

УДК 821.111(73).09

Білоножко Л. В.

## СЛОВЕСНА МУЗИКА ЯК ЗАСІБ ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ ТА ЕСТЕТИЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОПОВІДІ У РОМАНІ Т. МОРРІСОН «ДЖАЗ»

*У статті наводяться приклади й аналізуються елементи словесної музики в романі афро-американської письменниці Тоні Моррісон «Джаз». Простежуються принципи перекодування джазу на рівні фонетичної структури слова та визначається їх ідейний зміст. Головним чином елементи словесної музики в романі забезпечують естетичне прочитання психологічних аспектів романного наративу.*

**Ключові слова:** інтермедійність, словесна музика, фонетична структура слова, словесна мелізмика, маргінальна людина, психоаналітичний дискурс.

Міждисциплінарний характер досліджень у сучасних гуманітарних науках, зокрема в літературознавстві, демонструє тенденцію до швидкого поширення. Це зумовлене насамперед тим, що сучасна літературна практика пропонує читачеві якісно нові, передусім синкретичні підходи до художнього осмислення дійсності. В літературу проникають елементи образотворчого, музичного, театрального, танцювального мистецтва. Вивченню явищ взаємодії мистецтва сприяє розвиток теорії інтермедійності та інтермедійного аналізу.

Потреба теоретичного узагальнення і систематизації явищ перекодування зокрема музики в літературному творі знайшла своє відображення у роботах таких учених, як Стівен Пол Шерр, Вернер Вольф, Альберт Гір та інших. Найбільш універсальною типологією форм взаємодії літератури й музики можна насамперед вважати виокремлення С. П. Шерром вербальної, словесної музики та музичних технік і структур. Серед зазначених форм музично-літературної інтермедійності найближчою до музики з точки зору безпосереднього аудіального досвіду сприйняття твору мистецтва є саме словесна музика.

Словесна музика являє собою імітацію музики словами, звуками мови. Досить часто для по-

значення цього явища користуються й іншим терміном – оноματοпоея. [21, с. 33]. Щоправда, оноματοпоея охоплює ширше коло звукових ефектів у художній та особливо поетичній мові. Передусім це стосується наслідування звуків навколишнього світу. Термін словесна музика більшою мірою співвідноситься з відтворенням у літературному творі саме музичних звукових комплексів.

Мета цієї роботи полягає в тому, щоб продемонструвати роль використання засобів словесної музики в психологізації та естетизації художньої оповіді за романом Т. Моррісон «Джаз». Серед завдань – розглянути приклади використання словесної музики у романі «Джаз», визначити функціональні характеристики звукових ефектів словесної музики в джазі та проаналізувати їхній художній зміст у романі.

Роман «Джаз» було написано у 1992 р. Події «Джазу» охоплюють період з 1885 до 1926 р. В центрі роману – долі афроамериканців, що стали учасниками так званої «Великої міграції» – масового руху чорношкірого населення з південних районів США на північ і захід протягом 1910–1970-х рр. Одразу ж після Першої світової війни значна кількість афроамериканців

мігрувала до індустріальної півночі з аграрного півдня. Центром еміграції стали Чикаго, Вашингтон, Нью-Йорк.

Сюжет роману будується довкола теми вбивства п'ятдесятирічним продавцем парфумерної продукції Джо Трейсом вісімнадцятирічної дівчини на ім'я Доркас. Дружина Джо Вайолет страждає від психічних розладів і подружжя не має дітей. Потайки від своєї дружини Джо зустрічається з Доркас на квартирі його знайомої та через деякий час, після кількох сварок із немолодим коханцем, дівчина вирішує покинути його. Під час танців у розважальному клубі Джо наважується вистрілити в Доркас, яка невдовзі помирає, відмовившись від медичної допомоги та не назвавши ім'я вбивці. Під час поховальної церемонії Вайолет кидається на мертве тіло дівчини з ножем.

