

ли, пустая трата времени”. Более того, погоня за физиологическим наслаждением — а рассказчик постоянно прокламирует свой гедонизм — подталкивает его к краю бытия, к смерти. Жизнь содрогается в апокалиптических конвульсиях. “Уже сотни лет мир, наш умирает. И никто из нас за эти сотни лет не додумался засунуть бомбу ему в задницу и поджечь фитиль”, “...яснее всего я вижу свой собственный череп, свой танцующий скелет... мой язык сгнил, и вместо него изо рта выползают змеи”. Конечно, в этих видениях — отзвуки карнавальных идей “веселой смерти”. Но что эта “забавная” гибель может породить?

Рассказчик отвечает четко: “Мы построим вокруг нашего собора город и заложим основы свободной коммуны”. Судя по роману, прообразом этого “нового” сообщества может стать богемно-анархическая стихия, вне которой Миллер себя не представляет. Жизнь на случайные заработки, то голод, то жратва и пьянство, бордели, случайные связи и — в промежутках — работа над “новой Библией”, долженствующей просветить мир. Это не что иное, как приближенный к реальности XX века вариант Телемского аббатства Рабле. В работах М. Бахтина образ этой идеальной обители почти не рассматривается, между тем как в книге А. Лосева “Эстетика Возрождения”<sup>11</sup> дается очень убедительная, хотя, возможно, слишком резкая по тону критика раблезианской утопии как воплощения мечты о паразитическом существовании кучки интеллигентов за счет обслуживающей их массы простых смертных. Разница между гуманистом XVI века и современным писателем в том, что первый, видимо, искренне верил в духовное величие своего телемского идеала, а второй откровенно готов взорвать весь мир, лишь бы сохранилась любимая его богема.

Впрочем, автор готов и “пощадить” действительность, если она сможет эротизироваться по его образу и подобию. Он считает, что в результате подобного обновления возрастет и духовность людей. “Идеи должны побуждать к действию, но если в них нет жизненной энергии, нет сексуального заряда, то не может быть и действия. Идеи... должны быть вплетены в реальность, не важно какую — почечную, печеночную, кишечную...” Писателям, в частности, рекомендуется вернуться к досократовскому искусству и вновь создавать образы “полукозлов, полутитанов”.

Вполне возможно, что Миллер сам хотел стать таким “полутитаном”, но “козлиная” энергия его не только помогла, но еще больше мешала развернуться его недюжинному таланту. В принципе же идея писателя об “эротичности” мысли верна: она высказывалась еще Платоном. А у современного художника наблюдается явный перекокс в сторону ее сексуализации.

Итак, хронотоп героя-рассказчика — это прежде всего время как матка (чрево) — вульва, символ наслаждения и смерти, все в себя вбирающей, все пожирающей. Из этой космической метафоры-символа рождается другой временной ряд — сюжетный, событийный — это время повествователя, то лихорадочно, то вяло тскушее, то побуждающее героя к идейным “озарениям”, то погружающее его в сонное оцепенение безделья и прозябания. На этом фоне рассказчик иногда устраивает и свои игры с другими видами времен — историческим, циклически-природным. Все эти времена сближаются, входят друг в друга, взаимоосвещают друг друга — для того, чтобы обогатить все ту же символику

