

Літературно-  
джазові

Інтермедіальні  
студії

За редакцією  
Світлани Маценки

Літературно-  
джазові  
Інтермедіальні  
студії  
Вісник  
Літературно-  
джазові  
Інтермедіальні  
студії

УДК 82.09:78.036.9

Л 64

**Науковий редактор:**

**Світлана Маценка**, доктор філологічних наук, професор кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Відповідальний редактор:**

**Оксана Левицька**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри медіакомунікацій Української академії друкарства.

**Рецензенти:**

**Наталія Жлуктенко**, кандидат філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

**Ірина Драч**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського.

*В оформленні обкладинки використано  
графіку Наталії Федунь «Вир» (2019)*

Л 64 **Літературно-джазові імпровізації** : інтермедіальні студії / за ред. Світлани Маценки. — Львів : Видавництво «Срібне слово», 2019. — 396 с. + 20 кольор. іл.

ISBN 978-966-8399-39-8

Коллективну монографію присвячено вивченню міжмистецького феномена діалогу джазового мистецтва та художньої літератури. Грунтуючись на принципі міждисциплінарності, літературознавчі й музикознавчі тексти в поєднанні з джазовим живописом і джазовою поезією витворюють особливий інтермедіальний дискурс, увиразнюючи взаємодію джазових компонентів і мотивів із літературними художніми практиками, а також ословлення смислів, пов'язаних із різними національними стилями та напрямками джазу. Книга висвітлює низку теоретичних проблем, що стосуються історії джазу, його естетики та філософії, джазифікації літератури, тексту як джазового перформансу.

Видання ілюстроване малярськими і графічними роботами, а також світлинами на джазові теми українських митців.

Для літературознавців, музикознавців, культурологів, зокрема викладачів, аспірантів, студентів, та усіх, хто цікавиться взаємодією літератури й музики.

УДК 82.09:78.036.9

ISBN 978-966-8399-39-8

© Світлана Маценка, упорядкування, 2019

© Автори, 2019

© Видавництво «Срібне слово», 2019

© Ольга Борисенко, дизайн, 2019

## ЗМІСТ

Затакт: інтермедіум «джаз». <i>Світлана Маценка</i>	11
<b>ЛІТЕРАТУРА &amp; ДЖАЗ: ІСТОРІЯ, ЕСТЕТИКА, ПОЕТИКА</b>	17
<i>Наталія Висоцька</i> Джазова «нота» в музичній партитурі афроамериканської драми	19
<i>Ольга Бандровська</i> Джаз у культурі і літературі Великої Британії початку ХХ століття	32
<i>Лілія Нестер</i> Джаз і мода: творча взаємодія	41
<i>Наталія Поліщук</i> Досвід джазового прочитання романів Зори Ніл Герстон	49
<i>Юрій Стулов</i> Блюзові мотиви у творчості Джеймса Болдвіна	63
<i>Мартін Пфляйдерер</i> Світ знайомиться з джазом. Про естетику джазу в епоху глобалізації	71
<i>Зоряна Лановик</i> Джазова література: екзистенційні ритми епохи	89
<i>Анастасія Стеценко</i> Роман «Нудота» Жана-Поля Сартра у партитурі джазової імпровізації	117
<i>Мікеле Вангі</i> Ритми перемін. Джазова музика в романах Ваймарської республіки	126
<i>Богдан Стороха</i> Janzzdl: субверсія джазу у творчості Ернста Яндля	141
<i>Софія Варецька</i> «За походженням із джазу»: роль джазового мистецтва в житті і творчості Гюнтера Граса	154
<i>Ганнес Гефер</i> Джазова музика в німецькій літературі. Приклад інтертекстуального керування інтермедіальністю	164
<i>Дмитро Теробун</i> Мистецькі діалоги джазу й авангардної академічної традиції	192

Зоряна Лановик

# ДЖАЗОВА ЛІТЕРАТУРА: ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ РИТМИ ЕПОХИ

Поява джазу як унікального втілення музичності, що долає канон і демонструє досі не відомий слухацькій аудиторії перформанс, відкрила нову сторінку розвитку музичного мистецтва і світової культури загалом. Не можна сказати, що це було цілком новітнє явище — «альтернативна» музика із власною мелодикою і ритмікою століттями розвивалася в африканських національних культурах. Період заселення Півдня Америки європейцями, що перевозили зі собою африканських рабів, наскрізь позначений цими міжкультурними впливами. І коли, позбувшись тісного зв'язку зі Старим Світом, американське суспільство проголосило ідею творення культури із власним обличчям, її стрижневим постулатом стало протиставлення мистецтва Нового Світу до європейської спадщини. На ідейному рівні це виявлялося в культивуванні мультикультуралізму, стиранні меж між націями і расами (хоча цей процес не проходив безболісно для неутверджених народностей), а в мистецтві — у відмові від культурних надбань минулого: античні й середньовічні теми і сюжети замінювалися індіанськими та афроамериканськими оповідями. Якщо європейська культура, вкотре оновлюючись, вибудувала власний корпус із частин та уламків багатостолітніх компонентів, американські митці залучали цілком новий матеріал.

Первісний прояв джазу, що асоціюється з новоорлеанським періодом його становлення й розвитку, був цілковитим протиставленням європейській музиці на

---

Першодрук: Лановик З. Джазова література як інтермедіальний феномен у культурі ХХ століття // Біблія і культура : наук.-теорет. журн. / за ред. А. Є. Нямцу. Чернівці, 2011. С. 69–85.

всіх рівнях музичного твору. Європейські композитори упродовж століть дотримувалися концепції гармонії космічного світопорядку, що полягала у втіленні поліфонії (злитті різних голосів у єдине співзвуччя, поєднанні непок'єднуваного — *concordia discors*). Ідеї поліфонії джаз протиставив ідею поліритмії (поєднання різних ритмів); багатоголосся (узгодження / гармонізації багатьох голосів) поступалося місцем багатократній повторюваності одного мотиву зі значними варіаціями чи навіть зміною тональності; якщо в першому випадку у контрапункті вбачали антитезу, то в другому варіація була тезою, повторенням однієї і тієї ж теми. На відміну від фіксованості європейських музичних творів з'явилася імпровізованість виконання, на зміну вокальному милозвуччю прийшла вокальна експресивність, що межує з надривом. І тільки у чиказький період розвитку джазу, коли відмовились від колективного імпровізування на користь сольного, а оркестрова частина стала фіксованою, можна, на нашу думку, говорити про злиття афроамериканської традиції із європейською. Але, якщо в класичній музиці важливим було співіснування різних голосів в один момент виконання, то в джазовій розвивалися композиційні форми музичного діалогу — виконання за схемою: поклик — відповідь. Кульмінаційним виявом такої музичної концепції став свінг — «безперервна ритмічна пульсація, яка виникає внаслідок розбіжності акцентів мелодичної та ритмічної ліній, завдяки чому створюється ефект позірного неухильного наростання темпу» [12, с. 44], а в оркестровому вираженні — це своєрідне «перекликання» трьох груп духових інструментів — саксофонів, труб і тромбонів, яке зумовлювало інтонаційне варіювання ритмічної побудови. Якщо говорити про певні паралелі між музикою та літературою, то можна простежити, як ці джазові матриці переносилися в літературу.

Не дивно, що такі запозичення починаються в американській літературі модернізму 20–30-х рр., які згодом Ф. С. Фіцджеральд (1896–1940) назвав «джазовою добою». Саме він і може вважатися першим письменником, який обґрунтував ідею джазу не лише як музичної форми, а як стилю і концепції життя. Опублікувавши в 1922 році збірку новел «Оповіді джазової доби» («Tales of the Jazz Age»), він започаткував так звану «літературу джазу» з її самобутніми рисами. Згодом, у листопаді 1931 р., будучи разом із дружиною Зельдою втіленням і «солістом» цієї епохи, після її завершення він у літературному есе «Відлуння джазової доби» теоретично увиразнив її основні риси: «Доба джазу вирізнялася тим, що не виявляла жодної цікавості до політики. Це була доба чудес, це була доба мистецтва, це була доба крайнощів і доба сатири»; «У джазову добу була бурхлива юність і п'яна молодість»; «Слово джаз, яке тепер ніхто не вважає непристойним, спочатку означало секс, потім стиль танцю і,

нарешті, музику. Коли говорять про джаз, мають на увазі стан нервового збудження, приблизно такий, який охоплює великі міста при наближенні до них лінії фронту — “спіши взяти своє, однаково завтра помремо” [17].

Така ідейна настанова з домінуванням означених тем найперше втілилася в дебютному романі Ф. С. Фіцджеральда «По цей бік раю» («This Side of Paradise», 1920 р.). Центральна теза роману, яка згодом стала знаковою в окресленні літератури «втраченого покоління» — «усі боги померли, усі війни відгриміли, усяка віра знецінилась» — якнайкраще відображає тло, на якому відбуваються перипетії життя «золотої молоді» тоді ще процвітаючої Америки. Твір — наскрізь новаторський у сенсі настроєвості та побудови й екзистенціалістський у сенсі філософсько-тематичного наповнення. Окрім музичних алюзій, які віддзеркалені навіть у заголовках розділів («Крещендо», «Інтерлюдія»), джазовою є композиція роману, яка в час його виходу була предметом критики. Вона виявляється в мозаїчності епізодів, уплетенням в канву оповіді численних поетичних фрагментів (уривків творів відомих авторів та фікційних творів), а окремі частини написані у формі драматичних творів із ремарками і репліками персонажів (як правило, це діалогічні епізоди, які структурно нагадують джазові музичні діалоги за схемою: поклик — відповідь). Цей твір приніс авторові славу зачинателя ліричної прози в американській літературі, а за жанровими ознаками може вважатися першим виразно джазовим нарративом.

«Ліричний щоденник романтичного егоїста<sup>1</sup> став “сповіддю сина свого часу”. Перший роман Фіцджеральда виявився надзвичайно суголосний з настроєм і світовідчуттям того покоління, яке, за висловом сучасника Фіцджеральда — письменника Бадда Шульберга, “було оглушене вибухами, навіть не побувавши на війні”» [11].