Вже на самому початку твору читач стикається з різкими перепадами настрою, дисонансами, ритмічними зсувами, характерними для джазу. Перше слово, яким починається роман, є вигук, звуком, а не словом: «Sth, I know that woman» [18, с. 3]<sup>1</sup>. Теорія музики завдяки аналізу тембру та фазової структури звуку дозволяє виокремити два архетипи музичної звучності – тони та шуми. Тони – це такі звукові одиниці, які мають фазу стаціонарно-періодичних коливань, а з точки зору тембру характеризуються гармонічним поєднанням компонентів процесу коливання. Шуми – це звукові одиниці, які мають редуковану фазову структуру (фазу атаки та фазу відступу) і не мають гармонійно зв'язаних коливальних компонентів у своєму частотному спектрі [13, с. 165].

Шумові звуки не мають точно вираженої висоти, наприклад тріск, скрип, стукіт, грім, шурхіт і т. п. Шумові інструменти застосовуються лише як прикраси або для підвищення емоційної насиченості в музиці. До таких інструментів належать майже всі ударні: трикутник, малий барабан, різноманітні види тарілок, великий барабан та ін.

Подібне простежуємо у статті «Фонетична структура слова як засіб композиторської творчості» Ігоря Пясковського, який зазначає, що фонетична структура слова розпадається на дві фонічні координати – шумову (приголосні) і вокалізовану (голосні). У вокальній музиці перша складає темброву якість звуку і визначає ритмічну координацію складів, бо залежить від атаки звуку (складу, фонем), друга сприяє во-

калізації, мелодизації, розспіву, мелізматиці, орнаментиці [11, с. 20].

Отже використання на початку роману слова з абсолютною шумовою структурою дозволяє порівняти глухий звук «sth» /sθ/ зі звуком тарілок, який так налаштовує слухача на мінорний лад та техніку дисонансів у музичних висловлюваннях, що розкривають тему вбивства. Адже в джазовому оркестрі тарілки найчастіше супроводжують звуки великого барабану, їх звук не має чітко визначеної висоти, проте створює досить похмурий настрій [6].

Відповідно до класичного розуміння композиційної побудови роману як прозового жанру, перша фраза «Джазу» й наступна розповідь про насильство є певною інтригою. Зазвичай у романі інтрига стає засобом відображення конфлікту між особистістю та суспільством, перетворюється на «пружину», що дає поштовх цілеспрямованим діям героя та зміцнює його роль у конструюванні сюжету; драматизуючи оповідь, інтрига підпорядковує своїй логіці і розвиток (виникнення, загострення, розв'язок) якоїсь суперечності, і хід сюжетних подій, і сам «композиційний “замок” твору» [9, с. 330].

У музикознавстві початок виконання музичного твору називають музичним інтонуванням. Музичне інтонування – це образно-музичне мовлення, у процесі якого так само, як і в процесі словесного мовлення, створюється контакт між композитором – виконавцем – слухачем, налагоджується духовне спілкування, при цьому це мовлення надзвичайно багате за своїм змістом та виражальними можливостями. Зміст, за словами Асаф'єва, злитий із інтонацією як звукообразний смисл [1, с. 11].

На думку музикознавця, з психологічної точки зору початок інтонування залучає увагу слухача до майбутнього становлення музики. У цьому музично-динамічному процесі першоджерело руху визначає його найближчий напрям, силу і швидкість, характер, ритм. Але абсолютної міри поштовху в музиці немає і якщо перший звук природно стає першим подразником, точкою відправлення музики, то все ж таки поштовхом слід, звичайно, вважати не лише перший тон – перший момент інтонування і навіть не перший момент сполучення звуків. Поштовх не є різко відмежованою інтонацією, він є функцією тону чи низки тонів, що детермінуються у цьому становленні як першості стимул для руху [1, с. 62].

Отже, перша фраза «Джазу», яка містить елемент словесної музики, виконує функцію музичного інтонування, а наратор, водночас, створюю-

<sup>1</sup> Ця, я знаю що жінку (тут і далі переклад і коментарі мої – Л. Б.).

