

"ТРОПІК РАКА" Г. МІЛЛЕРА АБО ЛІБІДО ЗАРАТУШТРИ ТА БУТТЯ (Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т.Г.Шевченка. – № 22 (138) листопад. – 2007. – С. 41 -48.)

Євченко О.В.

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Yevchenko A.V. H. Miller's "Tropic of Cancer" or Zaratushtra's Libido and Existence.

The article highlights the philosophical grounds of the model of being presented in the novel of H. Miller "Tropic of Cancer". The conceptions is a combinations of philosophic-aesthetical allusions of Nietzscheanism and Freudism, the culturological study of O. Spengler and M. Heidegger's of being. The basic means of the model of being construction creation are also analyzed.

Євченко О.В. "Тропик Рака" Г. Міллера або лібідо Заратуштри та буття.

У статті розглянуто філософські засади моделі буття в романі Г. Міллера "Тропик Рака" – переплетіння філософсько-естетичних алюзій ніцшеанства та фрейдизму, культурологічної концепції О. Шпенглера й гайдеггерівського розуміння буття, – а також основні засоби її створення.

УДК 821.111 (47)

Творчість американського письменника Генрі-Валентина Міллера тривалий час знаходилася у резонансі скандальної слави, котру ще в тридцяті роки ХХ століття йому приніс роман "Тропик Рака". На думку деяких дослідників, ніхто, за винятком Е. Хемінгуея, не мав такого впливу на світову літературу, як Г. Міллер, він "стає кумиром цілого покоління американських письменників" [2: 383]. Доля його роману є дивовижною: визнаний аморальним у США, він був заборонений майже на тридцять років, а після легального друку у 1961 році видання обернулося новою хвилею скандалів. Г. Міллера розглядали як представника "антикультурної культури" поряд із Д.Г. Лоуренсом і В. Берроузом. Численні епізоди відверто еротично-порнографічного характеру відтіснили на другий план оригінальний наратив, іронічний, дотепний і глибокий філософський підтекст твору, в якому органічно переплелися філософсько-естетичні алюзії ніцшеанства та фрейдизму, культурологічної концепції О. Шпенглера та гайдеггерівського розуміння буття.

"Тропик Рака" є свідченням сміливого прагнення митця репрезентувати нове бачення буття, що відповідало вимогам доби: "початок ХХ століття поставив загальне для всієї культури завдання – створити новий міф, нову Біблію, новий синтез і як наслідок – нову особистість" [1: 200]. Г. Міллер услід за М. Гайдеггером, який протиставив справжнє існування – екзистенцію – повсякденному світу (бо людство і загальнолюдське щастя, на думку екзистенціалістів, є фікцією), прагне визначити буття та виявити його через сенс людського існування. З цією метою письменник виводить уже на перші сторінки свого роману "справжнього героя" – "не Час", а "Відсутність часу" [4: 5]. Наскрізний герой – Генрі Міллер (його не варто ототожнювати з автором, хоча роман містить фрагменти автобіографії) "йде відкритою дорогою життя ... та

пропускає через самого себе тисячі різноманітних вражень буття, щоб у підсумку викристалізувалося дещо – не з готових книжних формул, а з безпосереднього досвіду здобуте – розуміння часу, особистості, світу" [3: 160]. Книжні формули, логічні закони "виявляються релятивними й відносними", вони "належать не до того, що реально відбувається" [11: 110], тому автор задля пояснення свого розуміння об'єктивної дійсності обирає метафоричний потік свідомості. Він створює автобіографічну містифікацію, в якій виявляється фрейдистське розуміння людської сутності. Натяк на такий підхід до автобіографічного матеріалу містить епіграф – слова американського поета, есеїста та філософа Р.В. Емерсона про те, що автобіографії та щоденники "можуть стати надзвичайно цікавими книгами, якщо тільки людина знає, як обирати з того, що дійсно є її досвідом, і як записати цю правду власного життя правдиво" [4: 5]. "Тропік Рака" у плані фабули, що лежить на поверхні, являє собою розповідь американця, який оселився у Парижі. Він заробляє на життя, працюючи коректором у газеті, а потім викладанням англійської мови у коледжі французького провінційного містечка. У роки "великої депресії" він прагне знайти опору в житті й знаходить її у творчості: пише роман, але не видає його.

