

## **ФІЛОСОФІЯ МУЗИКИ В РОМАНІ Р. ПАВЕРСА «ЧАС НАШОГО СПІВУ» (*THE TIME OF OUR SINGING*)**

*У статті на прикладі роману Р. Паверса «Час нашого співу» (The Time of Our Singing, 2003) розглядається модель суб'єктивізації історичного досвіду, що базується на баченні музики як філософії буття, як способу розуміння сучасності та як інструменту для самореалізації особистості. Через призму життя сім'ї Стромів-Дейлі, що вирішують виховати своїх дітей поза межами історії та расових обмежень у мікросвіті чистого мистецтва, аналізуються різні підходи до етосу музики. Розглядаються також проблеми соціальної функції мистецтва, взаємозалежності американської та європейської культур і впливу музики на конструювання художнього тексту.*

**Ключові слова:** *музика, раса, діалог культур, історія, ідентичність, циклічність.*

*В статье на примере романа Р. Паверса «Время нашего пения» (The Time of Our Singing, 2003) рассматривается модель субъективизации исторического опыта, базирующаяся на видении музыки как философии бытия, как способа понимания современности и инструмента для самореализации личности. Сквозь призму жизни семьи Стромов-Дейли, решивших воспитать своих детей вне исторических подходы к этосу музыки. Рассматриваются также проблемы социальной функции искусства, взаимозависимости американской и европейской культур и влияния музыки на структуру художественного текста.*

**Ключевые слова:** *музыка, раса, диалог культур, история, идентичность, цикличность.*

*The article focuses on the role of music in the representation of subjective historical experience in R. Powers's novel The Time of Our Singing (2003). A story of the racially mixed family that decided to raise their children beyond race and outside history in a microworld dominated by the artistic purity of music determines the novel's narrative task. The paper analyzes aesthetic peculiarities of the subjective history model constructed on the art-versus-life standoff. It also explores different approaches to the family's ethos of music and considers social functions of art, interaction of the American and European cultures and the impact of music on the novel's structure.*

**Key words:** *music, race, dialogue of cultures, history, identity, circulation, repetition.*

Навіть побіжний погляд на масив художньої літератури, випродукованої у США впродовж останніх двадцяти років дозволяє вести мову про домінування суб'єктивного історичного дискурсу як ознаки історичної свідомості людини зламу ХХ-ХХІ століть. Бачення ролі письменника як «архітектора історії» (визначення Дж. Дос Пассоса) вже давно не задовольняло естетичних потреб часу. Увага постмодернізму до маргінальних течій і явищ, поява на авансцені учасників історичного процесу, які раніше були позбавленими голосу, привели на зміну повністю дискредитованій «Великій історії»

десятки мікроісторій, що створили калейдоскопічне культурне тло сучасності, що характеризується «силами гетерогенності, суперечності, фрагментації і відмінності» [5, с. 20]. Наративи минулого підпорядковуються людським слабкостям, а розповідь про минулі події більше не має на меті пошуку абсолютної істини. Ключовим підходом до художнього переосмислення історичного досвіду з точки зору його індивідуалізованого сприйняття стає суб'єктивний історизм. Як стверджувала Ю. Крістева у «Революції поетичної мови», суб'єктивний історизм – це оповідь про історичні

події, в якій ставиться під сумнів творення ідентичності у межах соціального простору. Натомість предметом уваги стають тіло, його пориви і бажання, а також сліди пам'яті про події [2, с. 178]. З детального описування, перенасичення інформацією та відтворення життя індивіда на тлі історичних подій фокус нараці зміщується у площину індивідуальних спогадів, «людської правди» (folk truth) та неповного знання [6, с. 139]. Досвід, що спирається на особисті спогади та їх зв'язок з колективною пам'яттю, визначає ідентичність індивіда й ідентичність історії, які завжди залишатимуться нестабільними і непідвладними спробам їх зафіксувати. Перехід до зорієнтованого на суб'єктивність відтворення історії відкрив нові можливості для діалогічних стосунків з минулим, коли сама історія стає одним з учасників розмови крізь час. При цьому діапазон інструментів суб'єктивізації знань і досвіду є практично необмеженим.

У романі «Час нашого співу» (*The Time of Our Singing*, 2003) відомого американського письменника зламу століть Р. Паверса засобом суб'єктивізації сприйняття визначальних для історії США подій другої половини ХХ століття стає музика. Це твір про американську історію і життя та пам'ять закоханої у мистецтво родини, яка вирішує для себе складні дилеми буття у світі. За визначенням німецького критика Г. Ікштадта, за допомогою художніх засобів роман «досліджує теоретично містке питання про те, чи абстрактне універсальне можна примирити з живою реальністю окремого» [1]. У сімейній сазі Р. Паверса, що охоплює період з кінця 1930-х до наших днів, розгортається історія двох поколінь національно та расово змішаної афро-американо-німецько-єврейської родини Стромів-Дейлі. Їх прагнення виховати своїх трьох дітей поза межами історії та імперативами расових стереотипів у мікросвіті чистого мистецтва визначає наративне завдання твору.