Літературна джазова традиція еволюціонувала в наступному романі — «Великий Гетсбі» («The Great Gatsby»), який вийшов друком 1925 р. Хоча він відрізнявся від попереднього певною монолітністю архітектоніки, але інтонаційно й композиційно тяжів до джазових музичних форм. На ідейно-тематичному рівні — це мотив джазових вечірок, які стають емблемою розкішного життя новітньої американської фінансової аристократії: «Літніми вечорами з будинку мого сусіда линула музика. Чоловіки й жінки, мов рій метеликів, з’являлись і зникали в синяві його саду, серед шелесту голосів, шампанського і зірок» [16, с. 33]. Не випадково на одній із

-----  
<sup>1</sup> Перший варіант твору називався «Щоденник егоїста», після значного доопрацювання назву було змінено.

таких вечірок оркестр на замовлення господаря дому виконує твір Владіміра Тостова «Джазова історія людства» [16, с. 42]. Такий «джазовий» погляд центральної героїні на світ справді стає альтернативною історією розваг і безжурного життя на протигу історії воєн і світових трагедій:

«Адже Дейзі була молода, її штучний світ був насичений запахом орхідей і безтурботним веселим снобізмом, і музикою оркестрів, які кожному рокові задавали новий ритм, висловлюючи в мелодіях увесь смуток і всі спокуси життя. Цілу ніч саксофони виводили безнадійні скарги “Бійл-стріт блюзу”, під їхні ридання сотні пар золотих та срібних туфельок товкли мерехтливий порошок. Тепер навіть у сірий час надвечірнього чаювання завжди можна було потрапити до вітальні, яку безнастанно трусилася ця солодка томлива лихоманка, й розпашілі обличчя мигтіли перед очима, мов пелюстки троянд, що їх здіймали над підлогою сумні зітхання сурм» [16, с. 120].

На структурному рівні простежується джазова композиція, де центральну роль відіграє мотив великого Гетсбі у різних настроєвих варіаціях. Розлогі монологи кожного із персонажів, які висловлюють власне сприймання особи Гетсбі, постають сольними партіями цього мотиву в різному «темпі» та з різною інтонацією. Цю тему повторюють: Дейзі — з романтичною мрійливістю, її чоловік Том Б'юкенен — зі зверхністю й осудом, батько Джиммі-Джея<sup>1</sup> містер Гетс — із гордістю та смутком, представник тіншового бізнесу містер Вольфсгайм, який допоміг Гетсбі «стати на ноги» — із захопленням та приязню. Таке зіткнення голосів творить своєрідну поліфонію новоорлеанського джазового стилю, де, за аналогією, орнаментування кларнетної партії, яка переплітає протилежні голоси, виконує голос Ніка Карравея, що спочатку захоплюється величиною свого сусіда, потім, коли його таємничість розвіюється, на власне здивування бачить його ординарність, а після його смерті — глибину і неоднозначність його постаті. Це підсилює тужливу екзистенційно наснажену атмосферу твору з романтичною роздвоєністю персонажа та меланхолійним джазовим настроєм на зразок популярного блюзу Річарда Джонса «Trouble in Mind» — «Я сміюся лише для того, щоби не плакати».

«У цьому найкращому романі Фіцджеральда яскраво виявилась особлива і дивовижна риса його прози, яку критики згодом назвали “подвійним баченням”. Сам письменник вважав це “здатністю одночасно втримувати у свідомості дві прямо протилежні

-----  
<sup>1</sup> У процесі просування соціальною драбиною персонаж змінив ім'я з Джиммі Гетс на Джей Гетсбі.

ідеї». За допомогою «подвійного бачення» Фіцджеральд показує життєві явища і події з різних поглядів. Певна неясність і суперечливість, що виникає при цьому— не недолік продукування, а особлива властивість авторської манери, що надає оповіді Фіцджеральда глибини й неоднозначності, багатоплановості та багатосаровості. Своїм романом Фіцджеральд підтвердив, що він не «золотий хлопчик» Джазової Доби, а письменник великої трагічної сили» [11].

Наступні твори Фіцджеральда, опубліковані в депресійні 1930-ті рр., містять окремі елементи музичності, але не настільки виразні, як у творах, написаних у безтурботні 1920-ті. Отже, за висловом В. Прозорова, «Френсис Скотт Фіцджеральд став пророком, героєм і живим символом джазової доби. У своєму недовгому й непростою житті він втілював його легковажну витонченість, облудний блиск і внутрішню тривогу, болісне відчуття нетривкості та порожнечі» [11].

Водночас із зародженням й утвердженням джазової літератури на Американському континенті відбувалося її становлення і в європейському культурному просторі. Першим європейським письменником, хто увиразнив концепцію джазового мислення в письменстві, став сучасник Фіцджеральда, представник англійського «втраченого покоління» Річард Олдінгтон. Як учасник бойових дій, він більшою мірою, ніж його невійськові колеги, відчував настрій розвіяних ілюзій і докорінної зміни цінностей. Найбільш концентровано власну життєву позицію він висловив у романі «Смерть героя» (1929), який вийшов одночасно з романами Ернеста Гемінґвея «Прощай, зброе!» та Еріха Марії Ремарка «На Західному фронті без змін», задекларувавши спільність поглядів представників «втраченого покоління» різних культур двох континентів.

Незважаючи на те, що роман виразно трагічний, де основна тема — жах і безглуздість війни, автор у передмові-зверненні до Олкота Гловера називає його «джазовим романом», підкреслюючи, що таке визначення стосується не змісту чи тематичного наповнення твору, а способу художнього мислення: «Техніка письма в цій книжці — коли взагалі в ній можна знайти якусь техніку — та сама, яку я виробив, коли писав довгезелзну модерну поему під назвою «Дурень у діброві»... Дехто казав, що це «джазова поезія»; отже, тепер я, мабуть, написав джазовий роман» [10, с. 20]. У творі справді зовсім не порушено теми музики, але він наскрізь музичний. Назва «Смерть героя» («Death of a Hero») увиразнюється у пролозі італійським відповідником «Morte D'un Eroe», що фактично є алюзією на назву третьої частини 12-ї сонати Бетговена («Похоронний марш на смерть героя»), присвяченої Карлу фон Ліхновському. Окрім основного заголовка, пролог, як і три інші частини роману, має



музичний підзаголовок — «*Allegretto*» — термін, який у музиці визначає не тільки темп (помірно швидко, подекуди грайливо), а й характер виконання твору, і найперше відсилає читача до другої частини 7-ї симфонії Л. ван Бетговена із такою ж назвою. У Пролозі з урочистою скорботою задано основну тему твору — смерть героя:

«Кажуть, життя — це світла точка, що раптово з'являється нізвідки, з небесної синяви. Ця точка викреслює в просторі й часі химерно яскраву лінію і так само раптово зникає. (Цікаво було б побачити ці вогники, як вони зникають із Простору-Часу в якій-небудь великій битві — Смерть гасить свічки...) Що ж, таке судилося всім нам; але нам утішно надіятися, що наш досить плутаний і не дуже яскравий слід хоч кілька років світитиме хоч кільком людям...» [10, с. 21–22].

Бетговенівська патетика офіційної звістки про трагічну загибель Джорджа Вінтерборна змінюється п'ятьма різними «джазовими» імпровізаціями цієї теми у сприйманні його найближчих людей, яким мав би «світити» його слід. Як і у Фіцджеральдовому творі, «звучать» особні сола теми смерті героя, змінюючи її характер і філософське наповнення. Мати Джорджа, прочитавши телеграму військового міністерства про загибель сина, падає в обійми двадцять другого коханця, використовуючи свої улюблені «театральні ефекти», щоби все виглядало сентиментально-правдоподібно; батько сприймає звістку з надмірно удаваною католицькою побожністю; дружина Елізабет у компанії з черговим залицяльником — із цинічною холодністю й байдужістю; коханка Фанні — стримано, але без особливого жалю. Орнаментує їхні «партії» лейтмотив смерті героя у сприйманні його військового побратима, оповідача цієї історії:

«Смерть героя! Який глум, яке паскудне лицемірство! Яке гниле, нудотне лицемірство! Джорджова смерть стала для мене символом усієї отієї проклятої, безглуздої, нікому не потрібної мерзоти. Ви вже знаєте, як сприйняли цю смерть найближчі йому люди — ті, хто його породив, і жінки, що обнімали його. Армія своє зробила, та чи може армія оплакати особисто кожного з мільйона “героїв”?..» [10, с. 43].

Щоразу слово «герой» в мові оповідача взято в лапки, бо чим більше він заглиблюється в життя Джорджа, тим більше переконується, що «смерть героя» насправді була свідомим самогубством.

Кожна із трьох основних частин роману в певному музичному ключі висвітлює різні періоди життя Джорджа Вінтерборна. Перша частина — «*Vivace*» — відтворює метушню і жваве лицемірство Вікторіанської епохи — безтурботне життя його батьків з нещирістю стосунків між ними, удавану грайливість англійського вищого

світу, в якому виростав молодий Вінтерборн і яке, виховуючи з нього «справжнього джентльмена», ламало його особистість і калічило душу. У другій частині — «*Andante cantabile*» — розміреним кроком, наспівно проходить молодість Джорджа: талановитий художник і журналіст (мистецький оглядач) входить у світ мистецтва, де на зміну звичній лондонській нудзі приходить гамір богемних товариств, який згодом теж виявляється «лондонською нудьгою». «Герой» починає розуміти, що він мусить вдаватися до неабияких хитрощів і дипломатизму, щоби вижити у світі мистецької еліти. Єдиним рятунком від самотності стає кохання до Елізабет, але і воно виявляється «не справжнім», і це штовхає його на думку піти добровольцем на війну. Третя частина — «*Adagio*» — рутинні військові будні: солдатська муштра, багатогодинні чекання, виснажлива праця саперної команди, нічні чергування на передовій, промерзлий, пустельний, мертвий світ, зігрітий спалахами пострілів і недогарками свічок.