чи атмосферу інтриги, звертає увагу на себе як на єдине джерело передачі повідомлення подібно до виконавця музичного твору, складником якого він є сам. Адже голос наратора розчинений у емоційно-сугестивній інтонації синкретизму романного багатоголосся. Тобто постать наратора цього роману містить у собі яскраві елементи образу джазового музиканта, який є одночасно і виконавцем, і аранжувальником, і, як наслідок, співавтором, що в першу чергу відрізняє джаз від класичної музики.

Тобто, можна сказати, що імплікації медіа (в даному разі музики) уможливають процес саморепрезентації: переходячи в систему літературного медіа, джаз у романі Моррісон цілком природно відтворює формальну структуру, жанровий та композиційний зміст джазового твору з притаманною йому динамічною, суб'єктивною само-репрезентацією.

Разом із тим, зважаючи на активну роль наратора у цьому художньому тексті, використання вигуку як заклику прислухатися до чогось, звернути на щось увагу, надає певного емотивного відтінку, а в культурологічному контексті афроамериканського дискурсу відсилає до первісної обрядовості, коли мистецтва були ще не розділенні й виконували об'єднану функцію в межах племені, для якого музика, зокрема звукові ефекти, мали комунікативне значення. Про це свідчать численні етнографічні дослідження.

Саме в звуках переважно відбивалася емоційна напруга повсякдення первісної людини, у криках жаху, у викликах радості та поклику пристрасті, завдяки підвищенню і збагаченню спектру виражальних і зображальних переживань. Саме звук безпосередньо пов'язаний із психікою. При цьому слід мати на увазі, що на перших щаблях антропогенезу емоційна форма психічних процесів була набагато розвиненішою, ніж інтелектуальна [7, с. 129]. Як слушно зазначає Г. Орлов, «давня мова – це декілька сотень звукових сигналів і жестів, закріплених традицією, що увійшли в сучасний словниковий фонд у вигляді вигуків, займенників, дитячих слів тощо» [10, с. 131].

Процес приглушення інтонаційно-звукового потоку на початку твору може також свідчити про другорядність, маргінальність, таємничість, заборону. Цей перелік означень може застосовуватися до постколоніального і мультикультурного аспектів прочитання роману. Адже історія афроамериканців в Америці знає чимало трагічних сторінок, що визначали передусім її другорядне місце. Окрім того, інтерпретація «Джазу»

ускладнюється перспективою прочитання проблеми емігранта в урбанізованому просторі.

Термін «маргінальний» (від лат. *margo* – край, межа) вперше було використано американським соціологом Робертом Парком у роботі «Суспільна міграція й маргінальна людина» (1928). Під маргінальністю Р. Парк розумів стан індивідів, що перебувають на межі двох різних культур, він вивчав психологічний стан мігрантів, мулатів та інших «культурних гібридів» тогочасної Америки. В його теорії маргінальна людина – це «напівкровка», що існує одночасно «в двох світах» [2, с. 256–257].

Головне, що визначає природу маргінальної людини, – почуття моральної дихотомії, роздвоєння і конфлікту, коли старі звички вже відкинуті, а нові ще не сформовані. Цей стан пов'язаний із періодом переїзду, переходу, що визначається як криза. Серед найбільш поширених і виразних рис маргінальної людини Парк виокремлює наступні: серйозні сумніви щодо цінності своєї особистості, невизначеність зв'язків із друзями і постійний страх бути відкинутим, схильність уникати ситуацій невизначеності, хвороблива сором'язливість у присутності інших людей, самотність і надмірна мрійливість, зайві переживання про майбутнє і страх перед будь-якими ризикованими діями, нездатність насолоджуватися і впевненість у тому, що люди довкола поведуться з ним несправедливо [19].

Відповідно до сюжету роману, всі головні герої-емігранти переживають психологічні проблеми, які водночас закорінені в травмах дитинства і юності, та майже всі вони мають той чи той набір перерахованих або близьких до них характеристик. Зупинимось детальніше на образі Вайолет – дружини Джо Трейса. Після переїзду до міста разом зі своїм чоловіком у поведінці зазвичай енергійної, цілеспрямованої молодшої перукарки з'являються «тріщини».