Для персонажів роману музика стає засобом розуміння сучасності, ключем до майбутнього, інструментом для самореалізації та філософією буття. Девід Стром, німецький єврей, якому дивом вдалося втекти з Європи перед приходом до влади Гітлера, знайомиться з Делією Дейлі, донькою чорношкірого лікаря з Філа, на історичному концерті Маріан Андерсон у Вашингтоні навесні 1939 року. Це було кохання з першого погляду, сильніше за будь-які расові обмеження, як і божественний голос міс Андерсон. Прикметно те, що персонажі роману вперше зустрічаються саме під час такого знакового історичного моменту в історії культури США. Р. Паверс називає концерт Маріан Андерсон зустрічно-пробудженням, «a national baptism, the riverbanks flooded with waves of expectation» [8, с. 39]. Піднесення й очікування, навіяні виступом темношкірої співачки, резонують в історії кохання Девіда і Делії та їх надії на можливість виховати своїх трьох дітей – Джону, Джозефа і Рут – лише у світі краси музики, піднявшись понад будь-якими расовими й історичними обмеженнями: «She can give them a tune stronger than belonging.

Thicker than identity. A singular song, a self better than any available armor. Teach them to sing the way they breath, the songs of all their ancestries. ... The day violence gets them, the day her boys meet those centuries of murder, on that day, they will hate her for not giving them the caste this caste-crazed country finally demands. But until that day, she'll give them – however illusory or doomed – self. And let the image stand in for the time being» [8, с. 480-481].

Відмовившись від поняття расовості заради вибудовування нового світу, Делія і Девід добровільно вибрали амнезію і своєрідний історичний ескейпізм. Вони дійшли чіткого усвідомлення власної самості через відмову від колективної пам'яті і колективного досвіду й обмеження свого життя світом музики й науки. Народження дітей-мулатів, надто темношкірих для того, щоб їх прийняло суспільство білих, і недостатньо темношкірих, щоб вважатись афро-американцями, спонукають батьків шукати нові виміри екзистенції: «She and the man both – nations inside nations. They may share nothing else but this, and music. But already, it's enough. Already they've tried on the idea together. And that act of pretending becomes a fact all its own, too late to retract: a nation inside a nation inside a nation» [8, с. 232]. Молода пара сподівалася, що у такому контржитті й вони, і їхні діти залишитимуться невразливим до труднощів і жорстокості соціуму поза межами дому.

Для расово змішаної родини музика стала метамовою, здатною підняти її носіїв над страхіттями сучасного світу. Вона надала іншого виміру поняттям «дому» (home) і приналежності (belonging), які, на думку критиків є центральними темами роману Р. Паверса [1]. У сім'ї Стромів-Дейлі музика стала синонімом внутрішньої духовної свободи. Джона, Джозеф і Рут мали стати посланцями майбутнього, дітьми прийдешнього, пострасового віку: «What dimensions don't yet exist will come into being, bent open by their traveling through them ... Children of the coming age. Charter citizens of the postrace place, both races, no race, *race* (виділення Р. Паверса) itself: blending unblended, like notes stacked up in a chord» [8, с. 345]. Для дітей музика стала, фактично, сурогатом життя. Джона і Джозеф навчалися вдома і не ходили до школи, а тому аж до переїзду на навчання в музичний інтернат були практично відірваними від реального життя і дуже мало знали про політичні перипетії свого часу. Протиставлення музики й зовнішнього світу стало для них ключовим елементом творення ідентичності та основою світосприйняття: «Singing was something that might make sense of a person. Singing might make more sense of life than living had to start with» [8, с. 83].

Хоча Делії, незважаючи на її прекрасні вокальні дані, через колір шкіри у свій час відмовили в навчанні у престижних музичних школах, вона все одно вірила у здатність музики деконструювати стереотипне протиставлення «білої» і «чорної» культур. Делія навчала своїх дітей грати і співати твори Бетховена, Шуберта, Моцарта, Дворжака,

Дебюсі й Мендельсона. Музика стає мікроскопом, в об'єктиві якого особливо чітко видно найболючіші аспекти суспільно-історичного протистояння і культурний снобізм Америки минулого століття. Для сусідів, для «чужих», це химерне, але нешкідливе захоплення незвичайної родини давало надію на те, що, принаймні, ці представники чорної раси стануть менш небезпечними для суспільства: «Those easy heirs of culture, charmed boys who'd never even spoken (виділення Р. Паверса) to another race, were willing to reach out to us, so long as the terms of exchange were theirs. We offered our classmates the desperate mainstream hope that everything they most feared ... might turn out to be just like them after all, ready to be converted to willing Vienna choirboys, given a good education and half a happy chance. We were singing prodigies, color-blind cultural ambassadors. Heirs of a long past, carriers of the eternal future» [8, с. 55].