Жодна з частин не є монолітною. Автор зізнається, що свідомо знехтував усі «непохитні закони» написання роману, на які інші «дивляться із забобонною шанобою», бо він «ненавидить стандартизоване мистецтво не менше, ніж стандартизоване життя» [10, с. 19]. Це кредо джазового покоління втілено на всіх рівнях текстової структури. Музичні заголовки частин підкреслюють важливість ритму розгортання подій, а також сприймання часу у свідомості персонажів. Характерні для джазу синкопічний ритм і поліритмія доповнюються експресивністю вислову, зіткненням контрастів, поєднанням меланхолії та різкої іронії. Чи не найкраще шокуючу риторику роману демонструє фраза «рудого сержантика» про загибель «героїв війни»: «Попадали, мов ціла орава Чарлі Чаплінів». Не випадково у передслові автор виправдовувався, що він «не знає, чи винен в експресіонізмі чи сюрреалізмі», — його твір справді не можна втиснути в жодні рамки «-ізмів»: «Поєднання джазового ритму з високим пафосом класичного твору дозволяє письменникові майстерно й точно відтворити особливу атмосферу трагічного, розірваного й негармонійного буття “втраченого покоління”. Інші персонажі, ведучи свою музичну партію, перетворюють жалобний марш на “легку” музику» [5, с. 11]. Виразно реалістичні картини в такому висвітленні набувають рис абсурдизму, що теж є ознакою джазового світосприймання, та передусім — осердям екзистенціалістського мислення епохи.

Джазовість композиції виявляється в її фрагментарності, калейдоскопічності. Оповідач начебто реконструює образ Джорджа з уривків спогадів, «навпомацки відшукує» окремі сцени з його життя, щоби пояснити його останній вчинок:

«Наприклад, я відшукав дату прогулянки до Кроктона й кілька уривчастих нотаток про неї на звороті простенького ескіза паперті Кроктонської церкви. А маршрут походу з Томом Конінгтоном та деякі записи з тих днів знайшлися на зворотному форзаці томика вибраних англійських есе, якого Джордж, мабуть, узяв із собою в дорогу...» [10, с. 98].

Він згадує дружні солдатські бесіди довгими безсонними ночами, зустрічається з його рідними, щоби реставрувати нюанси їхніх стосунків, про які Джордж натякав йому в передсмертній сповіді.

Водночас автор мозаїчно відтворює довоєнне життя англійської інтелігенції (як відомо, в образах друзів Джорджа — Бобба, Тобба і Шобба відтворено ідейні настанови своїх сучасників — Девіда Герберта Лоуренса, Томаса Стернза Еліота і видавця Форда Медокса Форда, а Френк Апджон є художнім втіленням Олдінгтонового побратима-імажиста — Езри Паунда). Описані в творі лондонські богемні вечори, з їхнім лицемірством і псевдоінтелектуалізмом, нагадують атмосферу джазових вечірок на віллі великого Гетсбі, а численні бесіди персонажів на різні політичні, філософські, мистецькі теми з неодмінним компонентом стосунків між статями і сексуальної свободи стали обов'язковим атрибутом «джазової літератури».

Найвагомішим компонентом джазового письма є його ліризація, чи, радше, омузичнення. Численні авторські відступи і внутрішні монологи головного героя межують із поезіями в прозі: це гімни справжнім почуттям, філософські роздуми про сенс життя і смерті, пошуки власного місця у світі. Через внутрішні монологи, потоки чи властиві для письма «втраченого покоління» спалахи свідомості письменник відтворює розколоту свідомість митця в чужому для нього егоїстичному світі. Він опоетизовує найтонші порухи душі чутливої натури епохи модернізму, показує, що позірна огрублість Джорджа на війні (що стала причиною відречення від нього обох коханих жінок) насправді ще більше підкреслювала хисткість його життєвих сил і душевну ранимість. Річард Олдінгтон, який увійшов у літературу як поет, завершує поезією і свій перший прозовий твір. Це, за його словами, — «надгробний плач, недолуга спроба створити пам'ятник поколінню, яке багато на що надіялось, чесно боролось і глибоко страждало» [10, с. 20].

«Олдінгтонівський роман-джаз не започатковує нову літературну традицію. Це різновид інтелектуального психологічного роману, пов'язаного зі школою потоку свідомості, один із паростків ХХ століття, що виріс на кроні літературного дерева, яке посадив ще Лоренс Стерн. Усе ж його роман помітно вирізняється з-поміж йому подібних.

У ньому авторський задум втілений зі щирою безпосередністю. Тут немає ні пози, ні претензії. Інтелектуалізм не награний і не вимучений. Внутрішній стан автора, його переживання, хід його роздумів передано з виразною наочністю» [15, с. 12].

Легкість висловлювання при значному інтелектуальному наповненні, щирість почуттів, імпровізованість теми і були в подальшому визнані як ключові компоненти джазового письма.

Подібно до епохи «втраченого покоління», джазова тематика із рисами екзистенціалістського світочуття стала домінувати у повоєнній літературі кінця 1940–1950-х рр. Наступне «втрачене покоління» після Другої світової війни ще гостріше відчувало проблеми, які започаткували їхні попередники. Але переважно це були не письменники, зламані війною, а митці, які, усвідомлюючи безглуздість і лицемірство війни, втратили всякий інтерес до політики і проголошували не тільки «чисте мистецтво», а й життя, звільнене від усіх політичних чи ідеологічних нашарувань. Така життєва позиція найбільше відповідала філософії джазової культури.

Своєрідною перехідною ланкою між такими двома настановами є новела Джерома Девіда Селінджера (1919–2010) «Сумна мелодія» («Blue Melody»), що з'явилася друком 1948 р. У цьому творі письменник-початківець ще акцентує на проблемі війни як контрасті до справжніх почувань молодих людей, що стають її жертвами. Композиційне обрамлення твору — важкий багатогодинний переїзд піхотної частини із Люксембурга у прифронтове німецьке містечко Гольцгоффен взимку 1944 р., де виснажені війною солдати навіть не мають сили подивитися один одному в очі, але, коли сутеніє, щиро діляться із фронтовими товаришами найпотаємнішими спогадами і думками.

В основі сюжету — оповідь молодого американського солдата про довоєнні роки, лейтмотивом якої є захоплення новоорлеанським джазом. Імпліцитно тут протиставляється лицемірна етика білошкірих зі сприйнятим у дитинстві ідеалістичним світом, в якому афроамериканська музика джазу визначає інше ставлення до життя, що цілком відрізняється від моралі білих непідробною щирістю. Це щирість і в сенсі відвертості у стосунках, і в сенсі справжності почуттів:

«До Чорного Чарлза ходили тому, що він грав на роялі, грав, як бог, ніби знаменитий піаніст із Мемфіса, а, може, і ще краще. Він грав і свінг, і просто, і коли не прийдеш, він завжди сидів за роялем, а потім уже пора було йти додому, а він все сидів за роялем. Та справа навіть не тільки в цьому. Справжній хороший музикант не може втомлюватися від музики, це безперечно, це й не дивно. Але його вирізняла ще одна риса, мало

кому властива із білих музикантів. Він був добрий, і коли до нього приходили і просили щось зіграти, чи просто так підходили поговорити, він завжди слухав. І дивився на тебе, а не повз тебе» [13].

Такою щирістю вирізнявся і спів Ліди-Луїзи:

«Чорний Чарлз взяв акорд і голос його племінниці влився в нього, прослизнувши поміж нот. Вона співала “Ніхто мене не любить”. Коли вона закінчила, у Радфорда по спині бігали мурашки... Тепер, через роки, Радфорд, збиваючись, усе ж намагався втовкмачити мені, що голос Ліди-Луїзи описати неможливо, аж поки я не сказав йому, що у мене є майже всі її платівки і я сам це знаю... Голос Ліди-Луїзи був сильний і м'який. На кожній ноті вона по-своєму ледь детонувала. Вона ніжно і лагідно роздирала вам душу. Говорячи, що голос Ліди-Луїзи неможливо описати, Радфорд, очевидно, мав на увазі, що його ні з чим не можна порівняти. І тут він правий» [13].

Опис голосу головної героїні стосується творчої манери джазового співу темношкірої співачки Бессі Сміт, названої «імператрицею блюзу». За образами Чорного Чарлза і його племінниці Ліди-Луїзи прочитується її трагічна смерть, якої можна було уникнути, якби у престижній лікарні для білих їй не відмовили в медичній допомозі. Пізніше цей життєвий епізод було покладено в основу п'єси «Смерть Бессі Сміт» («The Death of Bessie Smith», 1960) американського драматурга-абсурдиста Едварда Олбі (1928–2016).

Знаковою тенденцією цього періоду розвитку джазової літератури є її поширення на Європейському континенті, зокрема в середовищі авангардистів, прихильників «чистого мистецтва», вільного від усіх ідеологічних напашарувань. Тут найпомітніша роль належить французькому сюрреалісту-екзистенціалісту Борису Віану (1920–1959). Будучи від 1937 р. членом джазового клубу «Готклуб де Франсе» («Hot-Club de France»), почесним президентом якого був Луї Армстронг, і виступаючи у 1942–1946 рр. трубачем з оркестром Клода Абаді, він був названий принцом джазу. Цей «титул» він відстоював й у письменницькій творчості, водночас провадячи музичну рубрику в газеті «Комба» і регулярно дописуючи до міжнародного музичного оглядача «Джаз Гот» («Jazz Hot»).

Найбільше омузичненим є його роман «Піна днів» (1946). Уже в невеличкій передмові Б. Віан акцентує власну аксіологію: центральними є принцип — «натовп, як відомо, зазвичай помиляється, а кожна окрема людина завжди права» — та служіння красі і мистецтву — «на світі є тільки дві речі, заради яких варто жити: любов до красивих дівчат, якою би вона не була, та новоорлеанський джаз або Дюк Еллінгтон» [2].

Перший мотив повторюється в тексті неодноразово у різних смислових варіаціях у репліках різних персонажів: «Просто мене в житті цікавить щастя не всіх людей, а кожного зокрема», — говорить Колен; «Я хотів би загубитися, як голка в скирті сіна. І пахне гарно, і ніхто мене там не знайде», — каже Ніколя. Музично-джазові алюзії пронизують увесь твір. Уже на рівні мікрообразів і художніх тропів з'являються музичні асоціації: вікна кімнати Колена виходять на бульвар Луї Армстронга; Ніколя визначає гаму смакових пристрастей месьє Шика «від “до” до “до”»; «у грудях Колена гриміло так, ніби грав німецький воєнний оркестр, в якому барабан заглушував усі інші інструменти»; у філософії Шика «очікування — це прелюдія в мінорній тональності» і т. ін.

