

ПОЛ БИТТИ И ДЖАЗОВАЯ СТРАТЕГИЯ XXI ВЕКА В АФРОАМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматривается феномен литературного джаза в афроамериканской литературе на примере романа Пола Битти “Slumberland”. Особое внимание уделяется джазу в литературе как стратегии письма и джазу как стратегии прочтения и интерпретации.

Ключевые слова: американская литература, афроамериканская литература, литературный джаз.

За относительно короткий период (конец XIX – начало XX веков) джаз развился в нечто большее, чем просто музыка – это определенный образ мышления, структурирования окружающего мира и метаязык, пронизывающий афроамериканскую культуру.

Джаз и блюз, вместе с другими жанрами афроамериканской музыки, развивались в едином русле становления афроамериканской идентичности через создание оригинальных средств самовыражения. Именно джаз стал объединяющим направлением и вместил в себя элементы, позаимствованные из европейской, африканской и американской культур. Джазу свойственны внутренние напряжения и противоречия – между расовой идентичностью и мультинациональной культурой, между традицией и заимствованием, традицией и импровизацией. И именно потому применение джазовой эстетики к пониманию афроамериканской литературы кажется многим англоязычным исследователям естественным и логичным. За последние десятилетия понятие «литературного джаза» или «джаза в литературе» как воплощения джазовой эстетики и приемов исполнения в литературе стало конвенциональным в исследованиях афроамериканской литературы, прежде всего англоязычных авторов¹. Говоря о джазовой стратегии в афроамериканской литературе, мы предлагаем воспринимать значение джаза как некой «матрицы»², системы, организующей и объясняющей структуры и смыслы афроамериканской культуры и литературы.

Синкретизм джаза как вида искусства диктует необходимость в междисциплинарном подходе к его изучению. В свою очередь, интермедиальный характер литературного джаза совпадает с тенденцией развития культуры XX века и ее отказом от литературоцентризма и подчинением диктатуре визуальности и аудиальности. Афроамериканская музыка и устная литературная традиция прочно связаны, дополняют и наполняют друг друга, а также переносят эту синкретичность на художественную литературу, активно развивающуюся в рамках Гарлемского ренессанса. Слияние традиций музыки и словесности отчетливо проявляется не только в рамках поэтики, но и прослеживается на тематическом уровне.

Рассматривая джаз как стратегию американской литературы, мы выделяем следующие ее воплощения:

1. Джаз как метаязык, продуцирующий средство для описания/написания афроамериканской культуры и в более широком смысле – американской культуры. Джаз как метаязык способен выразить вербально невыразимое и невысказанное (“unspeakable”) либо замалчиваемое (“silenced”³) под давлением диктатуры языка и канона большинства.

2. Джаз как стратегия письма, нарративная стратегия американской литературы, позволяющая добавить в тексты те особые коннотации, которые определяются идеологией джаза. Афроамериканская синкретическая литературная традиция противопоставляет доминирующему логоцентризму языка и рациональности западной литературной традиции, становясь при этом иным, альтернативным дискурсом, активно использую-

щим приемы деконструкции, диалогизма и полифонии. Литературный джаз берет за основу конвенциональную литературу и язык и изменяет их, добавляя следы музыкальности, разрушая иерархию и монологизм текста и преобразая его в соответствии с «политикой трансфигурации»⁴.

3. Джаз как методология прочтения и интерпретации текстов американской культуры. «Джазовая призма» позволяет применять интермедиаальный подход в прочтении текстов и обогащать их через особое музыкально-идеологическое восприятие. Потенциально такой способ прочтения и интерпретации текстов может быть применим к текстам, произведенным сообществами или индивидами, которые решают проблемы, созвучные с идеологией джаза – наделение голосом, деиархизация дискурса и общества и т. д.

4. Джаз как матрица декодирования культуры, в первую очередь афроамериканской. В более широком, чем методология прочтения, смысле, джазовая матрица декодирования может помочь понять американскую культуру XX и XXI века. Тем более что, по мнению некоторых исследователей, джаз стал центральной и определяющей метафорой американской культуры XX века (“master trope”). «Фактор джаза» (“jazz factor”), по словам Роберта О’Милли⁵, проник во все сферы современной жизни Америки.

