

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ РОМАНА ДЖЕКА КЕРУАКА «НА ДОРОГЕ»

Рассматривается план звуковой организации романа Джека Керуака «На дороге». Изучается присутствие музыки и звучания, составлявших важную часть культуры представленного автором романа бит-поколения, в разных уровнях поэтической структуры произведения. Проводится анализ синкретизма поэтических, музыкальных и прозаических принципов автора в «спонтанном» романном творчестве. На примере романа «На дороге» рассматривается важность и целесообразность межкультурного взгляда на все творческое наследие «разбитого» поколения.

**Ключевые слова:** бит-культура; бибоп; Керуак; роман-джаз.

Роман Джека Керуака «На дороге» («On the Road», 1957) представляет собой полихудожественное произведение, одним из важных аспектов семиотически неоднородной структуры которого является план звуковой организации. Изучение плана звучания, различных аспектов музыкальности текста представляется особенно важным для понимания смысла творчества рассматриваемого автора и других американских писателей, относимых к так называемому разбитому поколению (англ. Beat Generation), ключевой фигурой которого считался Джек Керуак. Для этого поколения и впоследствии появившихся представителей целой контрикультуры «битников» определенные музыкальные предпочтения стали своеобразным маркером или основным символом принадлежности к общему культурно-философскому движению [1. С. 21]. Собственно, уже само название этого творческого направления «Beat», основным своим значением выражая психоэмоциональную и экзистенциальную характеристику поколения – «разбитого, выдохшегося, уставшего и пессимистического» [2], – одновременно указывает на некую «музыкальную пульсацию жизненной энергии» [2], ударный ритм, бит, сохранившийся в молодых людях, рожденных в разгар Великой депрессии и переживших Вторую мировую войну.

При рассмотрении звукового плана художественной структуры непосредственно романа «На дороге» важно знать о включенности в контекст творчества Керуака джазовой музыки, конкретно, – музыкального направления «бибоп» (англ. bebop, bop) – одного из джазовых стилей, для которого характерны обилие импровизаций и сложный, как правило, быстрый синкопированный ритм. Бибоп представлял собой глубокую и «умную» вариацию джаза, которая из-за сложных импровизаций и новаторского подхода бибоп-джазменов – прежде всего, Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи – утратила танцевальные качества, танцевальную функцию и, в противовес популярному тогда свингу, являлась «не коммерческим продуктом для звукового сопровождения в барах или кафе, а представляла собой элитарную, нонконформистскую форму искусства, зачастую довольно эпатажную» [3. С. 277].

К одному из периодов развития этого музыкального направления Керуак привязывает (хронологически) события, описываемые в романе: «В то время, в 1947 году, сумасшедший боп захватил всю Америку. Парни в “Петле” классно играли, но как-то устало, поскольку боп попал как раз куда-то между “Орнитологией” Чарли Паркера и другим периодом, начинавшимся с Майлза Дэвиса. И пока я там сидел и слушал звучание ночи, которое боп стал олицетворять для каждого из нас, я думал обо всех своих друзьях от одного

конца страны до другого и о том, что все они, на самом деле, – в одном громадном заднем дворе: что-то делают, дергаются, суетятся» [4. С. 13].

При этом простым референциальным включением наименования этого стиля или упоминанием в тексте известных джазменов Керуак не ограничивается, элементы и стилеобразующие признаки джазовой музыки структурно присутствуют на разных уровнях романа, являясь непосредственной формой реализации, изложенной в статье «Догма и техника современной прозы» (Belief & Technique for Modern Prose) авторской концепции «спонтанной прозы». Среди позиций этой концепции стоит отметить совершенно джазовые музыкальные пункты:

- играй (букв. «труби» – blow) настолько громко, насколько хочешь;
- нарушай словесные, грамматические и синтаксические запреты;
- пиши дико и необузданно, чисто, твори изнутри, чем безумнее, тем лучше;
- пытайся поймать нетронутый и уже существующий поток сознания [5].