На змістовому рівні задекларовані в передмові цінності — любов до дівчат та любов до джазу — зливаються в одну тему: центральна героїня роману Хлоя ототожнюється з однойменною джазовою композицією «Хлоя» в аранжуванні Дюка Еллінгтона, і нерідко важко однозначно сказати, яка з них мається на увазі в тому чи іншому епізоді. Але музичні пристрасті Віана-джазмена найбільше втілилися в образі Колена — автора фантастичного винаходу піаноктейлю, який виробляє унікальні коктейлі у процесі виконання фортепіанних джазових п'єс за допомогою особливого модератора, де враховані всі закони гармонії. Так «Blues of the Vagabond» — це неповторний напій із райдужним відливом, а «Misty Morning» — перламутрово-сірий і м'ятно-зелений коктейль із легким присмаком перцю та диму. Така синестезія не випадкова — музично-смакові метафори доволі поширені у музичному сленгу, вони можуть доповнюватися і колористичними асоціаціями (згадаймо хоча би відомий Фіцджеральдовий вислів: «The light grow brighter as the earth lurches away from the sun, and now orchestra is playing *yellow cocktail music*, and the opera of voices pitches a key higher» [19, с. 46]<sup>1</sup>).

У кульмінаційному епізоді роману, коли Колен вирішив продати свій винахід, щоби лікувати смертельно хвору Хлою, всі музичні мотиви й алюзії поєднуються в один смисловий вузол:

«Чудово, — сказав антиквар і вдарив по клавішах. Туше в нього було надзвичайно м'яким, і звуки розсипалися в повітрі, як перли кларнетного тремоло Барні Бігарда в аранжуванні Дюка. Колен сів на підлогу, щоби слухати. Він прихилився на піноктейль і з його очей покотилися великі тремтячі еліпсоподібні сльози, які, швидко прослизнувши одягом, падали на заповилену підлогу. Музика наскрізь проходила через

<sup>1</sup> У жодному російському чи українському перекладі цей образ не збережено.

Колена, як через фільтр, і, очистившись, ставала більше схожою на еллінгтонівську "Хлою", ніж на "Блюз волоцюги". Антиквар, граючи, наспівував собі під ніс якийсь простий, як пастораль, мотивчик і погойдував із боку в бік головою, ніби гримуча змія. Він зіграв три варіації і замовк. Колен був щасливий до глибини душі, він сидів нерухомо і почував себе, як до хвороби Хлої» [1, с. 135].

Розгортаючи життєві перипетії в сюрреалістичному ключі, Віан вирішує їх в екзистенційному: Колен зрікається мистецтва і безтурботного життя заради спасіння коханої жінки; втративши її, — він втрачає сенс життя. Джазова тематика підсилює всі нюанси почуттів та відчуттів персонажів — від грайливості на початку роману до глибокої трагедійності наприкінці. Однак, як і властиво для джазу, завжди зберігається «подвійність звучання» кожного мотиву: у темі любові з'являються нотки смутку, у відчаї — надія, у темі життя — мотив смерті. Інші романи Бориса Віана ще більшою мірою тяжіють до абсурдизму, подекуди до масової літератури чи пародії на неї, навіть до нуару, а тому їх треба розглядати в дещо іншому ракурсі, ніж проаналізовані вище твори. Однак і в композиційному, і в тематичному сенсі вони написані у «джазовому стилі».

Від середини 1940-х років у джазі накреслюється нова тенденція — активне використання латиноамериканських ритмів і мелодій. Хоча й раніше з часів новоорлеанського періоду, подекуди простежувалися «іспанські відтінки», а Дюк Еллінгтон та інші керівники оркестрів використовували латиноамериканські музичні форми, з музичної діяльності Діззі Гіллеспі та запровадженням бігбедів бере початок нова течія — латиноамериканський джаз. Самі джазмени називали це «любовною інтригою» Гіллеспі чи «фліртом» джазу з латиноамериканськими формами. Внаслідок такої взаємодії на перший план вийшли жанри босанови, інструментальні композиції в ритмі самби, до оркестрів долучалися акустичні гітари, популярність афроамериканських джазгруп поступалася місцем латиноамериканським музикантам. До початку 1960-х років оформилася окрема течія «бразилійського джазу», який виконувався португальською мовою.

На цей період також припадає помітний розквіт латиноамериканської літератури, зокрема й такої, що була натхнена джазовою культурою. Найпомітнішу роль у її становленні відіграв Хуліо Кортасар (1914–1984). Він неодноразово в інтерв'ю та есе зізнався, що захопився джазом у ранньому віці, слухаючи його по радіо, коли ще ні в Буенос-Айресі, ні в усій Аргентині не було жодного джазового виконавця, а сам стиль таврували як «музику американських дикунів».

«У джазі було те, чого бракувало іншій музиці: у ньому була імпровізація, метатворчість, те, що називається *takes*, у ньому було непередбачуване розгортання теми. Часом, говорячи про ці риси джазу, письменник відзначав у порівнянні з ним бідність танго, і це ж стосується іншої формальної музики, яка не може дорівнятися до багатства виражальних засобів із джазом, музики, якій дозволено відтворювати той єдиний варіант, який зафіксований у партитурі, і тільки дуже хороші музиканти — і лише ті, хто грає на бандеоні, — дозволяють собі варіації та імпровізації, тоді як решта ансамблю лише слідує за написаним. А джаз заснований на протилежному принципі, принципі імпровізації. Є мелодія, яка є провідною, кілька акордів, які слугують містками між варіантами цієї мелодії, і на її основі джазові музиканти вибудовують свої соло в стилі чистої імпровізації і тому, звичайно, ніколи не повторюються» [18].

Принцип імпровізації, непередбачуваності поворотів сюжету був покладений в основу літературної творчості Кортасара, який сам окреслив «джазову манеру» власного письма: «Моя праця письменника влаштована таким чином, що в ній теж є свій особливий ритм, який не має нічого спільного ні з римами, ні з алітераціями. Це щось подібне до розмірених ударів «свінгу», як говорять люди джазу, особливий ритм, і якщо я не відчуваю його в тому, що роблю, то значить воно не годиться»; «джаз був для мене еквівалентом сюрреалізму в музиці, тієї музики, яка не мала потреби в партитурі» [18]. Джазова манера письма поєднувалася із джазовою тематикою і настільки виразно прочитується в його текстах, що творчість Кортасара можна вважати кульмінацією розвитку «джазової літератури»: ні до, ні після нього неможливо знайти письменника, чиї б твори так повно відтворювали атмосферу, філософію, стиль життя представників джазової культури.

Першим виразно «джазовим твором» була його повість «Переслідувач», написана 1955 року, яка згодом увійшла до збірки малої прози «Таємна зброя» (1959). Усі критики однастайні, що ця збірка стала поворотною у творчості Кортасара — в ній уперше втілювалися найвизначніші риси його манери, особливості світосприйняття «магічного реалізму», які надавали зрілим творам письменника неповторного колориту. Не другорядну роль у формуванні цього стилю відігравав джазовий компонент світовідчуття і світорозуміння. Як відомо, повість «Переслідувач» є художнім переосмисленням життя і смерті відомого саксофоніста Чарлі Паркера, якого він зобразив в образі Джонні Картера. Кортасар надзвичайно захоплювався творчістю Паркера, а після ближчого знайомства з його біографією, побачив у його особі втілення тих філософських питань, які хвилювали його свідомість, але на які навряд чи можна було відшукати однозначні відповіді. Центральна ідея твору — одвічна



проблема невідповідності геніальності митця й ординарності, недосконалості його особистості.

«Кортасар прагне розробити проблематику життєвих і екзистенційних проблем через образ героя, який і за визначенням, і за тим, ким він є, апіорно не є героїчним. Відчуття гнітючої туги, метафізичне сприймання світу, спроба досліджувати та спостерігати інший бік речей — усе це подано через сприйняття звичайної людини, навіть посередньої, яка, можливо, теж є спостерігачем і дослідником життя, який, однак, керується лише своєю інтуїцією. Те, як людина живе, її буття, усвідомлення того, що людина вибрала для себе хибний шлях, і відчуття трагічного кінця — ось чотири кардинальні моменти, на яких будується образ Картера» [18].

Письменник майстерно відтворює атмосферу джазової епохи — тут немає романтичної величі джазу, як у Фіцджеральда, чи аври сентиментальності, як у Селінджера. Кортасар не боїться оголити найжахливіші грані життя тогочасного музичного бомонду, незмінними атрибутами якого були алкоголь і наркотики, п'яні дебоші, сумнівні любовні стосунки, що призводило до фізичного та морального виснаження і водночас парадоксальним чином живило творчу уяву, ставало джерелом творчих експериментувань (найстисліше це висловлено грою слів у формулі «six – sex – sax»). Мистецькі пошуки стають своєрідною манією та ціллю життя, намаганням схопитися за соломинку розуміння сенсу буття, вийти за межі раціонального, осягнути власну екзистенцію:

«Джонні полишив більш-менш звичний стиль hot майже десять років тому, тому що цей стиль, попри його несамовиту еротичність, був занадто пасивним для нього. У Джонніному випадку на першому місці стоїть бажання, а не насолода, яку воно зводить нанівець, оскільки бажання змушує його йти уперед, шукати, заздалегідь відмовляючись від простих знахідок традиційного джазу. Гадаю, через це Джонні не особливо подобаються блюзи, в яких мазохізм і ностальгія... Але про все це я вже розповідав у своїй книзі, показуючи, як відмова від негайного задоволення спонукала Джонні виробити стиль, який зараз він сам та інші музиканти доводять до останніх можливостей. Цей джаз відкидає усякий простий еротизм, усякий, так би мовити, вагнеріанізм, аби розміститися у позірно вивільненій площині, де музика має цілковиту свободу — так, як картина, відокремлена від того, що на ній зображено, має свободу бути нічим іншим, як просто картиною. Але тоді Джонні, володар музики, яка не сприяє ні оргазмам, ні ностальгії, музики, яку я, коли б міг, назвав метафізичною, схоже, розраховує на неї, аби пізнати себе, по-справжньому уг'ястися зубами в те, що кожного дня від нього втікає. І в цьому я бачу величезний парадокс його стилю, його

агресивної енергії. Не здатна вдовольнитися, вона є мовби постійним спонуканням, нескінченною конструкцією, в якій насолода полягає не в закінченні, а в раз у раз повторюваному намаганні пізнати, в застосуванні здібностей, які лишують позаду все моментально людське, не втрачаючи самої людяності. І коли Джонні, як сьогодні, з головою занурюється у творення своєї музики, я добре знаю, що він ні від чого не втікає. Іти на зустріч — це ніколи не може бути втечею, навіть якщо ми щоразу переносимо місце зустрічі; а стосовно того, що може залишитися позаду, то Джонні це ігнорує і зневажає зі зверхністю монарха» [7, с. 98–99].