Потік свідомості наратора на перших сторінках твору "репрезентує спосіб ... мислення, що ґрунтується на презумпції принципової недовомовленості (неповноти) та метафоричності", оскільки "передбачає радикальну відмову від жорсткого раціоналізму" [5: 603] і є зразком поетичного мислення. Поетичне мислення у рефлексії наратора є експресивним і претензійним: "Це не книга. Це наклеп, знуцання, пасквиль... Це затяжна образа, плювок у морду Мистецтва, копняк під зад Богові, Людині, Долі, Часу, Коханню, Красі... всьому, чому хочете. Я співатиму для вас дещо не в тоні, але все ж таки співатиму. Співатиму, поки ви здихаєте; я танцюватиму над вашим брудним трупом... Цей твір – Пісня. Я співаю" [4: 6]. Слова наратора набувають рис маніфесту й асоціюються з поетичними алегоріями ніцшевського Заратустри, який проголосив смерть Бога. В них стверджується народження музики – месії, що відкриває людині суто людське: "Світ – це рак, який сам себе поїдає... Я гадаю, що коли на все і вся зійде велика тиша, музика нарешті утвердиться" [4: 6 – 7].

Хаотичне життя між двома світовими війнами викликає у свідомості наратора образ хаосу як чогось перманентного: хаос дає відлік тому, що ще не народилося, а також невідворотно поглинає те, що приречене на відмирання. Хаос у Г. Міллера – "це партитура дійсності" [4: 7], яка здатна повернути і кинути світ у безодню першоствореного і першосуцього. Симпатії наратора схиляються у бік фізіологічної вакханалії, що наближає хаос. Так створюються в романі асоціації з ніцшевським діонісійним началом, трагічно-орґістичним та життєсп'яняючим. Але якщо у Ф. Ніцше йдеться про гармонію і синтез двох начал – "діонісійного, з його радісним ствердженням інстинктивної жадоби життя, та аполлонічного, що надає цьому життю, яке б'є через край, стрункості, котра одухотворює, та цілісності ідеалу" [10: 523], то у Г. Міллера численні зустрічі героя і його

побутові пригоди "невідворотно повертають читача до заявленої на першій сторінці тональності "затяжної образи" [3: 165].

Тема діонісійного (ображеного) начала у Г. Міллера тісно пов'язана із темою християнства і, відповідно, іудейства, їхнім впливом на сучасну західну цивілізацію. У потрактуванні цих тем письменник наслідує Ф. Ніцше, який у праці "Антихрист. Прокляття християнству" писав, що євреї є надзвичайним народом у світовій історії, "тому що вони, поставлені перед питанням: бути чи не бути ... обрали бути якою б то не було ціною: і цією ціною було радикальне збочення усієї природи, усілякої природності, усілякої реальності..." [6: 649]. Релігію, культ, мораль, історію, психологію вони повернули "у протиріччя до природних цінностей цих понять" [6: 649]. А християнство філософ розуміє як послідовний розвиток "іудейського інстинкту", "силогізм у його логічному ланцюгу" [6: 649] і тому відмовляє християнській церкві в оригінальності. Вплив іудейства на західну цивілізацію спричинив не тільки витіснення діонісійного начала з культури, але й протиставлення його як аморального моральному, інстинктивного – логоцентричному. Таке розуміння розвитку західної цивілізації знаходить відображення у "Тропіку Рака" в комічно-іронічній рефлексії наратора: "увесь Монпарнас – суцільні євреї. Або напівєвреї, що навіть гірше. І Карл, і Пола, і Кронстадт, і Борис, і Таня, і Сільвестр, і Молдорф, і Люсіль ... Генрі Джордан Освальд теж виявився євреєм. Луї Ніколс – єврей. Навіть ван Норден і Шері – євреї. Френсіс Блейк – єврей або єврейка. Титус – єврей. Я засипаний євреями, як снігом ... Це все необхідно розуміти. З усіх євреїв найчарівніша – Таня, і заради неї я б сам став євреєм. А чому б ні? Я вже розмовляю, як єврей" [4: 8]. У такий спосіб наратор, услід за Ф. Ніцше, стверджує самоцінність діонісійного начала, інстинктивного, перманентного, опозиційного логосу і закумуляованого у людському тілі. Відтворюючи містифікований коловорот часів, він цілеспрямовано позбавляє життя свідомого і розчиняє своє "я" у тваринному фізіологізмі, який притаманний діонісійному. Якщо пригадати відому алегорію З. Фрейда про "Я" і "Воно" як вершника і коня, то можна стверджувати, що нараторське "Я" ніколи не було вершником. Його "Я" синтезувалося з "Воно" й утворило міфологічну химеру – кентавра, що не підлягає логічному виміру. Оспівуючи діонісійне, наратор прагне і творчість позбавити логічності, він нехтує будь-якою ідеологією, будь-якою культурою, тому у своїй майбутній книзі хоче "зобразити досократівське породження – напівкозла, напівтитана" [4: 271]. Доречно зауважити, що Ф. Ніцше вбачає у Сократі "супротивника Діоніса" [7: 106], бо він є "деспотичним логіком" [7: 112].