В данной статье мы проследим воплощения эстетики джаза и приемов джазового письма в прозе современного афроамериканского писателя Пола Битти. Пол Битти родился в 1960 г. в Лос-Анджелесе. Он стал известен как поэт после победы в поэтическом поединке (“poetry slam”) в 1990 г. – Битти был титулован «Grand Poetry Slam Champion of the Nuyorican Poets Café». На данный момент опубликовано два сборника стихов Пола Битти (Big Bank Take Little Bank, 1991, Joker, Joker, Deuce, 1994), три романа (The White Boy Shuffle, 1997, Tuff, 2000, Slumberland, 2008).

Роман “Slumberland” можно прочитать как путеводитель по современному джазу и современной идентичности черного артиста. Название реально существующего берлинского бара Slumberland отсылает читателя к Нью-Йоркскому джаз-клубу Birdland, в свою очередь названному в честь одного из апологетов бибопа Чарли Паркера (Charlie “Yardbird” Parker). Таким образом, топонимика и название романа с самого начала задают джазовую тональность.

Герой романа Фергюссон Соуэлл (Fergusson W. Sowell), талантливый неформальный DJ Darky, обладатель фонографической памяти, отправляется в Берлин в конце 1980-х гг., чтобы работать в качестве сомелье музыкального автомата (“jukebox sommelier”⁶) и найти легенду джаза Чарльза Джонса (Charles Jones, также известного под именем the Schwa), чтобы тот в свою очередь мог наложить свое идеальное соло на написанный им идеальный ритм (“perfect beat”). Герой романа находится в постоянном поиске – в поиске идеального ритма, идентичности, новой парадигмы афроамериканского искусства, одновременно исследуя и проверяя на прочность границы искусств, жанров, стран.

Лирический герой постоянно подчеркивает свою пограничность (“in-betweenness”) в качестве афроамериканца в Берлине, ди-джея, играющего чужую музыку (“sorусат”), и в то же время причастного к искусству, аранжировщика и сомелье музыкального автомата. В то же время он исследует джаз на предмет жизнеспособности в XXI веке, ставя эксперименты в самых противоречивых условиях – Берлин до воссоединения. Пограничность пространства подчеркивается многими факторами: город, разделенный стеной на две части; название центрального места действия, бара Slumberland, «страны дрёмы»; зыбкий, посыпанный толстым слоем песка пол в баре, дающий физическое ощущение неустойчивости под ногами. Эта некатегоричность, кажущаяся разбалансированность романа, идентичностей героев и повествователя от-

сылает к приему “signifying”, описанному Г.Л. Гейтсом в работе “The signifying monkey”⁷.

Автор также играет с границами жанров и читательских восприятий текстов. Роман, написанный от первого лица в форме автобиографического повествования, в то же время очень эссеистичен и перформативен. Постоянные отсылки на современных общественных и культурных деятелей и выносимые порой им критические суждения стремятся превратить роман в публицистику. В то же время вплетение в текст музыкальных произведений и отсылок к ним позволяет иначе декодировать текст, делает процесс прочтения романа перформативным. Таким образом, джазовая стратегия Пола Битти выдержана в духе постмодерна, она интермедиальна и оперирует гиперссылками на тексты смежных семиотических систем.

Пол Битти также иронически обыгрывает две литературные традиции – «творческое паломничество» и творчество американских экспатриантов в Европе. Подобно молодому аристократу XIX века, закончившему цикл классического образования, повествователь романа отправляется в Европу для творческих поисков себя. В то же время примеряемая на себя роль американского экспатрианта в существенно отличающейся культурной среде позволяет ему остро почувствовать собственную идентичность, обостряет восприятие творческого процесса (поиска идеального бита, возрождения нового черного искусства) и позволяет обыграть литературную традицию американских писателей-эмпатриантов первой половины XX века. С другой стороны, дистанцирование и добровольное изгнание, потеря пространственных и культурных ориентиров и последующая их реконструкция становятся необходимыми условиями творчества.