космического Времени — большого чрева. Герой то и дело уходит в прошлое, идентифицируется с ним, ибо он мнит себя “вечным” или вневременным, пребывающим в некоем “скользящем” вакууме. “Весь мир — в текущем состоянии”. Поэтому легко, будучи в сне-трансе, уноситься куда угодно во времени или пространстве. “...Я переносюсь через Азию. Мы стоим пять минут и за это время сжигаем столетия одно за другим”. “Одной ногой я все еще в девятнадцатом столетии”. Поэтому так естественно рассказчик уходит в Америку Уолта Уитмена, а оттуда — в далекое прошлое индийского искусства и т.д. Но все эти временные переходы, скачки в принципе не меняют дела: в повествовании длится дурная бесконечность без конца повторяющихся эпизодов секса, пьянки, божьих авантюр... Можно было бы, прибегнув к словам Н. Бердяева, сказать, что писатель живописует “время — дитя греха”,<sup>12</sup> если бы мы не знали, что для романиста такого понятия, как “грех”, просто не существует. Куда лучше и уютнее чувствует себя автор в сфере пространства, которое, впрочем, тоже метафоризируется им, как и мир времени. Эти два взаимообуславливающие друг друга аспекта бытия словно пульсируют в “Тропике Рака” в едином прихотливом ритме сжатия и расширения, так что Париж, любимый город героя, то становится символом всего человечества (вбирая в себя Нью-Йорк, Индию и пр.), то обретает форму женского лона, которое, однако, тут же на наших глазах чудовищно разрастается. Эротическая символика буйствует на этом карнавальном пространстве во всей ее раблезианской мощи. Генри Миллер — вдохновенный поэт космополитического города и его материально-телесного низа. Он “задыхается от этой красоты”, исполненной уродства и безобразия. Здесь все чудовищно разрослось и вспучилось. “У Ирэн не обыкновенное влагалище, а саквояж”, а в “манду” Илоны “мужчины влезали целиком и сворачивались калачиком”. По сточным канавам Парижа “текут густые струи семени”, а улицы его “напоминают вам продольно рассеченные детородные органы, пораженные шанкром” (можно представить, что сказал бы о таких “пейзажах” А.Ф. Лосев!).

Это пространство, плотно забитое, заполненное массой персонажей, которые кишат здесь, подобно живчикам в плодотворящей среде. В небольшом по объему романе насчитывается не менее сотни фигур второго и третьего плана: они то и дело возникают, исчезают, снова появляются и уходят в этом бессюжетном повествовании, скрепляемом с помощью сугубо “эгоцентрического хронотопа” (термин взят из книги М.Г. Соколянского о западно-европейском романе XVIII века) рассказчика. Перед нами мелькают и тут же забываются многочисленные путаны, шлюхи, девки, дамы, самки и самцы, чьи образы сливаются в единую безликую гигантскую особь, пропитанную весьма специфическим ароматом улицы, сточной канавы, борделя, отхожего места, затоптанного привокзального сквера и т.п. Ясно, что в этом “низовом” пространстве автор находит свою поэзию, но он не может не чувствовать убогости излюбленной им среды. “Париж — как девка... Издалека она восхитительна, и вы не можете дождаться минуты, когда заключите ее в объятия... Но через пять минут уже чувствуете пустоту...”. Однако рассказчик снова и снова погружается в эту самую “пустоту”, будучи не в силах остановиться перед чарами Татьян, Илон, Моник,

Эльз, Маш, Ирэн и просто безымянных, безликих существ женского пола.

Отсюда и пессимизм главного героя-рассказчика — при всей его специфической жовиальности. Особенно характерен в этом плане эпизод из седьмой главы книги, посвященный пребыванию группы индусов — сторонников Ганди — в Париже. Автор относится к этим “святым” людям с нескрываемой насмешкой. И вот один из них, участник знаменитого “соляного похода” к морю, подался в бордель и оскандалился в заведении мисс Гамильтон, использовав биде вместо ночного сосуда. Эта забавная “скатологически-эротическая” историйка наводит рассказчика на философские раздумья о себе, о своем хронотопе, о смысле жизни. “Чем больше сгущается мое “я”... тем больше раздувается мир вокруг. Концентрация настолько велика, что любой малости достаточно, чтобы взрыв разбил этот мир вдребезги... Я ощущаю мимолетность вечности и чувствую, что все в этом мире имеет оправдание... В меридиане времени нет справедливости — только поэзия движения, создающая иллюзию правды и драмы. Встреча с абсолютом снимает покров божественности с Гаутамы и Христа... По какой-то причине человек ищет чуда, и чтобы найти его, он способен пройти по трупам...”

И я думаю о том, каким бы это было чудом, если б то чудо, которого человек ждет вечно, оказалось кучей дерьма, наваленной благочестивым “учеником” в биде”. Здесь кал — не та “веселая материя”, которая у Рабле играла магически возрождающую роль, а синоним все той же пустоты, тщеты, ничтожности любых упований человека, пусть даже и самых высших. Отсюда и абсолютная эгоцентричность хронотопа, сконцентрированность его на “Я” рассказчика, который охотно “теряет всякое представление о времени и пространстве”, в моменты своих оргазмических экстазов.