Уривчастий нарратив "можна порівняти з вітражами Шагала, де у хаотичному, абстрактному сплетінні світла та кольору раптом з'являються янгол, єврей, корова, космос" [1: 200]. Така напівзрозуміла, напівбезглузда панорама – сукупність калейдоскопічних різнопланових епізодів і тем – настійливо репрезентує лібідо наратора. Лібідо "як енергія (енергетична основа) еросу присутнє в усіх субстанціях організму і психіки" [9: 414] наратора, який виступає в ролі пророка і заперечує "розумову культуру" та "літературний онанізм", а

також одномірно еротизує життєвий потік. Усі жіночі персонажі твору – Жермен, Клод, Таня, Мона та інші – покликані лише для того, щоб допомогти гранично розкритися лібідо, вони характеризуються переважно як сексуальні партнерки. Втіленням темної і стихійної сили ероса, що цілком підкорила собі наратора, стала Мона. Пригадуючи її, він зауважує: "Якби християнин був так само відданий своєму Богові, як я їй, ми всі були б Ісусами" [4: 199]. Секс, еротичні фантазії, роздуми про жінок створюють цілісну картину буття наратора. Жінки стають уособленням сексуальності світу, його епіцентром. Численні еротичні епізоди роману, з одного боку, є даниною вченню З. Фрейда, який у сексі вбачав механізм об'єднання людей, а з іншого, – прагненням стрімкого переходу від розсудливого – логоцентричного, до природного – інстинктивного, діонісійного. Тому у наративі "майже неможливо відрізнити "чисту" порнографію від "філософської" [3: 176]. Секс для наратора є квінтесенцією життя, компенсацією за абсурдність і жалюгідність буденного. Наратор постає у читацькій уяві людиною необмежених можливостей, життєздатною, стійкою, носієм інстинктивного й первісного. Як справжній пророк і митець, він веде напівзлиденне, напівголодне життя, зневажаючи буржуа, ситість і налагодженість побуту. Про себе наратор каже: "Я – вільна людина, і мені потрібна моя свобода. Мені потрібно бути одному. Потрібно думати про свій сором і відчай на самоті; мені потрібні сонце і каміння бруківки, але без супутників, без розмов, я повинен залишатися віч-на-віч із самим собою і тією музикою, яка звучить у моєму серці" [4: 76]. Паралель із Заратуштрою лежить на поверхні – той теж "насолоджувався своїм духом і своєю самотою" [8: 6]. Тільки на відміну від Ф. Ніцше письменник укорінює свого героя у життя передусім інстинктом. Його герой – надлюдина ХХ століття, яка "носить у собі ще хаос, щоб бути у змозі народити зірку, котра танцює", і зневажає "останню людину", "рід якої є невинищуваним, як земна блоха" [8: 11], – вже блукає Парижем. Герой-надлюдина Г. Міллера є непереможним у своїх голоді та злиднях, він відчуває у собі "нову Біблію – Останню Книгу" [4: 34] – так наратор називає свій твір.