Такое творческое видение – в русле теории Эдварда Саида, назвавшего всю западную литературу XX века «экстратерриториальной» - “extraterritorial, a literature by and about the exiles, symbolizing the age of the refugee”⁸. Экзистенциональное осознание себя, ощущение собственной отдаленности от групповых ценностей, сиротство (“orphanhood”) становится, по словам Саида, творческим потенциалом разлучения с родиной⁹. Подобным же образом Дьёрдь Лукач говорит о «трансцендентальной бездомности» (“transcendental homelessness”) как форме существования романа¹⁰.

Мотив перемещения и изгнания становится одной из главных движущих сил развития романа. Именно эти ощущения описывает герой романа Битти – одиночество в Берлине, оторванность от американской культуры и в то же время контрапункты американской и немецкой культур. Один из героев романа, гениальный афроамериканский джаз-музыкант Charles Stone (“the Schwa”) переживает настоящий опыт изгнания, оказавшись отделенным от остального мира Берлинской стеной. В более широком смысле в романе Битти афроамериканская культура тоже становится изгнанником (“exile”) – потерявшей свои корни, ориентиры и видение будущего. Таким образом, сама афроамериканская культура становится бездомной (“homeless”), и задачей романа становится вернуть ей ощущение целостности и причастности мировой культуре. Эта миссия будет поручена изгнаннику the Schwa, нарушившему свой 20-летний обет молчания ради нового творческого и политического эксперимента.

Игра с границами жанров также подчеркивается намеренным и искусным смешением регистров языка (книжная лексика и сленг) и самих языков (английский, немецкий, французский, японский). Внутренние противоречия текста и повествователя разрешаются благодаря джазовой стратегии, присутствию специфически окрашенного музыкального кода в вербальном тексте, настраивание читателей на определенную тональность восприятия.

Текст романа наполнен рифмами, структурирующими и означающими его. Автор, следуя основному сюжету, периодически переключает внимание на отдельные

темы (рифмы), чтобы либо вплести их в общую мелодию, либо оставить. Такими рифмами становится постоянный поиск воплощения смысла жизни (“raison d’etre”): поиск идеального ритма, поиск the Schwa, поиск черной идентичности, возрождение джаза, погоня за экзистенциальным ощущением жизни. По словам Джонатана Гиббса, литературного обозревателя *The Independent*, бесконечные несогласованные рифмы позволяющими автору выиграть время для главной темы: “This allows the author the time to get on with what he really wants <...> endless discordant riffs on a hundred subjects”¹¹.

Как уже было сказано, текст романа пронизан отсылками на музыкальные стили и конкретные композиции. Пол Битти реализует стратегию джазового письма, и одновременно текст предлагает своей аудитории принять джазовую стратегию прочтения. Джазовая стратегия выходит за рамки вербальности – зачастую нам предлагают взглянуть на классическую литературу, архитектуру, политику, естественные науки через музыкальную призму. Таким образом, джаз становится всеобъемлющей метафорой постижения мира и матрицей декодирования культуры, причем не только афроамериканской. Текст романа стремится к полному синкретизму музыки и окружающего пространства, к музыке как всеобъемлющему объяснению и коду.

Если говорить словами Р. Якобсона, здесь мы имеем дело с межсемиотическим переводом, или трансмутацией. Изначально Якобсон подразумевал под этим явлением «интерпретацию вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем»¹². Однако в нашем случае определение следует подвергнуть обратной логической перестановке – мы имеем дело с интерпретацией невербальных знаковых систем в тексте.

Для самого повествователя, наделенного фонографической памятью, мир предстает в качестве мелодии: “I remember every sound I’ve heard. It’s like my entire life is a song I can’t get out of my head”¹³ [Slumberland: 15]. В поисках совершенного ритма повествователь экспериментирует со звуками и порождаемыми ими ассоциациями. Источником для вдохновения могут стать звуки городской улицы, ставшие частью мелодии и сводящие воедино музыку и уличное пространство:

Music. My music... The song is titled “Southbound Traffic Jam.” It opens with a rumbling melody, ten lanes of bumper-to-bumper morning rush-hour traffic over a sampled Kokomoto Arnold guitar solo. In the background, two exits away and tail-gating the guitar riff, is the intermezzo, a Peterbilt eighteen-wheeler that merges into the tune with grinding gears and a double blast of its air horn. After sixteen bars of bottleneck guitar and bottlenecked car (no one ever gets the joke), a Japanese sedan suddenly slams its brakes¹⁴ [Slumberland: 7].