Кожного дня, за словами наратора, вона прокидається зранку, бачить довкола себе різні речі, сцени життя, зустрічає людей, виконує якісь дії, але не бачить себе виконавцем: «The globe light holds and bathes each scene, and it can be assumed that at the curve where the light stops is a solid foundation. In truth, there is no foundation at all, but alleyways, crevices one steps across all the time <...> Sometimes when Violet isn't paying attention she stumbles onto these cracks...» [18, с. 23]<sup>2</sup>. Не

<sup>2</sup> Це глобальне освітлення підтримує і омиває кожен сцену, і можна припустити, що на звороті, де вже немає світла, можна ступити на міцний фундамент. Насправді, немає взагалі ніякого фундаменту, але весь час провалки, тріщини на сходах <...> Іноді, коли Вайолет не звертає уваги, вона натикається на ці тріщини...

розуміє Вайолет і причин того, що її чоловік вирішив знайти коханку. Як відчайдушна сповідь звучать його скарги друзям про те, що вона більше любить папуг та кладе ляльку в ліжку, а життя з нею – це життя у тиші. Одного разу вона робить спробу вкрасти чуже немовля. Наприкінці роману жінка зізнається Феліс, найближчій подрузі загиблій Доркас, в тому, що вона хотіла би бути інакшою, схожою на білих людей. Ніби відлунням звучить цей мотив у романі Моррісон «Найблакитніші очі» (*The Bluest Eyes*), який був написаний раніше за «Джаз».

Критики літературної творчості афроамериканців неодноразово звертали увагу на так звані системи «подвійної комунікації», або «подвійних значень», що формуються в середовищі чорношкірих ще на ранньому етапі їхнього перебування на американському континенті. Йдеться про формування двох мовних реєстрів: одного – для спілкування всередині чорної громади, другого – за її межами, що було необхідною умовою самозбереження під час контактів з ворожим світом білих [4, с. 183–184].

Уільям Дюбуа наголошував на можливих негативних наслідках такої ситуації для духовного світу негрів: «Таке подвійне життя із двоїстими думками, двоїстими обов'язками та двоїстими суспільними класами має продукувати подвійні слова та подвійні думки і схилити розум до прикидання чи бунту, до лицемірства чи радикалізму» [16, с. 183–184].

Сам психологічний механізм пристосування й водночас збереження власного намагається розкрити антрополог Р. Курін: позбавлені влади, підкорені, у той чи інший спосіб дискриміновані верстви населення змушені засвоїти дві мови, щоб бути учасниками як «основного потоку», так і власної культури. Вони навчались функціонувати в обох традиціях за допомогою перемикання кодів – «граючи роль, розмовляючи та поводячись в один спосіб із зовнішньою групою, а в інший – з власною» [17, с. 184].

Яскравим підтвердженням тези про подвійність існування афроамериканців, яка стає важливим складником їхньої культури, слугує у «Джазі» внутрішній монолог Вайолет, коли вона намагається зрозуміти себе: «Where she, last in line at the car stop, noticed a child's cold wrist jutting out of a too-short, hand-me-down coat, that<sup>3</sup> Violet slammed past a white woman into the seat of a trolley four minutes late. <...> She had been looking for that knife for a month. <...> But that Violet knew and went right to it» [18, с. 90]<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Курсив наведено згідно з оригіналом твору.

<sup>4</sup> Де вона, остання в черзі на автобусній зупинці, помітила холодне зап'ястя дитини, яке виступало із занадто короткого,

Відповідно до теорії психоаналізу, роздвоєність одного з головних персонажів роману Вайолет розкриває два протилежні глибинні процеси всередині людської природи – лібідо і мортідо. «Два найбільш потужних прагнення людини – це прагнення до створення і руйнування. Від прагнення до творення виникає любов, великодушність та щедрість <...> Прагнення до знищення запускає ворожнечу й ненависть, сліпий гнів та моторошну насолоду жорстокістю й розпадом живої плоті» [3].

Як відомо, лібідо і мортідо, які ще в психоаналізі об'єднують під поняттям «Воно», у здорової людини перебувають під контролем «Я». Проте у людини, хворої на психоз, вся особистість поглинена напором або просочуванням імпульсів «Воно» та дитячим мисленням. Сила розвитку, фізис у неї заблоковані. Принцип реальності не працює [3].