У рефлексії наратора виникає поетичний образ Парижа, який органічно пов'язується з діонісійним оргістичним началом, що є невичерпним енергетичним джерелом наратора: "Париж Моема та Гогена, Париж Джорджа Мура. Я думаю про жахливого іспанця, який вражав світ своїми акробатичними стрибками з одного стилю в інший. Я думаю про Шпенглера..." [4: 11]. Згадка про О. Шпенглера на перших сторінках твору є знаковою: вона загострює увагу на авторському розумінні культури. Німецький філософ у відомій праці "Занепад Європи" розглядає її як численні замкнені організми, що репрезентують колективну "душу" народів і проходять певний життєвий цикл. Така філософська концепція культури просякнута пафосом фатуму та історичного релятивізму, бо філософ прирікає самотність культурного розвитку на повну відокремленість і констатує безвихідний колообіг історії та загибель культур. Г. Міллер полемізує з О. Шпенглером, коли створює образ Парижа. Його Париж є нащадком усіх культур й акумулює у собі всі можливі прояви Буття, він належить лише

наратору – співцю діонісійного, який кожною клітиною свого тіла відчуває ритм цього міста: "Париж, який я вивчив так добре ... Париж, котрий ніколи не існував поза моєю самотою ... Такий величезний Париж! Цілого життя не вистачило б, щоб обійти його знов. Цей Париж, ключ до якого тільки у мене, не придатний до екскурсій навіть із найкращими намірами; це Париж, котрий потрібно прожити і відчути, кожного дня проходячи через тисячі витончених страждань, – Париж, котрий зростає всередині тебе, як рак, і буде зростати, поки не зжере тебе зовсім" [4: 201]. Це місто дарує свій дивовижний світ геніям, серед яких особливе місце посідає Анрі Матісс. Нараторська концепція буття пов'язана з творчістю геніального художника-фовіста (від фр. *fauve* – дикий). Фовістів об'єднувало "загальне прагнення емоційної сили художнього втілення, стихійної динаміки письма, інтенсивності відкритого кольору та гостроти ритму" [12: 1436]. Саме А. Матіссу вдалося найповніше передати й найяскравіше відтворити в мистецтві живопису первинний образ діонісійного начала, його неповторний колорит. Рефлексія наратора щодо творчості цього митця є експресивною і кульмінаційною: "Світ Матісса є настільки реальним, настільки повним, що у мене перехоплює подих. Мені здається, що я занурився у самий центр життя і що тут все – у фокусі, з якого боку не дивитись" [4: 182]. А. Матісс для наратора – джерело життя та світла, яке змушує його хвилюватися від повсякденних вражень, поет, котрий розповідає "про тіло, яке відмовилося підкоритися невідворотності смерті" [4: 183]; капітан в океані часу, що стоїть "біля керма і вдивляється своїми спокійними блакитними очима у панораму часу" [4: 183]; центр світобудови, бо він "у самому центрі колеса, що розвалюється ... і він буде обертатися навіть після того, як все, з чого це колесо зроблене, перетвориться на прах" [4: 185].

Ліричний монолог наратора, емоційний і щирий, створений за допомогою повторів і піднесено-схвильованої інтонації, є демаркаційною лінією, яка розмежовує повсякденну рутину, бездарність буржуазної респектабельності, прагнення до саморуйнування і – воскресіння, котре пов'язане з високим світом мистецтва. Життя наратора у Парижі та французькій провінції – це безмежний хаос в абсурдному, приреченому на розпад світі, що всіляко прагне відтягнути момент своєї загибелі за допомогою різних системних утворень та інститутів. Саме вони стають об'єктом іронії та сарказму автора. Це родина і шлюб (спостереження наратора за життям друзів і знайомих), щоденна робота (тяганина у редакції і ліцеї, що призводить до отупіння), релігія (християнство й іудаїзм), мистецтво (нездатність діячів культури створювати нове й самобутнє) та інше, що репрезентує різноманітні прояви механістичного, ворожого людині, світу.

Трагічне світовідчуття наратора робить його антиподом сучасної цивілізації як форми людського існування. "Повинен бути якийсь інший світ, окрім цього болота, в якому все звалено до купи" [4: 164], – приходиться до висновку він у своїх роздумах. Несприйняття лицемірної моралі трансформується у нігілізм і прагнення нової єдності, що поверне хаосу вищу форму та життєутворюючу цілеспрямованість. Наратор-пророк знаходить нове пояснення світу, котрий є