К подобному приему музыкальной интерпретации немusical действительности автор прибегает довольно часто. Так, один из музыкантов вновь созданной группы the Schwa рассказывает о своем вьетнамском опыте через музыкальную призму:

Vietnam wasn’t so bad. It’s what freed up my mind. I used to sit on the top of the PX and listen to the sounds of battle. It was like going to the Laos philharmonic. Like sitting at Minton’s bar during a late night cutting session. It was the freest of free jazz. The Viet Cong would open up with this light-arms staccato. And the U.S. would return fire with artillery legato, mortar fire. Pound the hillside with 150mm and 175 mm rondo and drop the napalm coda and blow away the whole stage, you dig? <...> Right then and there I decided to sound like Vietnam¹⁵ [Slumberland, 195].

Пол Битти создает особое сочетание музыкальности и текстуальности даже в пределах одного предложения. Давая характеристику «мертвому» джазовому исполнению, он виртуозно сочетает грамматику и музыку: “The song labored on, Wynton’s band, like the critics, playing in the past tense”¹⁶ [Slumberland: 97].

Как одно из проявлений слияния текстуальности и невербальности можно рассматривать способ игры the Schwa на книге. Для спонтанного исполнения the Schwa выбирает книгу в мягкой обложке и использует ее в качестве губной гармоники. В свою очередь автор комбинирует музыкальные термины с частями книги, передавая всю неуловимую суть импровизации. Книга, на которой играл the Schwa, оказывается изданием Фолкнера «Шум и ярость».

Seeing that nothing else met his needs, he removed a paperback book from his jacket pocket and cleared his throat. <...> The Schwa ruffled the pages of the book over his pant seam, and the resulting sound rivaled that of the best Max Roach brushwork. I nearly fainted. He lifted the book to his mouth and played chapter seven like a diatonic harmonica; blowing and drawing on the pages like leaves of grass in the hands of Pan. Who knew a Signet paperback was in key of D? For the more percussive sounds he rapped the spine on his elbow, thumb drummed page corners, pizzicatoed the preface, flutter tongued the denouement, and bariolaged the blurbs¹⁷ [Slumberland: 165–166].

В другом эпизоде музыка и литература сближаются до степени полного слияния стиля благодаря Набокову и опять же the Schwa. Будучи в гостях у рассказчика, музыкальный критик берет с полки одну из книг непосредственно перед прослушиванием записи the Schwa.

He opened a tattered Nabokov. Appropriate because the Schwa plays like Nabokov writes. I'm convinced that Nabokov wrote his novels around words like *agglutinate*, *siliceous*, *gardyloo*, *ophidian*, *triskelions*. ... Surely the Schwa's process is similar, because every ten measures or so there's a snippet, a riff within a riff that makes you realize that the previous nine measures were just an excuse to play a tricolor chord that burst open in the middle of the song like a firework exploding in a clear night sky¹⁸ [Slumberland: 97–98].

Автор продолжает, делая предположение, что музыка the Schwa вполне могла быть исполнена им по книге Набокова вместо нот: “The music continued on as if the Schwa were in the room using the book as sheet music ... *shadography*, *Lacedaemonian sensation*, *ocelate*...”¹⁹ [Slumberland: 98].

В качестве нот в романе используются не только книги. The Schwa предлагает свой вариант универсальной записи музыки на репетициях новой группы. В качестве нот предложено использовать инструкцию по сборке одного из предметов мебели компании Икеа.

Ikea's instructions for furniture assembly are the closest thing we earthlings have developed that approaches a universal language. Okay, people, on page two, when we attach the left panel to the top shelf, I want the horns to come in on a D-flat major chord, and trombone, as you're putting in the dowels, tonic the chord at the top. From there we'll count sixteen bars, segue back to the intro, and nail the back panels down. Saxes, I want you to give out with that old Phillips-head-screwdriver, good-timey feeling²⁰ [Slumberland: 194].