Дослідники творчості Моррісон неодноразово звертали увагу на символічність власних назв – імен героїв, назв місцевостей тощо. Досить часто в романах письменниці зустрічаються назви з Біблії. Згадаємо хоча б роман «Пісня Соломона», «Улюбленка», «Рай». Експліцитно зазначений тип інтертекстуальних зв'язків виявляється в романі «Пісня Соломона», де низка персонажів мають імена, запозичені з Євангелія. Зрозуміло, що в контексті літературних творів використання власних назв може мати символічний підтекст. Адже символ – знак мистецтва як системи.

За визначенням С. Аверинцева, художній символ – це універсальна категорія естетики, яка найповніше може бути розкрита за допомогою зіставлення його з образом, а символ – це образ, узятий в аспекті своєї знаковості, він є знак, наділений всією органічністю міфу та невичерпною багатозначністю образу, якщо категорія образу передбачає предметну самототожність, то категорія символу робить акцент на іншому боці тієї ж сутності – на виході образу за власні межі, на існуванні деякого сенсу. Переходячи в символ, образ стає «прозорим», смисл просвічує крізь нього, як смислова глибина, смислова перспектива, що потребує нелегкого входження в себе [9, с. 378–379].

Г'мя Вайолет у перекладі з англійської означає колір та назву квітки, яка найчастіше має блакитне або фіолетове забарвлення. Блакитний – англійською (*blue*) – співзвучне із назвою одного з жанрів джазової музики – блюзом. У Давній Гре-

поношеного пальто, та Вайолет з гуркітом всілася позаду білошкірої жінки на сидіння тролейбуса через чотири хвилини. <...> Вона шукала той ніж протягом місяця <...> Але та Вайолет знала, де він, і одразу ж попрямувала до нього.

ції фіалка присвячувалась богині рослинності та володарці підземного світу Персефоні; відповідно до легенди, вона збирала квіти, коли її вкрав Аїд та відніс до себе у царство мертвих. Для греків фіалка була квіткою трауру, атрибутом поховальних обрядів [14].

Здебільшого в літературі й образотворчому мистецтві фіалки з'являються як символ людських емоцій. У «Гамлеті» Шекспіра Офелія, дізнавшись про смерть свого батька, спілкується з королевою мовою квітів відповідно до звичаїв XVI ст. Її ставлення до трагічної події та пов'язані з цим емоції виражаються певними видами квітів: розмарин – як символ пам'яті, братки (з сімейства фіалок) – як символ любові, фенхель – лестоші, рута – каюття, ромашки – зради, і, нарешті, фіалки – вірності та відданості. В картині Джона Міллета «Смерть Офелії» тіло дівчини пливе вниз за течією, оточене різноманітними квітами, серед яких також бачимо й фіалку. У XIX ст. фіалка вважалася символом смерті у ранньому віці [20].

Після спроби божевільного насильства на кладовищі Вайолет (Violet – з англ. – фіалка) почали називати Вайолент (Violent – з англ. – скажений, насильницький). Гра слів, що засновується на додаванні однієї літери, відповідно до сюжету й проблематики роману може відповідати музичній мелізмагиці, а саме використанню форшлягу. Форшлаг (з нім. Vorschlag – перед ударом) – назва мелодійної прикраси, що складається з одного або декількох звуків, які передують основному звуку мелодії [15, с. 203]. Тобто звучання звукосполучення /nt/ у слові violent на противагу /t/ у слові Violet імітує звучання форшлягу.

У джазових музичних композиціях, особливо в блюзах, широко використовуються так звані «брудні тони» (англ. dirty tones – букв. нечисті, фальшиві тони) – тони, що характеризуються зонною нестабільністю висоти звука, невизначеним тембральним відтінком, форсованим за динамікою звуком, різною за шириною штучної вібрації [8, с. 37]. Брудні тони походять із вокальних зразків африканського фольклору. Їхня естетична функція полягає у наданні музичній композиції характерного сумного, меланхолійного, подекуди неоднозначного звучання блюзу. Важливим є те, що ці блюзові тони не були характерними для європейської музики, і саме мелізми стали невід'ємною частиною записаних на письмі джазових композицій як засіб наближеної передачі зазначеного музичного прийому.