Як і попередники, Кортасар вдається до прийому подвійності зображення — джазової неоднозначності звучання кожного мотиву. Джонні Картер — то музичний геній, то «шимпанзе», здатний на зухвалі вчинки; його подруги, щоразу намагаючись порятувати його від наступної психічної кризи, самі постачають його наркотиками, які ці кризи спричиняють; кожна сцена поєднує трагедію особистості з фарсом; кожне натхнене марихуаною музичне виконання поєднує неповторний талант із пародією на натхненність. Зруйнована свідомість Картера яскраво ілюструє роздвоєність свідомості загалом — його наркотичні галюцинації межують з глибинною філософією людського буття: в музиці він намагається не просто висловити себе, знайти свій стиль, а сягнути «за двері», які щоразу відкриваються йому в момент гри, але не достатньо, щоби зазирнути за межі реальності; через музику він прагне досягнути незбагненну таємницю часу й часовості. Така ірраціональність творчих поривань межує з абсурдом, але митець не може відмовитися від пошуків чогось незбагненого, невловимого, чого не висловити словами, але можна наблизитися до його розуміння через музику.

Мотив вічного пошуку вияскравлює назву твору. Намагаючись описати словами виконання кульмінаційної композиції Джонні в стані глибокої духовної кризи, фатального психічного зриву, автор досягає таємниці його творчості:

«Проте від Джонні, мабуть, ховається те, що нам видається страшенно гарним, — оте сум'яття, яке шукає виходу в цій імпровізації, сповненій запитань, зневіреної жестикуляції, намагань утекти. Джонні не може зрозуміти (оскільки те, що для нього є фіаско, нам видається проривом чи принаймні його проблизком), що його Amogous стане одним із найвизначніших моментів у джазі. Митець, який живе у ньому, скаженітиме від люті щоразу, коли чутиме цю пародію на його бажання, на все те, що він хотів висловити, коли змагався, похитуючись і сходячи слиною та музикою, один-однісінький із тим, що він переслідує і що втікає від нього тим швидше, чим наполегливіше він за ним женеться. Цікаво, що потрібно було це почути, хоча й раніше все йшло до

цього, до Amogous, щоб я збагнув, що Джонні — не жертва, не переслідуваний, як про нього думають усі на світі, як його зображено у біографії, яку я написав (до речі, щойно вийшло її англійське видання і йде нарозхват, як кока-кола). Тепер я знаю — це не так, Джонні сам переслідує, замість того щоб бути переслідуваним, і все, що стається з ним у житті, це халепи мисливця, а не зацькованого звіра. І ніхто не може знати, що саме він переслідує, але це так, й воно отут: в Amogous, в марихуані, в його абсурдних розмовах про всяку всячину, у рецидивах, у книжечці Дилана Томаса, в усьому тому, що робить Джонні сіромахою, що його звеличує і що перетворює на ходячий абсурд, на мисливця без рук і без ніг, який женеться за сплячим тигром» [7, с. 104].

Ці екзистенційні мотиви пошуку, поривання у безконечність, втілені в образі Джонні Картера, знаходять своє продовження в образі Орасіо Олівейри з роману «Гри в класи» (1963), який на сьогодні постає кульмінаційним твором джазової літератури. Але якщо в «Переслідувачі» основна увага автора звернена на одну людину, яка виривається за усталені рамки у пошуках істинного сенсу життя, то у «Гри в класи» не тільки Орасіо є диваком-шукачем істини і душевного спокою. Загубленими й усамітненими, незрозумілими один для одного та безпорадними є всі персонажі — представники «джазового» покоління в Європі кінця 1950-х — початку 1960-х років, для яких нова «американська» музика стає символом і втіленням внутрішньої свободи, духовної розкутості і водночас шляхом втечі від непривабливої абсурдної дійсності: «Щасливці ті, хто обирає, хто згоджується бути обраним, чудові герої, чудові святі, взірцеві ескапісти» [6, с. 43]. Усі представники Клубу Змії, в якому збираються персонажі «Гри в класи», мають свої дивні гобі і зацікавлення, та їх об'єднує спільна філософія джазу як найнадійніший захист від світу реальності:

«Кожна річ була б, власне, цікавіша, ніж гадка, про що говорили між собою Мага і Грегоровіус: наткнутися на барикаду, будь там що, Бенні Картер, щипчики для нігтів, дієслово *gond*, ще склянка, саджання на палю, проведене катом, який дбає про найменші подробиці, або «Чемпіон» Джек Дюпрі, загублений у блюзах, ще ліпша барикада, бо (голка скрипіла неймовірно):

Say goodbye, goodbye to whisky  
Lordy, so long to gin,  
Say goodbye, goodbye to whisky  
Lordy, so long to gin.  
I just want my reefers,  
I just want to feel high again» [6, с. 77].



Віктор Москалюк «На острові ранок» (фрагмент триптиха), 2018



Олена Жеребецька «Джаз», 2018

«Джазовість» роману виявляється на всіх структурних рівнях. Найперше це втілюється у нетрадиційній композиції твору (одні частини є «обов'язковими» для прочитання, інші — «не обов'язковими», деякі частини розлогі, тяжіють до класичної манери викладу, інші — імпресіоністичні замальовки, фрагментарні і настроєві, діалогічні чи поліфонічні, а поміж них трапляються фікційні чи реальні повідомлення із газет, описи рисунків і фотографій, невеличкі інформативні вкраплення, зовсім незначні коментарі). Окрім того, можуть бути різні варіанти послідовності прочитання — за запропонованою схемою чи в довільній послідовності. Особливо це стосується повторного прочитання, коли сюжет повністю відомий, а йдеться про прочитання твору «з позиції кінця» (за Ф. Кермоудом) чи просте занурення в «магічну» атмосферу твору, що створює ефект фрагментарності й імпровізованості.

Кортасар апробує нову для літератури джазову композицію: якщо в академічній музиці (яка, відповідно, співвідноситься з класичною літературою) партитура прописана детально до найменшої нотки, то в джазі завжди залишаються «вікна» для імпровізації, навіть ритми подекуди намічені лише пунктирно, і у виконанні все вирішує інтуїція і художній смак виконавця. Він експериментує із цим співвідношенням фіксованості композиції – імпровізації. «Роман «Гра в класи», з його варіативною структурою, поворотами і контрапунктами, текстовими розломами, довільною непослідовністю, протиставленням різних світів, з його запереченням беззаперечності причинно-наслідкових зв'язків, завершив руйнування композиційної моделі роману у стосунку до традиційних форм. Сам Кортасар кваліфікував його як «антироман». Однак письменник дуже швидко відмовився від такого визначення і замінив його терміном «контрроман», пояснюючи причини такої заміни: «Не думаю, що ця книга є “антироманом”. У цьому терміні криється негативний смисл. Це означало б ганебну спробу зруйнувати роман як жанр, якщо мати на увазі саме “антироман”. Але це не так, навпаки, це спроба знайти нові форми, нові можливості роману» [18]. Теорія «антироману» доволі широко представлена на сторінках твору, зокрема в записах умовного «двійника» автора — письменника Мореллі. Цій проблемі повністю присвячені 79 і 99 розділи книги. Автор висловлює задум написати такий текст, «який не захопив би читача, але силоміць зробив би його співником, нашіптуючи йому під умовною провідною думкою інші, езотеричніші мотиви» [6, с. 380].

Експериментаторський текст змінює і спосіб рецепції. Як видно з авторських самокоментарів, Кортасар свідомо обрав таку форму викладу, яка, схоже до джазової композиції, залишає простір для власного індивідуального «виконання» твору:

«Хоча я і не думав про якихось читачів конкретно, вся книга — це спроба, і це видно, я думаю, від самого початку змінити позицію читача, який візьме її до рук. Позиція людини, яка читає роман, зазвичай пасивна <...>. Мені ж сяйнула думка, і я чудово знаю, як це складно — справді дуже складно, — написати чи спробувати написати книгу, у процесі читання якої читач, замість того, щоб слухняно слідувати за дією, отримав би можливість вибору, що ставить його, так би мовити, майже на один рівень з автором, бо автор, створюючи цю книгу, теж відштовхується від можливості вибору. І можливість відбору, тобто коли можна залишити одну частину книги і почати іншу або читати розділи в довільному порядку, відкриваючи для себе світ, в якому читач відіграватиме активну, а не пасивну роль. Я чудово розумію, що на практиці це не цілком відповідатиме моїм теоретичним прагненням, тому що врешті більшість читачів “Три в класи” поставляться до неї тільки, як до книги, і в цьому сенсі вона такий же роман, як і будь-який інший, проте я також знаю, що багато хто із цих читачів відчує, що вона закликає їх до активної, напруженої участі, і вони стануть тими, кого я називаю в романі читач-співучасник» [18].

Із такою нетрадиційною композицією твору тісно пов'язана його поетика і стилістика — калейдоскопічність подієвості, емоційна напруга і психологізм, зміна ритму розгортання подій — від шаленого темпу до неймовірних ретардацій (як у сцені зі смертю Рокамадура). Авторське «аранжування» тут теж багато ініціативи віддає читачеві: все залежить від його світогляду і світорозуміння. Сторінки роману рясніють іменами відомих людей і науковими фактами, роздумами про музику, літературу, кіно, історію, про серйозні та абсурдні винаходи цивілізації; щоразу змінюється тон і настроєвість оповіді — трагічне межує з іронічним, гротескним, гумористичним; ніщо не сприймається всерйоз, все піддається сумніву. Читач повинен уміти вловлювати ритм та тональність і, схоже до джазових творів, що пишуться під конкретний колектив чи певного музиканта і тому небагато-хто здатен виконувати їх, так і цей текст має дуже «вибіркового» читача із тяжінням до модерністського художнього мислення, екзистенціалістського ірраціоналізму, «джазового світосприймання».