Таким образом, в пределах этого романа уместно говорить о синтезе выразительных средств разных семиотических систем – литературы и музыки.

«Музыкальность» проявляется практически на всех уровнях синтагматического строения текста. Синкопированной, «рваной» является композиция романа, отражающая изначальный авторский замысел написания «На дороге» как романа-импровизации, сюжет которого состоит из несбалансированных элементов, формально объединённых фабулой, но по сути представляющих серию моментальных, непосредственных и часто сюрреалистических картин сознания рассказчика и автора тоже, строившего циклический сюжет романа (описывающий многочисленные и формально бесцельные, безрезультатные поездки с востока США на запад и обратно) в противовес классической западной романной структуре с прогрессивным развитием конфликта от начала к концу [6. С. 135].

Важно отметить также сознательное сближение романного текста с джазовой формой, о чем писал и сам автор, именуя свой стиль сочетанием «просодией бибопа» (bop prosody) [6. С. 122], что дало повод исследователям сравнивать письмо Керуака с игрой саксофониста: «подобно музыканту, играющему на теноровом саксофоне, он делает глубокий вдох и играет музыкальную фразу до тех пор, пока у него не кончится воздух в легких. Фраза сыграна, творец сделал свое заявление, закончил предложение» [7. С. 12]. Для строя языка романа характерен особый, рваный или практически синкопированный ритм, моделируемый авторской пунктуацией, а именно обилием

тире и многоточий, которое автор впоследствии при публикации романа объяснял редакторам издательства Viking Press необходимостью резкого или плавного музыкального перехода от одной сентенции к другой и особым членением текстового пространства на речевые фразы или фрагменты – «выдохи» (англ. «breaths») [6. С. 24]. Классическим примером рваной «джазовой» интонации повествования в романе может служить следующий фрагмент: «Он подпрыгивал и смеялся, он заикался, махал руками и говорил: – Ах... ах... вы должны слушать и слышать. – Мы слушали, навострив уши. Но он забыл, что хотел сказать. – На самом деле, послушайте... кхм. Смотри, дорогой Сал... милая Лаура... я приехал... меня нет... но погодите, ах да. – И он с каменной печалью уставился на свои руки. – Не могу больше говорить... вы понимаете, что это... или может быть... Но слушайте! – Мы слушали. – Вы же видите... больше не нужно разговаривать... [4. С. 278].

В приведенном отрывке за счет оригинальной расстановки знаков пунктуации и особых литературных средств выразительности (фигуры: анаколуп, асиндетон, параллелизм, эллипсис) помимо яркого авторского стиля также моделируется выразительный образ героя, либо пораженного дислексией, либо наделенного способностью говорить на неведомом «божественном» языке (тема так называемой глоссологии как одного из аспектов юродивого поведения Дина Мориарти в романе развивается параллельно с темой психической деградации этого же героя). Примечательно, что сама идея написания романа в спонтанном стиле пришла автору после прочтения писем от Нила Кэссиди (прототипа литературного героя Дина Мориарти) [8. С. 10].

В свете рассмотрения импровизационной природы или музыкальности романа интересным кажется тот факт, что, по замечанию современника Керуака, литератора Кеннета Рексрота, сам автор в мире музыки был скорее «романтиком», «фанатичным слушателем» нежели «компетентным профессионалом», современник доходит даже и до обвинения Керуака в популистском отношении к джазу: «Он считал джаз дикой музыкой первобытных людей, которые играют на барабанах и визжащих дудках где-то в джунглях вокруг костра, на котором вот-вот приготовится суп из белых проповедников» [9], при этом филологи и журналисты, изучавшие оригинальный свиток романа «На дороге» и сравнивавшие текст этого романа в разных авторских редакциях, отмечают обилие исправлений, доработок и вообще значительную и кропотливую работу автора над фактическим построением текста, выбором слов и знаков пунктуации, членением текста на предложения [6. С. 143], что, в не-