Оставаясь один на один со своим Парижем, герой “структурирует” его пространство с помощью метафор искусства, прежде всего модернистской живописи, не забывая и о литературе. “Я вспоминаю... Париж Моэма и Гегена, Париж Джорджа Мура. Я думаю об ужасном испанце (т.е. о Пикассо — В.В.)”. “По ночам я бродил вдоль Сены, сходя с ума от ее красоты... Площадь, которую так любил Анатолий Франс...” “Четыре дерева, но почки еще не распустились. Это интеллектуальные деревья, взращенные бульжниками. Вроде стихов Т.С. Элиота”. “Пространство между Лувром и Триумфальной аркой — точно вариации для фортепьяно”. И, наконец, как апофеоз этого апокалиптического мира, — целая поэма в прозе, посвященная живописи Матисса и — попутно — книге Пруста. “Мне кажется, что я погрузился в самый центр жизни и что здесь все — в фокусе... Матисс не знает иного движущего начала, кроме желания творить. Он в самой сердцевине нашего распадающегося мира..., в самом центре разваливающегося колеса... Париж Матисса продолжает жить в конвульсиях бесконечных оргазмов” и т.д.

В конечном счете становится ясно, что, выстраивая пространство Парижа “по Матиссу” и по моделям других художников, Миллер все их миры переделяет по-своему. И гигантский город становится у него “безумной живодерней”, “языком Апокалипсиса”, “пупом земли”, “колыбелью цивилизации”, но и “выгребной ямой мира”.

Осталось сказать несколько слов о самом главном герое книги, интимная близость которого к автору несомненна (она подтверждается хотя бы тем, что во всех своих последующих художественных и публицистических книгах Г. Миллер неизменно придерживается идей, намеченных в "Тропике Рака")<sup>13</sup>. Как уже отмечалось, рассказчик откровенно эгоистичен и эгоцентричен, он — художник, воспевающий себя, свое тело (вспомним для сравнения начало 24-й главы из поэмы Уитмена "Песнь о себе"), пропагандирующий свои идеи о жизни и становящийся центром моделирующегося им пространства и времени. Можно назвать его веселым сверхчеловеком или сверхчеловеком-шутком, который, смеясь над миром, не шадит и себя, точнее, не желает скрывать ничего о себе. Он живет по заветам Ницше и Ивана Карамазова — бога нет, и все дозволено. "Я никогда не был более одинок, чем сейчас... я решаю ни на что не надеяться... жить, как животное, как хищный зверь... Если завтра будет объявлена война и меня призовут в армию, я схвачу штык и всажу его в первое же брюхо. Если надо будет насиловать, я буду насиловать с удовольствием... Если главное — это жить, я буду жить, пусть даже мне придется стать канибалом". Разумеется, эти декларации надо понимать не совсем буквально, а как выражение тех крайних потенций, которые заложены в мировоззрении героя. Все-таки куда сильнее его тяга к искусству. Новалис писал: "Задача поэзии — показ игры высшего и низшего в человеке". Миллер, считая себя существом явно "высшим", с особым удовольствием "играет" низшими качествами своей природы. Он обожает свой фаллос, всячески гиперболизируя его достоинства. В этом мениппея Миллера имеет своим дальним предшественником "Сатирикон" Петрония, о котором сказано у О.М. Фрейденберг: "Подлинным персонажем (книги — В.В.) является не столько герой, сколько его фалл"<sup>14</sup>. Пусть это гипербола исследовательницы, но она помогает четче осознать авторскую установку. Так и в "Тропике Рака" — герой любит себя той частью своего тела, с помощью которой он, собственно, и покоряет пространство и время ("в секунде оргазма сосредоточен весь мир"). Рассказчик напоминает нам о гигантских размерах penisов у китов и слонов, шуточно намекая и на себя. "Мой фаллос кажется мне одновременно и тяжелым и легким, как кусок свинца с крыльями". Это гротескный образ, подкрашенный мифологической фантазией.

Столь же телесны и другие манифестации образа рассказчика. В 6-й главе читаем: "Эмерсон говорит: "Жизнь — это мысли, приходящие в течение дня". Если это так, то моя жизнь не что иное, как большая кишка. Я не только целыми днями думаю о еде, но и вижу ее во сне". "Мысли шевелятся в моей голове, точно черви", безотказно действует "пожарный шланг моего красноречия", особенно когда речь идет о вещах, "о которых никто из нас не имеет ни малейшего представления". И снова: "Голова моя раскалывается от образов... кишки вываливаются наружу лицом к лицу с Абсолютом", — и из этих "выгребных ям" воображения героя рождается мысль о необходимости "новой расы людей", которые, конечно же, ни в чем не уступят главному герою по бытию плоти и разума.