Один из основных приемов, который позволяет самому автору романа и его героям создавать подобный эффект размывания границ и смыслов и, как следствие, полифоническое звучание текста – это деконструкция. Об этой стратегии the Schwa рассказчик заявляет уже в начале романа:

Measure by measure the Schwa deconstructs nursery rhymes, advertising jingles, and the more sonorous of the world's anthems. Each tune, from “Ten little Indians” to “The battle Hymn of Andorra” to the Slinky song, is lovingly turned inside out and played in a style so free that makes entropy jealous²¹ [Slumberland: 37].

Такой подход к деконструкции в джазовой музыке подчеркивает способность джаза быть универсальной метафорой, а также возможность влиять и изменять окружающий мир при помощи музыки.

Рассказчик сам прибегает к приему музыкальной деконструкции, проигрывая запись версии нацистского гимна “Horst Wessel Song” в исполнении the Schwa на вечеринке нео-нацистов в Берлине.

The opening salvo of kick-drum beats shut Thorsten up. As the Schwa’s band turned his anthem inside out, he sat there holding his head as if he had a headache. <...> The Schwa was doing to National Socialism what Warhol had done to the Campbell’s soup can. A few partygoers blubbered nostalgically in their drinks, but most stood at a slouching attention, unsure if the bop rendition of the song was an honorific tribute or an insult²² [Slumberland: 176].

Подобным же образом the Schwa деконструирует национальный гимн афроамериканцев (“the Negro national anthem”) в процессе создания новой метафоры афроамериканской культуры:

Forced to relent to my racial and turntable obstinacy, the Schwa deconstructed “Lift Every Voice and Sing” by laying out like a suicidal Acapulco cliff diver who could give a fuck about timing the tide²³ [Slumberland: 229].

Высшей точки деконструкция достигает во время импровизационного концерта the Schwa в баре Slumberland, запись которого призвана стать строительным материалом для Берлинской стены звука. Описывая поток свободного джаза, обрушившегося на аудиторию, рассказчик отдает свой текст во власть метафоры воды и потопа:

The opening composition <...> was a profane flash flood of auditory tyranny that hurtled downhill with such force it literary knocked me off my feet <...> I fought back against this torrential downpour²⁴ [Slumberland: 222–222].

Музыка становится наводнением, цунами, неуправляемой стихией джазовой импровизации, в то время как задачей аудитории является остаться на плаву: “As I struggled to stay afloat, I wondered how the lay listeners of the outside were coping with the free-jazz tsunami”²⁵ [Slumberland: 221]. Однако даже рассказчику, профессиональному ди-джею, не удастся справиться с этим потоком: “Barely able to keep my head above water, I gave myself up to the current. Surrendered to the sound, waiting, praying, for the next eddy of cacophony to pick me up, smash my head against the rocks, and put an end to my misery”²⁶ [Slumberland: 222]. В итоге он решает принять свою участь и дожидаться, когда полиция обнаружит его раздутое от импровизации тело: “Too tired to surrender, I decided to just sit there on the floor until the storm subsided. Knowing that in the morning the authorities would find my bloated, improvisation-logged body on the Slumberland floor buried under alluvial layers of sedimentary jazzbo”²⁷ [Slumberland: 222]. После небольшой передышки рассказчик вновь устремляется в гущу джаза, чтобы перейти вброд непреходимое (“ford the unfordable” [Slumberland: 223]).

Еще меньше шансов пережить цунами возрожденного свободного джаза оказывается у публики. Помещение бара после первой части концерта напоминает место кровавой бойни или подрыва бомбы. Стилистика отрывка всячески подчеркивает противоречия между революционностью нового свободного джаза и коммерческой традицией.

The carnage was everywhere. It was as if some suicidal sound bomber had detonated his explosive belt in the middle of the room. People, seats, and sensibilities were scattered about the room <...> I found myself stepping over prostrate bodies and bumping aside zombified audience members. The Schwa’s

set had blown minds, and all that reminded was the smithereens of a pre-Schwa, post-commercial consciousness²⁸ [Slumberland: 225].

Зачастую автор намеренно перемещает акцент на рецепцию музыки, описывает саму музыку через производимый ею эффект. Так, реакция на соло the Schwa на издание Фолкнера ярко и иронично характеризует музыку в дополнение к описанию способа игры на книге.