Отже, як бачимо, елемент словесної музики стає складовою конструювання символу, що демонструє неприхований намір письменниці на-

дати проблемі, що її Гаятрі Чакраворті Співак визначив питанням «чи може підпорядковане промовляти?», виразних естетичних рис. При цьому велика увага у зазначеній праці приділяється жінці: «Зрозуміло, якщо ви бідні, темношкірі і жінка, то ви стаєте жертвою потрібно... Чи може підпорядковане промовляти? Чи може залежне (як жінка) промовляти? – наші зусилля дати залежності право на голос в історії будуть подвійно відкриті для небезпек, що випливають із фройдівського дискурсу» [12, с. 714, 716].

Таким чином, музично-символічний пласт та виразний акцент «Джазу» на природі жінки створює підґрунтя для подолання акцентованих фройдівських позицій, що провокують усвідомлення жінки третього світу як офірного цапа, носія істеричного голосу. Жінки романів Моррісон по-різному маніфестують спротив чоловічо-імперській ідеологічній формації за допомогою надмірної епатажності, характерної для африканців уваги до тілесності, містично-дивакуватої, подекуди патологічної, химерної жіночності аж до її спростування.

Наведемо ще один приклад словесної музики в романі Т. Моррісон «Джаз». В одному з епізодів Джо розповідає про повстання чорношкірих робітників: «Gistan said – that party, he said, where they sent out invitations to whites to come see a colored man burn alive. Gistan said thousands of whites turned up. Gistan said it sat on everybody's chest? And if the killing hadn't done it, something else would have. They were bringing in swarms of colored to work during the War. Crackers<sup>5</sup> in the South mad cause Negroes were leaving; crackers in the North mad cause they were coming» [18, с. 128]<sup>6</sup>.

Відчуття ритму, що виникає під час прочитання цього уривку, зумовлене передусім використанням анафори та нерівномірних повторів таких слів і словосполучень, як «Gistan said», «crackers in the», «mad cause they». Звук, що виникає під час вимовлення буквосполучення «gi» /di/ у слові Gistan і є чітко вираженим центром ритмічного малюнку в наведеному фрагменті тексту, поєднує в собі елементи шуму й голосу та більшою мірою асоціюється з низьким тембром звуку. Його можна порівняти зі звуком,

<sup>5</sup> Cracker – в англійській мові слово крекер вживається також як образливе, коли йдеться про бідних білошкірих людей.

<sup>6</sup> Джистан сказав – та вечірка, він сказав, куди вони послали запрошення білим, щоб ті прийшли подивитися, як заживо горить кольоровий. Джистан сказав, що з'явилися тисячі білих. Джистан сказав, що це було у кожного на грудях? І якщо не це вбивство, щось інше зробило би це. Вони привозили натовпи кольорових для роботи під час війни. Крекери на півдні божеволіли, тому що негри їх залишали; крекери на півночі божеволіли, тому що вони приїздили.

який видобувається на контрабасі у процесі виконання піцикато. Піцикато – прийом гри на смичкових струнних музичних інструментах, коли звук видобувається не смичком, а щипком струни, від чого звук стає уривчастим і тихішим, ніж під час гри смичком [15, с. 140]. Як відомо, контрабас у джазовому оркестрі належить до ритмічної групи інструментів, що ще раз підтверджує адекватність порівняльного аналізу.

Наведений фрагмент словесної музики вкотре репрезентує психологічні аспекти проблеми емігранта – очевидця трагічних подій. Окрім цього, завдяки перекодуванню звуку контрабасу читач має змогу відчути такі психологічні стани, як напруження, страх, розгубленість, втрата психічної рівноваги. Адже за умов, що послаблюють розумову діяльність, зокрема й шизофренії, справа доходить до повторення однакових фраз або слів, іноді до беззмістовного нанизування одного слова на інше [5].