И еще один небольшой, но важный штрих в самохарактеристике героя: "Я развил в себе легкую форму сумасшествия — кажется, она называется "эхолалия". "Сегодня я горд тем, что я вне человечества".

Ну что же — такой аутизм плюс такая легкая отзывчивость на окружающие героя слова, на искусство позволяют ему с легкостью необыкновенной и откликаться на окружающее, и в фантазиях своих перестраивать его. Фигура героя-рассказчика как бы пульсирует в такт, а иногда и не совсем в такт с внешним миром. В конечном счете он, как и все вокруг него, обречен на исчезновение в “матке” (чреве, вульве) времени, в той “пустоте” сжимающегося и деформированного пространства — которые держат его в своих удушающих объятиях.

Уточним под занавес определение жанра книги. “Тропик Рака” — это модернистская мениппея, перерастающая в антимениппею — как позднее роман стал перерождаться в антироман. Миллер прав, когда он, наследуя лучшие традиции классиков жанра, отвергает интеллектуальный снобизм, ратует за карнавальную полновесность идей и образов, за веселое бесстрашие в постижении жизни, за “гротескную красоту” ее — в противовес анемичности и худосочию тех книг, в которых плоть исчезала во имя духа. Но автор так и не находит, да и не может найти новую гармонию тела и души, его телесность уродливо односторонняя, его индивидуалистический карнавал ведет не столько к обновлению жизни, сколько к болезни и смерти. Недаром ближе к концу книги герой-рассказчик все яснее видит своим “внутренним взором” “свой собственный череп, свой танцующий скелет...”, а мир все острее воспринимает как “серую пустыню” одиночества. И вполне закономерно, что Г. Миллер во всех своих дальнейших книгах — а жил еще долго и писал активно! — мог только повторяться, только варьировать однажды найденные темы и образы.

Этот печальный опыт щедро одаренного от природы художника лишний раз свидетельствует о страшной силе отчуждения, которое в XX веке губит на корню человека, разрушает искусство и вообще действует как апокалиптическая сила.

---

<sup>1</sup> “Литературное обозрение”, 1992, № 1, с. 93-98.

<sup>2</sup> Миллер Г. Тропик Рака (пер. Г. Егорова) // “Иностранная литература”, 1990, № 7, с. 20. Далее роман цитируется по этому изданию.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 234-235.

<sup>4</sup> См.: Теория метафоры. М., 1990. Гусев С. Наука и метафора. Л., 1984.

<sup>5</sup> Клайн М. Математика. Поиск истины. М., 1988, с. 199, 203.

<sup>6</sup> Бахтин М. Указ. соч., с. 392.

<sup>7</sup> Фейхтвангер Л. Собр. соч. в 6 т. М., 1991, т. 6, кн. I, с. 722.



<sup>8</sup> Sartre J.-P. Situations I. Paris, 1947, p. 77.

<sup>9</sup> Соколянский М.Г. Западно-европейский роман эпохи Просвещения. Киев-Одесса, 1983, с. 68.

<sup>10</sup> Бахтин М.М. Указ соч., с. 253.

<sup>11</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978, с. 586-592.

<sup>12</sup> Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989, с. 129.

<sup>13</sup> См. книги Миллера "Tropic of Capricorn", "The Wisdom of the Heart", "Remember to Remember", "Black Spring", "The nightmare notebook", etc.

<sup>14</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936, с. 314.

---

The concept of chronotope is dealt with as being mainly a metaphorical image of time-space continuum visualized by an artist. H. Miller envisages it as an ill and contracting time-space womb-vulva image which brings joy and death to the world and to the main hero of the novel. His is the world of "grotesque beauty" rhythmically expanding and contracting, of time either flowing languidly or spasmodically accumulating in blissful spurs of orgasm. The author draws much from the art of Petronius, Rabelais, but the alienation forces of the XX century make him turn tables, so his lustful menippea becomes an anti-menippea, a hotbed of death and destruction which are borne by this grotesque cancerous although joyful time-space.