After he finished there was no applause. Applause wasn't a deep enough show of appreciation. People called their lawyers and had him written in their wills. A South African diplomat approached him about running against Nelson Mandela in the next election. A widow from Wilmersdorf gave him her mother's secret recipe for Choucroute Alsacienne²⁹ [Slumberland: 166].

Название второй, центральной главы (Опыт прослушивания – “The Listening Experience”) и одноименный подзаголовок части романа, описывающей концерт, также ясно переносят акцент на рецепцию. Таким образом, акцентируется джаз как стратегия прочтения текста.

Приходя к концу книги к выводу, что все искусство – пропаганда (art is propaganda), рассказчик описывает последствия концерта the Schwa и воздействие на аудиторию, а также рассуждает о рецепции искусства и способности последнего менять эстетический ландшафт. Или, говоря словами Р. Х. Яусса³⁰, расширять горизонт ожидания аудитории. Одновременно Битти вписывает афроамериканскую музыку в парадигму мировой, чье воздействие на слушателя стало революционным.

My beat parfait complete, I leaned into the microphone, “Ladies and gentlemen, Charles Stone. Thanks for coming, drive home safely, and remember, ‘All art is propaganda.’” <...> From outside I could hear police sirens blare and kids, amped up on caffeine drinks and our extraordinary powerful encore, jumping on cars and setting fires. It wasn't a case of the devil's music spurring the youth to act a fool. It's not rock'n'roll or hip-hop that's to blame: After all, Daniel Auber's opera *La Muette de Portici* set off the Belgian revolution, and long before the Paris rap riots, a wolf pack of rich old ladies went absolutely buck wild on the Champs-Élysées following the debut of Stravinsky's *Rite of Spring*. It's the touch of sound. Sound is touch and noting touches you like good, really good, music. It's like being masturbated by the hand of God. Having the siroccos cooing softly into your ear. It's Mama's lullaby gently stroking the neurons in your auditory cortex³¹ [Slumberland: 229–230].

Пол Битти не только символически воскрешает джаз и черную культуру в новом качестве (“black is back” [Slumberland: 234]). Он возвращает джаз в общественную сферу и придает ему материальный статус и силу воздействия. Что примечательно, автор выводит джаз за пределы афроамериканской культуры и вводит его в европейскую в момент переживания последней кризиса идентичности и исторической травмы, символом которой была берлинская стена.

Таким образом, сюжет, образность и нарративные стратегии романа не только со всей полнотой иллюстрирует джазовую стратегию в афроамериканской литературе, но и успешно переносят данную стратегию как афроамериканский опыт преодоления травмирующего опыта (“trauma-experience”) на европейскую почву.

¹ Среди англоязычных терминов, применяемых для обозначения предметной области литературного джаза, наиболее употребительны следующие: jazz literature, jazz-like literature, literary jazz, “jazz-shaped” reading of American literature texts (Ralph Ellison).

² Подобный подход к пониманию блюза как матрицы предлагает исследователь Хьюстон Бейкер Мл. См.: *Baker, Houston Jr. Blues, Ideology and Afro-American Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, P. 3.

³ Термины “unspeakable” и “silenced” Тони Моррисон использует по отношению к афроамериканскому опыту и голосам и неприятию их в сложившийся европоцентричный канон в литературе. См.: *Morrison T. Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature // Within the Circle. An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*: Ed. Angelyn Mitchell. Duke University Press, 1994. PP. 368–400.

⁴ *Black Orpheus: music in African American fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison / edited by Saadi A. Simawe*. Garland Publishing, Inc., 2000. P. 11–12.

⁵ *The Jazz Cadence of American Culture*: Ed. O’Meally, Robert G., New York: Columbia University Press, 1998. P. X–XI.

⁶ Jukebox sommelier – авторское название профессии человека, задачей которого является подборка композиций для музыкального автомата.

⁷ *Gates, Henry Louis Jr. The Signifying Monkey: A Theory of Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1985.

⁸ *Said, Edward W. Reflections on exile // Said, Edward W. Reflections on exile and other essays*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2000. P.174.

Перевод цитаты: Экстратерриториальная, литература для и об изгнанниках, символизирующая век беженцев (здесь и далее перевод на русский язык выполнен автором статьи).