На ідейно-тематичному рівні твору Кортасар сформулював власну концепцію джазу. Будучи його прихильником, він знав існуючі філософські й естетичні погляди на цей неоднозначний феномен і спробував синтезувати їх з погляду людини другої половини ХХ століття. Вочевидь, не випадково наступний помітний сплеск джазової культури припав на час після Другої світової війни. Стрижнем такої світоглядної концепції є особлива «джазова вітальність». Подібно до

того, як Фіцджеральд висловлювався про психологію джазового «втраченого покоління» 1920–1930-х рр., Кортасар повторює цю життєву настанову:

«Відчувалося, який він геть-то штивний у цій атмосфері, в якій музика переламала спротив, тчучи щось на зразок спільного перепочинку, спокою одного, величезного серця, яке билось для всіх, за всіх. А тепер тріснутий голос торував собі дорогу з тієї заграної платівки, пропонуючи несамохить старе, ренесансове запрошення, одвічний смуток Анакреонта, *carpe diem* з-чиказька 1929 року.

You so beautiful but you gotta die some day,  
You so beautiful but you gotta die some day,  
All I want's little loving' before you pass away.

Од часу до часу слова умерлих збігалися з думками живих (якщо одні були померлі, якщо інші були живі)» [6, с. 81–82].

Проте Кортасар, на відміну від багатьох своїх попередників, не поділяв спрощеної «sex — sax» джазової формули, хоч вона як один із можливих варіантів наявна в психології окремих персонажів (зокрема, Рональда і Бепс). Глибше розуміння джазу і мистецтва загалом висловлене в репліці Етьєна:

«Розмови про поступи в мистецтві — то стара витівка, — сказав Етьєн, — але в джазі, так само як у кожній галузі мистецтва, повно фальшивників. Одна річ — музика, яка викликає емоції, і зовсім інше — емоції, які претендують на титул музики. Біль батьківський у тонації фа-дієз і саркастичний сміх у жовті, фіолеті і червіні. Ні, сину, звичайно, трудно окреслити межі мистецтва, але це мистецтвом не є» [6, с. 86–87].

Власну джазову теорію Кортасар окреслив у розлогіму філософському відступі — своєрідному «авторському соло»:

«Крізь жахливе скрипіння пробилася раптом тема, яка захопила Олівейру, безіменна труба, а потім рояль, усе в імлі кепського грамофона, убогого запису, оркестру ще доджазових часів, але, зрештою, хіба не з таких ось старих платівок, не з show boats у дільниці Сторівільль і народилася єдина універсальна музика цього віку, щось, що зближувало між собою людей більше і ліпше, ніж есперанто, ніж ЮНЕСКО, ніж авіалінії, музика досить простенька, щоб стати повсюдною, і досить добра, щоб створити свою власну історію, свої схизми, зречення, ересі, свій чарльстон, свій black bottom, своє шіммі, свій фокстрот, свій стомп, свій блюз, ярлики і класифікації, такі й інші стилі, свінг, бібоп, кул, повернення й занепади романтизму, класицизму, хот



та інтелектуальний джаз; музика людська, що має свою власну історію на противагу дурній, тваринній музиці танечній, польці, вальсу, самбі, музика, яку можна розпізнати й оцінити зарівно в Копенгагені, як у Мендосі чи в Кейптауні, музика, яка зближує між собою молодих, з дисками під пахвою; вона дарувала їм назви і мелодії, ніби гасла, щоб вони могли виокремитися, зійтися, чутися не такими самотніми у контрактах, серед сім'ї, серед безконечної гіркоти любові; музика, що допускає все, будь-яку уяву і смаки, 78-обертова колекція інструменталістів з Фредді Кеппардом чи Банком Джонсоном, реакційна винятковість диксиленду, академічний вишкіл у стилі Бікса Бейдербека, або стрибок до великої пригоди Телоніуса Монка, Гореса Сілвера або Теда Джонса, міщанство Еррола Гарнера або Арта Тейтума, жалі і присяги, нахил до малих гуртів, таємничі записи під псевдонімами і титулами, накинута фірмами і хвилининами примхами, усе це франкмасонство суботніх вечорів у студентській кімнатці чи в якомусь підвальчику з дівчатами, які воліють танцювати, ніж слухати «Star Dust» або «When your man is going to put you down» <...> і все це музика, яка шокує солідних обивателів, тих, хто вважає, що це несправжнє, якщо нема квитків і друкованих програмок, і на цьому стоїть світ, а джаз ніби птах, що відлітає і повертається, перелітає і пурхає, перескакуючи бар'єри, глузуючи з контролю митників, щось, що мине, розповсюджуючись, сьогодні ввечері у Відні співає Елла Фітцджеральд, тоді як у Парижі Кенні Кларк відкриває якийсь cave <...> це неминуче, це дощ, і хліб, і сіль, щось поза національним звичаєм, поза непорушними традиціями, мовою і фольклором: хмара, позбавлена межі, лазутчик повітря і води, форма архетипу, щось із минувшини, щось із глибини, з долу, щось, що еднає мексиканців і норвежців, і росіян, і іспанців, щось, що повертає їх до темного, спільного, давно забутого вогнища, тупо, зле і невпевнено веде їх до давно замулених криниць, говорить їм, що можуть бути й інші шляхи, і хоч той, яким вони пішли, найкращий, існують легші, якими вони не пішли або йшли тільки кавалок, говорить їм також, що людина завжди більше, ніж просто людина, і менше, ніж людина; більше тому, що має в собі те, на що джаз натякає, на що чигає, що часто навіть передбачає, а менше тому, бо з цієї вольності зробив собі просто рід естетичної гри, шахівницю, на якій може бути зарівно слоном, як і конем, визначення свободи таке, яке подають у школах, у тих самих школах, де ніколи не вчили і ніколи не вчитимуть дітей першому такту регтайму і першій фразі блюзу...» [6, с. 87–89].

Отже, за Кортасаром, джаз — це не просто музика чи культура, — це філософія буття з її естетикою й етикою, первісним дикунством і високим інтелектуалізмом, вершиною аксіології якої є людська свобода існування та самовираження, а джазовий клуб — це «туга за земним раєм, за ідеалом чистоти», де кожен у свій спосіб може схопити «крихітлого цвіркуна радості» чи «вийти через якісь двері у якийсь

сад» (алегоричний для всіх інших), «зірвати одну-єдину квітку», щоб, вийшовши за поріг клубу, стати іншим і не просто зрозуміти це, а сприйняти як чудо, відчутти можливість повернути собі втрачений рай.

«І в записках Мореллі, і в розмовах персонажів постійно з'являється тема ідеального стану світу — Аркадія, втрачений рай, тисячолітнє царство добра й краси... “Можна вбити все, тільки не тугу за царством”, — говорить кортасарівський Мореллі. Для героїв Кортасара постійним нагадуванням про цю мрію, про цей особливий блаженно-вільний стан людини слугує мистецтво — мистецтво джазу. Джаз ґрунтується на імпровізації, тому він видається своєрідним “вправлінням у розкріпаченні”. Як тільки джаз втрачає це вільне імпровізаційне начало, він перетворюється в естетичну гру, гру за правилами, і перестає натякати на приховані потенції людини» [14, с. 18–19].

Отож «Гра в класи» втілює інтегральну концепцію джазової культури ХХ століття. Чергове «втрачене покоління» 50-х рр. по-своєму давало відповідь на адорнівське питання, чи можливе мистецтво після Освенціма. Тут Х. Кортасар суголосний з Б. Віаном (не випадково після виходу «Гри в класи» його обрали членом Коледжу патафізики<sup>1</sup>, серед засновників якого свого часу був і Б. Віан): їхніх персонажів споріднює розщепленість свідомості, яка віддзеркалює розколотість світу, при цьому найбільшого рівня абсурдності набуває крайній раціоналізм, який не здатний нічого пояснити в людських взаєминах, долях і бутті загалом. Єдиним шляхом розвитку мистецтва бачиться не вишколений академізм, а ламання канонів заради свободи особистості — інтуїтивний романтичний порив у безконечність, який не ставить своїм завданням давати відповіді на одвічні філософські дилеми, не намагається пояснити людську природу як таку, а шукає способу зрозуміти окрему людину.

Яскравою сторінкою джазової літератури є творчість афроамериканських письменників, в чиєму етнічному середовищі, власне, розвивалася джазова культура, і тому вони найбільше суголосні з її ідейно-естетичними домінантами. Не випадково гарлемський ренесанс хронологічно збігся зі становленням джазу — це була перша вдала спроба протиставити «білій» культурі щось цілком унікальне і незвичне, що, однак, не поступається їй рівнем майстерності і таланту. Звичайно, не варто ототожнювати всі твори афроамериканців із джазовою літературою, проте у більшості з них зберігається те «джазове» мислення, властиве темношкірим авторам як

-----  
<sup>1</sup> Патафізика, за визначенням її засновника, французького письменника Альфреда Жаррі (1873–1907), — це наука про винятки.

сад» (алегоричний для всіх інших), «зірвати одну-єдину квітку», щоб, вийшовши за поріг клубу, стати іншим і не просто зрозуміти це, а сприйняти як чудо, відчутти можливість повернути собі втрачений рай.

«І в записках Мореллі, і в розмовах персонажів постійно з'являється тема ідеального стану світу — Аркадія, втрачений рай, тисячолітнє царство добра й краси... “Можна вбити все, тільки не тугу за царством”, — говорить кортасарівський Мореллі. Для героїв Кортасара постійним нагадуванням про цю мрію, про цей особливий блаженно-вільний стан людини слугує мистецтво — мистецтво джазу. Джаз ґрунтується на імпровізації, тому він видається своєрідним “вправлянням у розкріпаченні”. Як тільки джаз втрачає це вільне імпровізаційне начало, він перетворюється в естетичну гру, гру за правилами, і перстає натякати на приховані потенції людини» [14, с. 18–19].