Проте існування музичного медіа забезпечує естетизацію мультикультурного та психоаналі-

тичного дискурсів. У зв'язку з цим зрозумілим видається сам механізм деконструкції на рівні змісту в цьому літературному творі. У результаті перекодування відбувається, по-перше, створення якісно нового знаку, по-друге, розсіювання смислів завдяки відсиланню до медіа з менш вираженою змістовою складовою – музики.

Музикалізоване слово, зокрема наведені приклади словесної музики в романі Тоні Моррісон «Джаз», слугують джерелом для творення полівалентних, естетичних значень. Новостворений музично-літературний знак стає функцією розрізнення, стирання обмежень, породжених практикою опозицій та елементарною одиницею текстової тканини, прочитання якої викликає насолоду, на відміну від задоволення за Р. Бартом. Очевидно можна стверджувати, що власне продукт музикалізації деякою мірою повертає постулатам постмодернізму та постструктуралізму з притаманними їм грою, «смертю» автора і читача діалогічний інтерес суб'єктивний первень.

#### Список літератури

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая / Б. В. Асафьев. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1963. – 380 с.
2. Баньковская С. Парк Роберт Эзра / С. П. Баньковская // Современная западная социология : словарь. – М. : Политиздат, 1990.
3. Берн Э. Введение в психиатрию и психоанализ [Электронный ресурс] / Э. Берн. – Режим доступа: [http://psiho.ru/biern/news\\_2008-10-09-11-37-08-585.html](http://psiho.ru/biern/news_2008-10-09-11-37-08-585.html). – Назва з екрану.
4. Висоцька Н. Афро-американська драматургія як мультикультурний феномен. Проблеми історії та поетики : дис. ... на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук. : 10.01.04 / Н. О. Висоцька. – К., 1997. – 417 с.
5. Гиляровский В. Психиатрия. Руководство для врачей и студентов [Электронный ресурс] / В. А. Гиляровский. – 2-е изд. – М.-Л. : Биомедгиз, 1935. – 750 с. – Режим доступа: <http://www.psychiatry.ru/lib/54/book/93/chapter/9>. – Назва з екрану.
6. Древнейшие музыкальные инструменты [Электронный ресурс] // Геополитика. Новые технологии. Психология восприятия искусства и науки. Альтернативная история. – Режим доступа: <http://tarrabass.livejournal.com/122956.html>. – Назва з екрану.
7. Каган М. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : Ut, 1996. – 232 с.
8. Королев О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: Термины и понятия / О. К. Королев. – М. : Музыка, 2006. – 168 с.
9. Литературный энциклопедический словарь ; [под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева]. – М. : Советская энциклопедия, 1987.
10. Орлов Г. Дерево музыки / Г. Орлов. – Вашингтон-Санкт-Петербург, 1992 (цит. за: Каган М. С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : Ut, 1996. – 232 с.).
11. Пяковський І. Фонетична структура слова як засіб композиторської творчості / І. Пяковський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір : зб. ст. – К. : НМАІ, 2003.
12. Співак І. Ч. Чи може підпорядковане промовляти? / І. Ч. Співак // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. ; за ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
13. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки / С. В. Шип – Одесса : Изд-во Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. – 296 с.
14. Символы и знаки [Электронный ресурс] // Энциклопедия знаков и символов. – Режим доступа: <http://sigils.ru/symbols/fialka.html>. – Назва з екрану.
15. Юцевич Ю. Е. Словарь музыкальных терминов / Ю. Е. Юцевич. – 3 изд., перераб., доп. – К. : Муз. Україна, 1988. – 263 с.
16. Dubois W. The Souls of Black Folk / W. E. B. Dubois // Three Negro Classics. – N.Y. : DION, 1965. – P. 211–395 (цит. за: Висоцька Н. О. Афро-американська драматургія як мультикультурний феномен. Проблеми історії та поетики : дис. ... д-ра філол. наук. : 10.01.04 / Н. О. Висоцька. – К., 1997. – 417 с.).
17. Kurin R. Folklife in Contemporary Multicultural Society / R. Kurin ; Presentation at the International UNESCO Symposium «Folklife in Contemporary Life». Typescript. – Kyiv, May 24–29, 1990. – 20 p. (цит. за: Висоцька Н. О. Афро-американська драматургія як мультикультурний феномен. Проблеми історії та поетики : дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філологічних наук. – К., 1997. – 417 с.).
18. Morrison T. Jazz / Toni Morrison. – New York, 2002.
19. Park R. E. Race and cultura / R. E. Park. – Glencoe, Free press, 1950. – P. 355–356 (цит. за: Блинова О. Маргінальність: основні наукові підходи до аналізу [Електронний ресурс] / О. С. Блинова. – Режим доступа: <http://vuzlib.com/content/view/536/94>. – Назва з екрану).
20. Reismiller J. Footnotes to the Violet [Электронный ресурс] / John Reismiller // The American Violet Society. – Режим доступа: <http://americanvioletsociety.org/HistoryTraditions/Traditions.htm>. – Назва з екрану.
21. Scherr S. P. Notes toward a theory of verbal music / Stieven Paul Scherr // Essays on Literature and Music (1967–2004). – Amsterdam-New York, NY 2004.