⁹ *Ibid.* P. 181.

¹⁰ *Lukács, Georg. The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Cambridge, Mass: The MIT Pr, 1994.

¹¹ *Gibbs, Jonathan*. Slumberland, by Paul Beatty // *The Independent*, 7 November 2008.

Перевод цитаты: Это позволяет автору выиграть время, чтобы приблизиться к истинной цели <...> бесконечные разобщенные рифы на сотни тем.

¹² *Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. М., 1978. С. 16–24.

¹³ Я помню каждый звук, когда-либо слышанный. Как будто вся моя жизнь – это песня, которую я не могу выкинуть из головы.

¹⁴ Музыка. Моя музыка... Песня называется «Пробка в южном направлении». Она начинается с громающей мелодии, десять полос потока в утренний час-пик, бампер в бампер, поверх фрагментов гитарного соло Кокомото Эмолд. На заднем фоне, через два съезда с трассы и вплотную к гитарному рифу, - интермеццо, девятиосный грузовик Петербилт, вливающийся в поток со скрежетом шестеренок и двойным пневматическим гудком. После шестнадцати тактов гитарного слайда (эффект бутылочного горлышка – *Н.П.*) и зажатых в бутылочном горлышке машин (никто никогда не понимает эту шутку), японский седан внезапно ударяет по тормозам.

¹⁵ Во Вьетнаме было не так плохо. Именно он освободил мое сознание. Я, бывало, сидел на крыше армейского магазина и слушал звуки битвы. Это было как поход в Лаосскую филармонию. Как сидеть в баре Минтона на выступлении-поединке поздно ночью. Это был самый свободный из свободного джаза. Вьетконг начинал со стаккато легких орудий. Потом США открывало ответный огонь артиллерийским легато, минометным огнем. Обстреливало склон 150- и 175-миллиметровым рондо, а потом сбрасывало напалмовую коду и разрывало всю сцену, понимаешь? <...> Именно там и тогда я решил, что буду звучать как Вьетнам.

¹⁶ Песня раскручивалась дальше – группа Уинтона, как и критики, играла в прошедшем времени.

¹⁷ Поняв, что ничто другое не подойдет, он вынул книгу в бумажном переплете из кармана куртки и прочистил горло. <...> Шва провел страницами книги о шов брюк и получившийся звук оживил лучшее из перкуSSIONных щеточек Макса Роуча. Я чуть не упал в обморок. Он поднес книгу ко рту и сыграл главу семь как на диатонической губной гармонике; выдувая и вдувая воздух через страницы, как будто через листья травы в руках Пана. Кто бы мог подумать, что бумажное издание Синье было в тональности ре? Чтобы получить более отрывистые звуки, он ударял обложкой о локоть, большими пальцами стучал по уголкам страниц, использовал пиццикато (щипковая игра – *Н.П.*) в предисловии, заставлял звук вибрировать в развязке и быстрым штрихом скользил по аннотациям.

¹⁸ Он открыл потрепанного Набокова. Вполне подходяще, поскольку Шва играет так же, как Набоков пишет. Я убежден, что Набоков писал свои романы вокруг таких слов, как *агглютинировать*, *кремнесо-держущий*, *«берегись воды!»*, *змееподобный*, *трискелион*. <...> Несомненно, процесс Шва похож, поскольку через каждые десять тактов появляется осколок, риф внутри рифа, который дает понять, что предыдущие девять тактов были только предлогом, чтобы сыграть трехцветную связку, взрывающуюся посреди мелодии, как фейерверк в чистом ночном небе.

¹⁹ Музыка продолжалась, как будто Шва был в комнате, используя книгу как ноты ... *теневая фотография*, *лаконичное ощущение*, *глазчатый*...

²⁰ Инструкции Икеа по сборке мебели – это наиболее близкое из придуманного нами, землянами, к универсальному языку. Так, народ, на странице два, когда мы присоединяем левую панель к верхней полке, я хочу, чтобы трубы вступили на мажорном аккорде в ре-бемоль, а тромбон, когда ты вставляешь дюбели, выдай тонический аккорд на вершине. От того места мы отсчитаем шестнадцать тактов, продолжим так же обратно до введения, и пригвоздим задние панели. Саксофоны, вы должны выдать старые доброе звучание электрических отверток Филипс.