Отож «Гра в класи» втілює інтегральну концепцію джазової культури ХХ століття. Чергове «втрачене покоління» 50-х рр. по-своєму давало відповідь на адорнівське питання, чи можливе мистецтво після Освенціма. Тут Х. Кортасар суголосний з Б. Віаном (не випадково після виходу «Гри в класи» його обрали членом Коледжу патафізики<sup>1</sup>, серед засновників якого свого часу був і Б. Віан): їхніх персонажів спріднює розщепленість свідомості, яка віддзеркалює розколотість світу, при цьому найбільшого рівня абсурдності набуває крайній раціоналізм, який не здатний нічого пояснити в людських взаєминах, долях і бутті загалом. Єдиним шляхом розвитку мистецтва бачиться не вишколений академізм, а ламання канонів заради свободи особистості — інтуїтивний романтичний порив у безконечність, який не ставить своїм завданням давати відповіді на одвічні філософські дилеми, не намагається пояснити людську природу як таку, а шукає способу зрозуміти окрему людину.

Яскравою сторінкою джазової літератури є творчість афроамериканських письменників, в чиєму етнічному середовищі, власне, розвивалася джазова культура, і тому вони найбільше суголосні з її ідейно-естетичними домінантами. Не випадково гарлемський ренесанс хронологічно збігся зі становленням джазу — це була перша вдала спроба протиставити «білій» культурі щось цілком унікальне і незвичне, що, однак, не поступається їй рівнем майстерності і таланту. Звичайно, не варто ототожнювати всі твори афроамериканців із джазовою літературою, проте у більшості з них зберігається те «джазове» мислення, властиве темношкірим авторам як

-----  
<sup>1</sup> Патафізика, за визначенням її засновника, французького письменника Альфреда Жаррі (1873–1907), — це наука про винятки.

національна пам'ять, адже, не слід забувати, що в основі джазу, попри всі спроби синтезувати європейські музичні тенденції, завжди зберігалися африканські фольклорні традиції. Друга незмінна складова — непідробна щирість — первісно походила від протестантської північноамериканської ідеології, своєрідно трансформованої у середовищі темношкірих рабів. Як відомо, джаз бере початок від жанрів спіричуели і госпели, що мали виразно релігійну основу. Згодом секуляризований, він набував інших форм вираження, але щирість у вислові і виконанні завжди зберігалася, навіть коли це вже не співвідносилось з духовністю чи моральною чистотою, а означало «справжність» / «природність» почуттів.

Ці настанови по-різному втілювалися у творчості афроамериканських письменників ХХ століття, хоча цій новоявленій літературі нелегко було конкурувати зі сформованим кількатисячолітнім літературним каноном. Подібно до джазу, який, адаптуючись до існуючого музичного контексту, синтезував риси європейської традиції, письменство темношкірих, спочатку розвиваючись у межах філософії й мислення своєї раси, поступово виламувалося за усталені рамки, демонструючи унікальний синтез етнічного колориту із мейнстрімом світової літератури. Вершинним проявом такого синтезу стала творчість Тоні Моррісон (1931–2019), першої темношкірої письменниці, поцінованої Нобелівською премією (1993). Після її всесвітнього визнання літературна критикиня Трудієр Гарріс опублікувала статтю в журналі «The World Literature» під назвою «Тоні Моррісон — сольний політ через літературу в історію». Її творчий успіх справді дорівнювався до успіху джазових солістів, таких як Нет «Кінг» Коул, які утвердили рівноправність афроамериканського мистецтва на світовій арені.

Музичні асоціації стосовно творчої манери письменниці найбільше закріпилися після виходу в світ роману «Джаз» (1992). Джаз тільки імпліцитно присутній у творі як спосіб світосприймання. Основною джазовою темою тут Тамара Денисова вважає тему рабства, хоча цей роман — «про тих, хто вже рабства не зазнав, хто, скориставшись волею, із глибоких лісів і ферм помандрували до міст, куди й принесли із собою рабський спадок» [3, с. 199]. Пояснюючи абсурдно-трагічний кульмінаційний епізод подружнього життя центральних персонажів роману Джо Трейса і його дружини Вайолет (старший чоловік із ревнощів убиває юну коханку, а його дружина, дізнавшись про це, у церкві під час похорону ножем спотворює її обличчя), дослідниця стверджує, що цей вчинок «обумовлений усією вивернутою системою людських відносин, “забезпеченою” віками рабства, яке — як джазовий ритм — складається з розірваних фрагментів і синкоп» [3, с. 199].

Ставлення до джазу у Тоні Моррісон неоднозначне. З одного боку, крізь призму мислення своєї героїні Аліси вона висловлює традиційну для часів становлення джазу думку, що це — музика суспільного дна:

«Що твориться на танцях, вони, звичайно, не знали, але підозрювали, що щось не-сусвітнє, бо музика з кожним роком довготерпіння Господнього стає все жахливішою. Пісні, які раніше звучали у вухах і проникали прямо в серце, тепер опустилися вниз, під поясок і ремінь штанів. Усе нижче і нижче, вже дійшло до того, що влітку неможливо відкрити вікно, доводиться пітніти в приміщенні, а все тому, що чоловіки, сидячи у самих сорочках на підвіконні чи збираючись на дахах будинків, у провулках і на відкритих верандах награвють розпусні мелодії, наче сигналять ангелам на небо, що вже час їм братися за їхні труби» [9, с. 320].

Та згодом «Аліса подумала, що мерзенна музика <...> має якийсь стосунок до мовчазних темношкірих жінок і чоловіків, які крокували П'ятою авеню на знак протесту проти загибелі двохсот людей у східному Сент-Луїсі. <...> Вона, звичайно, знала із церковних проповідей і газет, що це не справжня музика — просто така афроамериканська річ, шкідлива, звичайно, бентежна, але ні, не серйозна музика, не справжня. І все ж Аліса Манфред могла поклястися, що в цій музиці є злість, тільки замаскована під красивість і спокусливість <...>. Вона, ця музика, удавала із себе підроблене щастя, фальшивий привіт, однак не несла миру в її душу, ця п'яна і прокурена музика шинків» [9, с. 321–323].

Зовсім по-іншому сприймає цю музику Вайолет:

«Хлопці на дахах змінили мелодію: наплювавшись уволу і здивовано порозглядавши мундштуки інструментів, вони прилаштували їх назад, роздули щоки, і зазвучало саме це світло, чисте, сильне і щедре, чи щось таке. Вони грали так, що ви б подумали, що всім усе прощено. Важче було кларнетам: мідні розійшлися на повну, не швендіали, як звично, на низах, а звучали високо й чисто, наче дівчинка п'є біля струмка, чогось чекає, ніжки захололі у воді полоще. Хлопці ці, звичайно, ніколи такої дівчинки не бачили і струмка теж, але в цей день якимось само придумалося. На дахах. На двісті п'ятдесят четвертому, де немає загорожі на краях, і на сто тридцять першому з яблучно-зеленою цистерною для води, і на сусідньому сто тридцять третьому, де помідорна розсада в банках з-під олії і набитий сіном матрац. Щоб спати в спекотну ніч, заховатися від спеки чи від комарів, яким лінє летіти так високо і шкода залишати ніжні шиї там унизу. Так що і на Ленокс, і на Сент-Ніколас, а звідти 135-ю, Лексінгтон, Ковент і аж до Восьмої я їх чула, чула, як рвалися назовні їхні цукрові серця, наче

кленовий сироп тік чотиристарічними стовбурами, зібрати б його у відро, та відра в них не було, і не треба було їм ніякого відра. Їм тільки і треба було, щоб цей цукор стікав увесь день, якщо хоче, то повільно, а хоче, той швидко, тільки б він стікав вільно старими стовбурами, набухлими солодом» [9, с. 412].

У цьому пасажі втілена вся філософія джазу крізь призму афроамериканської свідомості — так рветься на волю «афроамериканська душа», яка століттями була у рабстві, тому в ній поєднується ностальгійна райська насолода з експресією духовного протесту проти насильства та тісних рамок тогочасної псевдоморалі білих; це — юнацькі фантазії про неземне загальнолюдське щастя і бунт проти несправедливості невизнання військових подвигів «кольорових» дивізій, бажання заявити про себе на весь світ із даху убогого дому афроамериканського кварталу.

Джаз у розумінні Тоні Моррісон — це епітом афроамериканського характеру, незрозумілого для представників інших рас, його етнічного колориту, де тваринна грубість і насильство поєднуються із найвитонченішими почуттями, експресія — з імпресією. Звідси — низка абсолютно невмотивованих із погляду традиційної людської логіки вчинків: пристойний моральний чоловік із незрозумілих для нього самого причин заводить молоденьку коханку і з ревнощів убиває її; тітка не тільки пробачає вбивцю своєї племінниці, а й товаришує з його «скаженою» дружиною, яка спотворила її (уже мертвої) обличчя; добропорядна темношкіра жінка, яка все своє життя не вчинила нічого непристойного, на знак протесту краде в ювелірній крамниці коштовний перстень, бо її заздалегідь запідозрили у цьому і т. ін. Ці, на перший погляд, незначні моменти доповнюють ганебний вчинок Вайолет, який, як джазова тема, що виразно прозвучала на початку твору, багатократно імпровізується і варіюється крізь призму інших учасників чи свідків. Подібно до джазової композиції, тут є і «оркестрові» частини — суспільна думка, ставлення громадськості до вчинку Вайолет, — і виразні «соло», які по-своєму інтерпретують центральну тему. Тоні Моррісон використовує різноманітні наративні, архітектонічні текстові стратегії, щоб наблизити свій твір до джазового виконання.

Така композиція властива й іншим творам письменниці, зокрема роману «Кохана» (1987):

«Основний сюжет викладено вже в перших розділах книги. А далі як в джазовій п'єсі — ця основна подія-мелодія “переграється”, розширюється і поглиблюється “сольними партіями” окремих виконавців, які іноді — як в усній традиційній фольклорній нарації — той самий епізод переказують в іншому варіанті. Із цих численних голосів

складається “хор”, що в ньому учасником відчувається і читач, який із фрагментів, пропонує у тексті, вибудовує вже повну версію історії» [3, с. 204].