L. Bilonozhko

## WORD MUSIC AS A METHOD OF MAKING STORY-TELLING PSYCHOLOGICAL AND AESTHETIC IN TONI MORRISON'S NOVEL "JAZZ"

*The article provides examples and analysis of word music elements in the novel of African-American writer Toni Morrison's "Jazz". Principles of the conversion of jazz at the phonetic word level are considered and their ideological content is defined. The aesthetic reception of the psychological aspects of the novel's narrative are largely ensured by elements of word music.*

**Keywords:** intermediality, word music, multiculturalism, phonetic word structure, word melisms, marginal person, psychoanalytic discourse.

Матеріал надійшов 29.08.2013

УДК 821.111(73).09-2-51

Глодзь Г. Л.

## «З ДНЕМ НАРОДЖЕННЯ, ВАНДО ДЖУН» КУРТА ВОННЕГУТА: ДРАМАТИЧНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ГОМЕРОВОЇ «ОДИССЕЇ»

*У статті розглянуто контекст написання та змістові особливості п'єси, в якій Курт Воннегут верифікує образ героя, поширений у масовій культурі шістдесятих. Проаналізовано механізми, які дозволяють авторові «розчаклувати» позірний героїзм воїна-вбивці та запропонувати власну версію героїчної поведінки.*

**Ключові слова:** драматургія, герой, героїзм, цінності, гендерні стереотипи.

«З днем народження, Вандо Джун», найвідоміша п'єса Курта Воннегута, вперше була поставлена на сцені нью-йоркського Театру де Ліс у жовтні 1970 р. й витримала 143 постановки в 1970–1971 рр. [7, с. 178]. Незважаючи на доволі успішні постановки, критики К. Воннегута зазвичай ставлять цей текст осторонь інших творів письменника, потрактовуючи його як епізодичний формальний експеримент [6; 8; 11], або ж ілюструють нею окремі прочитання його романів [4]. На нашу думку, п'єсу варто вписувати в ширший контекст творчості Воннегута, оскільки вона репрезентує важливу для письменника проблематику. Особливої уваги заслуговує питання щодо героїзму й статусу героя, актуальне не лише для самого Воннегута

(варто згадати хоча б «Матір Ніч» або «Бійню номер п'ять»), а й для американської культури 60–70-х рр. ХХ ст. загалом.

У 1967 р. драматург і критик Мартін Есслін розмірковував про театр як про місце, де нація публічно рефлексує щодо себе: «Гамлет говорив про те, що театр тримає дзеркало навпроти природи. Я ж думаю, що навпроти суспільства» [10, с. 1]. Однак відбиття – тільки одна складова, оскільки театр виконує подвійну функцію, не тільки зображаючи суспільство, а й до певного рівня конструюючи його уявлення про себе. Імовірно, саме така подвійна природа театрального дійства стає одною з причин того, що в 60-70-ті рр. ХХ ст. Америка переживає як соціальні трансформації, так і край незвичайний період культурного роз-