²¹ Такт за тактом Шва деконструирует детские стишки, рекламные слоганы и наиболее звучные из мировых гимнов. Каждая мелодия, от «Десяти маленьких индейцев» до «Боевого гимна Андорры» и рекламы слинки (пружина-игрушка – *Н.П.*) с любовью выворачивается наружу и играет в стиле настолько свободном, что заставляет энтропию завидовать.

²² Начальный залп большого барабана («бочки») заткнул Торстона. Пока группа Шва выворачивала наружу его гимн, он сидел, обхватив голову руками, как будто пытаюсь унять боль. <...> Шва делал с гимном национал-социалистов то, что Уорхол сделал с супом Кэмпбелл. Несколько гостей вечеринки ностальгически пустили слезу в свои стаканы с напитками, но большинство сутоло стояли, поглощенные вниманием, не решив, была ли эта обработка возданием чести или оскорблением.

²³ Вынужденный сдаться моему расовому и диджейскому упрямству, Шва деконструировал “Lift Every Voice and Sing”, прокладывая путь как суицидальный ныряльщик с утесов Акапулько, которому по барабану расписание приливов.

²⁴ Начальная композиция <...> была нечестивым ливневым потоком звуковой тирании, который с грохотом устремился вниз по холму с такой силой, что он буквально смел меня с ног. <...> Я сопротивлялся этому стремительному потоку.

²⁵ Пока я боролся за то, чтобы остаться на плаву, я задавался вопросом, как простые слушатели снаружи справлялись с цунами свободного джаза.

²⁶ Едва удерживая голову над водой, я сдался потоку. Окруженный звуком, я ожидал, молясь, чтобы следующая воронка какофонии подобрала меня, размозжила мою голову о камни и положила конец моим страданиям.

²⁷ Слишком уставший, чтобы сдаться, я решил просто сидеть на полу, пока шторм не утихнет. Зная, что утром власти найдут мое раздутое, пропитанное импровизацией тело на полу бара, погребенное под наносными слоями осадочного “jazzbo”.

²⁸ Разрушения были повсюду. Как будто террорист-смертник взорвал бомбу посреди комнаты. Люди, стулья и чувства были разбросаны по комнате. <...> Я обнаружил себя ступающим по распростертым телам и наталкивающимся на зомби из числа аудитории. Выступление Шва взорвало умы, и остались только осколки пред-Шва пост-коммерческого сознания.

²⁹ После того, как он закончил, аплодисментов не было. Аплодисменты были недостаточно веской оценкой. Люди звонили своим адвокатам и вписывали его в свои завещания. Южно-африканский дипломат предложил ему баллотироваться против Нельсона Манделы на следующих выборах. Вдова из Вильмерсдорфа дала ему секретный рецепт эльзасской квашеной капусты своей матери.

³⁰ *Юсс Х.Р.* История литературы как провокация литературоведения / Пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. М., 1995. № 12. С. 34–84.

³¹ Закончив свой идеальный бит, я наклонился к микрофону. «Дамы и господа, Чарльз Стоун. Спасибо, что пришли, хорошей дороги домой, и помните: «все искусство – пропаганда». <...> Снаружи был слышен рев полицейских сирен, а детишки, накачанные энергетическими напитками и нашим экстраординарным мощным бисом, прыгали на крыши машин и разводили огонь. Это был не тот случай, когда дьявольская музыка подталкивала молодежь вести себя по-дурацки. Это не вина рок-н-ролла или хип-хопа: в конце концов, опера Дэниэля Обера «Немая из Портичи» разожгла бельгийскую революцию, и задолго до парижских рэперских бунтов волчья стая богатых старых дамочек слетели с катушек на Елисейских полях после премьеры «Весны священной». Это прикосновение звука. Звук – это прикосновение, и ничего не трогает как хорошая, по-настоящему хорошая музыка. Это как мастурбировать рукой Бога. Как воркование сирокко вам в ухо. Это мамина колыбельная, нежно ласкающая нейроны в звуковом отделе коры вашего мозга.