зовнішньо безкінечно різноманітним, але внутрішньо непоєднуваним. Він створює міф про буття, в якому центральну роль відіграє діонісійне начало, а символом діонісійного в романі стає образ Річки, адже життя у своїх первісних формах виникло у воді. Наратор оспівує воду, все мокре й вологе, що зливається у єдиний потік, в тому числі й вологу людського тіла, завдяки якій народжується нове людське життя. Образ Річки у творі є тим архе, що визначається всепоглинаючим і всеосяжним сенсом, своєю постійною непостійністю. Наратор розуміє архе як таке, що тече і змінюється, поєднуючи у собі час і перевтілення. Воно завжди повертається до свого початку, бо, знищуючи себе, як рак, відтворюється знову. Тому наратор позбавляє буття нерухомості й постійності, він закінчує свою рефлексію словами: "Я відчуваю, як ця річка тече крізь мене, – її минуле, її давня земля, її клімат, що змінюється... Течія цієї річки та її русло є вічними" [4: 355]. Наратор розчиняє своє "я" і цілком віддає себе вічній течії життя. Він відмовляється від свідомого, занурюючись в ірраціональне з метою єднання із буттям.

Отже, в добу тотального хаосу "занепаду Європи" і її культури Г. Міллер у романі "Тропік Рака" відтворює своє бачення буття. У створеній ним моделі буття – Новій Біблії – відбилися передусім філософські погляди М. Гайдеггера, який стверджував, що предметом філософії має бути існування людини, і протиставив "екзистенцію" повсякденному світу. Екзистенціалістська концепція буття у творі Г. Міллера поєднується з ніцшівським розумінням розвитку західної цивілізації, основною вадою якої філософ вважає витіснення природного, а отже, здорового, діонісійного начала, та його ж концепцією вільної від моралі надлюдини. Однак надлюдина ХХ століття у Г. Міллера відрізняється від ніцшівського Заратуштри відсутністю "волі до влади" у соціально-політичному аспекті цієї проблеми, їй притаманна "воля до життя", незважаючи на всі його негаразди й гнітючу повсякденність. "Воля до життя" виявляє себе у діонісійному і є, на думку письменника, порятунком людини від сірої буденності. Як і З. Фройд, Г. Міллер вбачає у первинному інстинкті прагнення людини до самоствердження і, створюючи свій міф про буття, реалізує відому тезу Д.Г. Лоуренса – "секс є основою життя". Відтворюючи розірваність світу, митець передає хаос буття хаотичним наративом, а, прагнучи надати йому єдності, створює образ Річки, який символізує діонісійне начало – вічне, мінливе, здатне до перманентного, а також образ Парижа – нащадка усього життєздатного, що створила людина. Глибокий філософський підтекст, численні філософські алюзії і ремінісценції, поетичний стиль мислення з притаманною йому метафоричністю, що реалізується у потоці свідомості наратора, а також іронічний коментар забезпечують роману Г. Міллера ту високу художність, яка відрізняє "Тропік Рака" від продукції порнолітератури, однак, з іншого боку, цей твір став провісником тих антиестетичних тенденцій, які притаманні сучасній масовій культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вайль П., Генис А. По течению реки // Иностранная литература. – 1990. – № 8. – С. 199 - 202.
2. Житкова Л. "Тридцать две тысячи триста четыре дня на планете Земля". Биографический очерк // Миллер Г. Тропик Рака. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 356 - 390.
3. Зверев А.М. Одномерный мир (Генри Миллер) // Модернизм в литературе США. – М.: Наука, 1979. – С. 158 - 177.
4. Миллер Г. Тропик Рака. – СПб.: Азбука, 2000. – 391 с.
5. Можейко М.А. Поэтическое мышление // Всемирная энциклопедия. Философия. XX век. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2002. – С. 603 - 605.
6. Ницше Ф. Ницше Ф. Антихрист. Проклятие христианству // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 632 - 692.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1 – С. 57 - 157.
8. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2 – С. 5 - 237.
9. Овчаренко В.И. Либи́до // Всемирная энциклопедия. Философия. XX век. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2002. – С. 414.
10. Румянцева Т.Г. Ницше. // Всемирная энциклопедия. Философия. XX век. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2002. – С. 522 - 524.
11. Семенова В.Н. "Бытие и время" // Всемирная энциклопедия. Философия. XX век. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2002. – С. 109 - 120.
12. Фовизм // Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 1436.

H.Miller's "Tropic of Cancer" or Zaratushtra's Libido and Existence. Yevchenko
Alexandr.

Євченко Олександр Вікторович, кандидат філологічних наук, в. о. доцента
кафедри редагування та основ журналістики, Житомирський державний
університет імені Івана Франка.