котором смысле, не укладывается в мифологизированные, в том числе Керуаком и критиками, представления о «На дороге» как о романе, написанном фактически в дороге, на сиденье автомобиля или в мотеле, где Керуак при помощи печатной машинки импровизировал с собственными дорожными впечатлениями и философскими переживаниями [6. С. 49]. В этом контексте, однако, особенно уместным кажется замечание американского журналиста и историка Джона Лиланда, сравнивающего отдельные сентенции, вербализованные авторские мысли с музыкальными «рифмами» [6. С. 141] – совокупностями нот, составляющими отдельные музыкальные фразы, импровизационное чередование, повторение и обращение которых и составляет композицию в блюзе или джазе. Свои наблюдения Дж. Лиланд аргументирует сопоставительным анализом нескольких писем Керуака, также его дневников и набросков к тексту романа; в частности, из анализа следует, что, к примеру, знаменитое риторическое обращение героя Карло Маркса, начинающееся со слов «Камо грядеши, Америка, в сияющем автомобиле своем в ночи?» [4. С. 108], было впервые сформулировано Керуаком в личном дневнике за несколько лет до написания романа; впоследствии фраза неоднократно трансформировалась в письмах друзьям [6. С. 141] (в том числе встречается она и в письме прототипу Карло Маркса, поэту Аллену Гинсбергу), прежде чем принять свою окончательную форму в художественном произведении. Иными словами, «На дороге» все же стоит считать романом-импровизацией, но, как и в любой другой успешной импровизации, в данном случае автор, занимаясь спонтанным до определенной меры творчеством, проделал огромную предварительную работу над построением гармоничного сочетания отдельных элементов текста.

Стиль повествования в этом романе Керуака сближается с одной из форм модернистского творчества – так называемый «Jazz Poetry», стихи или ритмизированную прозу, декламируемые под музыку. Примечательно, что сам автор часто выступал в жанре мелодекламации [8], прочитывая фрагменты романа под импровизированный джазовый или вообще любой фортепианный аккомпанемент, демонстрируя этим богатые ритмические возможности своего стиля и связь литературы «разбитого поколения» с общим культурным контекстом модерна.

Текст и стиль романа, в целом само творчество автора по сей день вдохновляют музыкантов самых разных направлений – от джаза до кантри и блюзового водевиля, посвящающих Керуаку и его героям свои музыкальные сочинения: Tom Waits & Primus, «Jack Kerouac», Dizzy Gillespie «Kerouac», Willie Nelson «On the Road».

## ЛИТЕРАТУРА

1. *MacAdams L.* Birth of the cool: Beat, Bebop and the American avant-garde. N.Y.: Free Press, 2001. 288 p.
2. *Kerouac J.* Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation // *Esquire Magazine*, 1958. URL: <http://www.xroads.virginia.edu/~UG00/lambert/ontheroad/response.html>
3. *Owens T.* Bebop: The Music and Its Player. N.Y.: Oxford University Press, 1995. 299 p.
4. *Kerouac J.* On the Road. London: Penguin classics, 2000. 199 p.
5. *Kerouac J.* Belief and Technique for Modern Prose. 1958. URL: <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/kerouac-technique.html>
6. *Leland J.* Why Kerouac Matters: The Lessons of On the Road. N.Y.: Viking, Penguin Group, 2007. 143 p.
7. *Paton F.* A New Style for American Culture: Kerouac's Spontaneous Prose and the Post-War Avant-Garde // *The Bridge Review: Merrimack Valley Culture*. URL: <http://www.ecommunity.uml.edu/bridge/review4/kerouac/paton.pdf>
8. *The Art of Fiction*. № 43. Jack Kerouac. The Paris Review foundation, 2004. 49 p.
9. *Rexroth K.* Three Reviews. SF, 1958. URL: <http://www.beatpatrol.wordpress.com/2009/08/18/jack-kerouac-the-subterraneans-1958>