У подібному стилі, на думку Марії Зав'ялової, «оркестровано» також постнобелівський роман «Рай» (1999). Аналізуючи письмо Тоні Моррісон, дослідниця простежує паралелі з російською літературною традицією: «Ще одна російська зв'язка — Бахтін, особливо шанований авторитет в американській культурі. Цю тему ще не досліджено, але цілком може так статися, що всі письменники післябахтінської доби у тій чи іншій мірі відчули його вплив. Звичайно, не йдеться про самородків, які ніколи не читали його праць. Америка потрапила під вплив «Поетики Достоевського», своєї інструкції до експлуатації машинки, яка міститься в середині геніального роману. Чому б ні, це вкладається в американський менталітет. У кожному разі, коли читаєш, наприклад, «Джаз» Тоні Моррісон, зринає думка про поліфонію. Щоправда, ця думка так і залишається на структурному рівні. Роман не поліфонічний, а радше оркестрований як джазовий твір, із диригентом-автором і кількома інструментами-героями, які імпровізують у межах логіки керівника, та інколи починають поводитися неконтрольовано, тому що такий принцип джазового ансамблю. У джазбенді існує зовсім інший рівень свободи, ніж у звичайному оркестрі; щоб творити хороший джаз, необхідна пустотливість афроамериканського темпераменту. А щоб розуміти афроамериканську літературу, потрібно трохи знати американський джаз» [4].

На нашу думку, дослідниця переоцінює можливий вплив Бахтіна на американське письменство, а от творчість Достоевського справді помітно вплинула на багатьох авторів, і сама Тоні Моррісон неодноразово зізнавалася у своєму захопленні романістикою російського класика на рівні із захопленням творчістю Джейн Остін. Отже, подібно до афроамериканської фольклорно-джазової традиції, яка синтезувала риси європейської класичної музики й отримала світову популярність та визнання, афроамериканська література проходила шлях від власних етнічних витоків усної епічної традиції через засвоєння досвіду світового письменства, передусім європейського, до унікального поєднання традиційних та новаторських текстових стратегій на вищому мистецькому рівні. Стил Тоні Моррісон тяжіє радше до постчиказького періоду розвитку джазу, коли європейський класичний струмний відіграв усе більшу роль, обмежуючи імпровізованість і непередбачуваність розгортання теми, наближаючись таким чином до класичного академічного стандарту. Якщо «джазові» тексти попередників більшою мірою були зорієнтовані на духовно розкріпаченого

читача молодшого покоління і тяжіли до масової літератури, то твори нобелівської лавреатки тяжіють до літературної класики.

На зламі XX–XXI ст. традиція джазової літератури найширше представлена у творчості японського письменника Харукі Муракамі, відомого найбільшою у світі колекцією джазової музики (40 тисяч платівок), в молодості — власника джазового ресторану «Пітер Кет» в Токіо, сьогодні — найпопулярнішого японського письменника, який, окрім великої кількості різножанрової художньої прози, видав двотомну працю «Джазові портрети» (1997, 2001), де описує творчі особистості 55 найвідоміших джазових виконавців. Починаючи від першої опублікованої повісті «Слухай пісню вітру», його творчість як джазового знавця і фаната наскрізь проникнута ідеями джазової музики і культури. Критики наголошують на музичності його манери вислову (найґрунтовніша на сьогодні монографія Джея Рубіна про його творчість називається «Харукі Муракамі і музика слів» (2002)). Тому весь його доробок можна аналізувати з такого погляду, шукаючи нових граней джазового екзистенційного мислення в орієнтальному переломленні.

Підсумовуючи здійснений аналіз, доходимо висновків, що «література джазу» — унікальний інтермедіальний феномен XX ст. Вона помітно вирізняється з-поміж літературного процесу набором певних рис, за якими протиставляється класичній літературі. Зазвичай це твори письменників, які одночасно були джазовими музикантами або прихильниками джазової музики, причетними до її творення чи утвердження. Тому в них часто «обігруються» теми музики і мистецтва, процесу творчості, мотиви різних проявів джазової культури і пов'язаної з нею філософії. На основі концепції трансмузичності в них виявляються риси музичності на різних рівнях текстової структури. На рівні композиції — це фрагментарні твори, де не дотримано хронології подій, часто відсутній причинно-наслідковий зв'язок між ними, руйнується логіка розгортання сюжету, наявні значні позасюжетні компоненти (часто цитування відомих джазових творів чи алюзії на них). На рівні стилістики — епізоди можуть виражати різний пафос і настроєвість, синтезуючи діаметрально протилежні стилеві риси від найтонших синестезійних елементів імпресіонізму до гротескових вкраплень експресіонізму. Їхній діапазон розширюється сюрреалістичними (подекуди абсурдистськими) образами, авангардистськими експериментами на рівні архітектоніки, і на рівні стилістики.

На ідейно-тематичному рівні література джазу відчутно тяжіє до ірраціоналізму, зокрема, філософії екзистенціалізму. Їй властивий своєрідний музичний синтаксис, де основну увагу звернено на тоні та інтонації, а не на зміст висловлюваного.



Людський мікрокосм тут важить значно більше, ніж Всесвіт. Звідси — інше співзвуччя тем і мотивів, позбавлене величі та досконалої гармонії. Твір зазвичай побудовано нашаруванням різних варіантів однієї й тієї ж теми, а не гармонізацією різних ідейних «голосів». Властива для класичної літератури «поліфонія» поступається місцем «поліритмії», яка покликана відтворити коливання «ритмів серцебиття» персонажів. Саме ритмомелодикою ці твори найбільше наближаються до музики джазу, якій притаманна зовсім інша логіка ритмізації: при постійному розгортанні динаміки ритму, він начебто «пульсує», при чому нерідко акцентуються слабкі, а не сильні долі такту. Подібне відбувається у «джазовому письмі»: незмінна пульсація теми є основним тлом розгортання не так сюжету (як у класичних творах), як характерів персонажів. Образи персонажів можуть виконувати самостійні «партії-функції» музичних інструментів, їхні траєкторії розвитку сплітаються, перетинаються, створюючи оркестровий «свінг», який орнаментується численними мікрообразами, художніми деталями, тематичними вкрапленнями. Акцентуються «слабкі» долі такту — незначні епізоди повсякденного життя, невиразні порухи душі, підсвідомі прояви психіки.

Тут на перший план виступає інтуїція, тому така література потребує свого читача, «готового» її сприймати. Чергування різних тональностей (мінор-мажор), напруження і розслаблення, елементів дисгармонії створює ефект плинності буття, усвідомлення його безповоротності. Властива для модернізму техніка «потoku свідомості» у найбільш авангардних авторів (Б. Віана, Х. Кортасара) трансформується у «пульсацію свідомості», яка психологічно нагадує роздвоєння свідомості під впливом алкоголю й невпинної музики на джазових вечірках: у напівтемному приміщенні, засипаному «зоряним пилом», де вплив музики підсилюється запахом диму сигар і парфумів, стирається межа між уявою та дійсністю, з'являються фантазмагоричні образи, з підсвідомості вириваються нестримні думки і бажання. Тому ці твори наснажені глибоким психологізмом, де таке «джазове» сприймання дійсності переноситься й у сферу буденного життя (у Віана це — сюрреалізм, у Кортасара — магічний реалізм, у Тоні Моррісон — неореалізм з елементами експресіонізму). Незалежно від тематики джазовим творам властива ностальгійна настроєвість пошуку «втраченого раю», абсурдність буття перемагається здатністю відчутти миттєву швидкоплинну радість існування.

Звичайно, специфіка «літератури джазу» не вичерпується вказаними характеристиками. Як складний трансмузичний феномен, вона відкриває нові шляхи аналізу і спонукає до творчих пошуків щодо можливості осмислення літературних творів, написаних у такому ключі.

1. Виан Б. Пена дней : роман; новеллы / пер. с фр. Л. Лунгиной. Москва : Худ. лит., 1983. 319 с.
2. Виан Б. Пена дней. Харьков : Фолио ; Феникс, 1998. 368 с.
3. Денисова Т. Тоні Моррісон // Жіночі голоси в літературному дискурсі ХХ століття : матеріали до спецкурсу / упоряд. М. Шимчишин. Київ : Горлиця, 2007. С. 190–213.
4. Завьялова М. Последний рай. Самый оригинальный роман Тони Моррисон // Независимая газета. URL: [http://exlibris.ng.ru/lit/2000-11-30/2\\_rai.html](http://exlibris.ng.ru/lit/2000-11-30/2_rai.html).
5. Киенко І. Річард Олдінгтон і його роман «Смерть героя» // Олдінгтон Р. Смерть героя / пер. з англ. Ю. Лісняк. Київ : Дніпро, 1988. С. 5–16.
6. Кортасар Х. Гра в класи / пер. Анатолія Перепаді. Харків : Фолио, 2008. 539 с.
7. Кортасар Х. Переслідувач: із книги оповідань «Таємна зброя» / пер. Галини Грабовської // Всесвіт. 2007. № 11/12. С. 85–116.
8. Махов А. В. Musica Literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. Москва : Интрада, 2005. 224 с.
9. Морисон Т. Джаз / пер. М. Завьяловой. Москва : Панорама, 2000. С. 269–443.
10. Олдінгтон Р. Смерть героя / пер. з англ. Ю. Лісняк. Київ : Дніпро, 1988. 341 с.
11. Прозоров В. Френсис Скотт Фицджеральд. Солист Века Джаза. URL: <http://www.fitsgerald.ru/critics-rus/prozorov-solist.html>
12. Симоненко В. Мелодии джаза. Антология. Київ : Музична Україна, 1984. 320 с.
13. Сэлинджер Дж. Д. Грустный мотив / пер. И. Бернштейн. URL: <http://www.salinger.su>
14. Тертерян И. Главный роман Хулио Кортасара // Кортасар Х. Игра в классики ; пер. с исп. Л. Синянской. Москва : Худож. лит., 1986. С. 5–24.
15. Урнов М. Ричард Олдингтон и его книги // Олдингтон Р. Собр. соч. : в 4 т. Т. 1. Смерть героя. Рассказы. Стихотворения. Москва : Худож. лит., 1988. С. 5–24.
16. Фицджеральд Ф. С. Великий Гетсбі. Ніч лагідна / пер. з англ. М. Пінчевського. Київ : Дніпро, 1982. 472 с.
17. Фицджеральд Ф. С. Отзвуки века джаза / пер. А. Зверев // Фицджеральд Ф. С. Последний магнат. Рассказы. Эссе. Москва : Правда, 1990.
18. Эрраес М. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 352 с.
19. Fitzgerald F. S. The Great Gatsby. London ; New-York : Penguin books, 1994. 192 p.