Музика, що мала служити подоланню расових обмежень та антагонізму, стає не лише засобом витворення особливої самості дітей Стром-Дейлі. Парадоксально, вона водночас створює поле для культурного протистояння і чітко позиціонує ідеологеми «свій» і «чужий» у їх найширшому сенсі. З одного боку, класична європейська музика, що приваблювала своєю незаангажованістю в історичних і соціальних питаннях, стала прихистком у світі, де расова чи етнічна ідентичність означала соціальні травми, обмеження і приниження. З іншого, якраз захоплення європейською музикою стало причиною конфлікту і розриву стосунків Делі з батьком, який ніяк не міг зрозуміти, чому його донька навчає дітей чужій, тобто «білій», музиці, відмовляючись від музичної спадщини афро-американців: «What about our music? ... Before the Pilgrims... We were here., making our own sounds» [8, с. 423]. Це, на думку Вільяма Дейлі означало відмову від ідентичності: «You've dropped your babies right down in between, haven't you? Dead halfway. Norman's-land» [8, с. 424]. Делія не приймає звинувачень батька: для неї в ізольованому від соціуму світі мистецтва проблеми «нашої» і «чужої» культури, взагалі бути не може: «She must protect her boys from the present, preserve their unlabeled joy, refuse to say what they are, teach them to sing through every invented liit the human mind ever cowered behind» [8, с. 346].

Цікаво, що саме універсальність європейської (тобто високої) культури та її політична незаангажованість, до яких прагнула Делія, виявилися дуже неоднозначними з точки зору їх соціально-культурних імплікацій. У ставленні протагоністки до мистецтва чітко проступають давні стереотипи і суперечності трактування культури всередині самої Америки: «Культура була продуктом тієї частини нашого ества, яка прагнула до порядку, стабільності, визначеності. Це було виявом колоніальної складової нашої сутності, до розуміння якої нам ще треба було тягнутися. ... З точку зору культури ми залишалися більшою мірою, аніж самі це визнали, колонізованим народом, що прагнув визначитися

у тіні колишньої імперії» [3, с. 433]. Таким чином, вибір музичного матеріалу позиціонується як питання ідеології, що породжує основну внутрішню суперечливість роману – персонажі поринають у світ мистецтва задля втечі від соціально-політичних дилем ворожого до них зовнішнього світу, але при цьому їх мистецьке самовизначення мимоволі узалежнюється від ідеології. Справжня музика й культура в сім'ї Стромів-Дейлі ідентифікуються з європейською культурою і встановленими нею естетичними категоріями й мірлами, навіть при тому, що класична традиція у США у середині ХХ століття й далі існувала як ще одна замкнена культурна інституція для білих.

У той час, як європейська музика виступає тематичною доміантою роману, структура твору і принципи його внутрішнього функціонування визначаються засадничими концептами автентичної афро-американської музики, а саме блюзів і джазу. Говорячи про формальні риси африканської культури, перенесеної до США, критики відзначають циклічність і повторюваність як її основоположні риси, що уособлюють безкінечність та рівновагу [9, с. 69]. Повторюваність творить відмінний від європейського культурний вимір, який базується не на прагненні до мети, а на повторюваності як основі нерозривності й вічності. Повтор у тій чи іншій формі знаходить своє вираження і в музиці, в і танці, і в піснях. Як структурний і ритмічний принцип, він широко використовується у текстах афро-американських авторів (Р. Еллісон, Т. Моррісон, І. Рід та ін.). Потенціал повтору не залишається поза увагою Р. Паверса. Взагалі письменник, як він зазначав в одному з інтерв'ю, завжди прагне до постійної єдності тематичного багатства та структурної зв'язності, котрі можливі тоді, коли читач «робить крок назад і задається питанням, що саме породило такий наратив і як зрозуміти і пов'язати між собою розрізнені елементи оповіді» [7]. У «Часі нашого співу» принцип повтору фігурує не тільки на рівні подієвому, а й визначає структурну і композиційну специфіку роману з чергуванням розділів про життя Делі й Девіда та життя їхніх дітей, багаторазовим поверненням до окремих сцен, про які мова піде далі, тощо. Таким чином, у романі можна однозначно простежити впливи афро-американської культури, хоча експліцитно, на рівні сюжету, вони виявляються лише в небагатьох епізодах.

Один із них – це конфлікт Делі зі своїм батьком, де питання «нашої» музики як складової ідентичності виходить на передній план. Актуалізується воно і тоді, коли Йона, загалом відірваний від політичних перипетій свого часу, прагнучи хоча б якось чиним висловити свою підтримку рухові за громадянські права, завершує свої концерти виконанням блюзів. Не вкладаючи у блюзову музику жодного політичного підтексту, він, очевидно, підсвідомо тягнеться до її експресивності та внутрішньої напруги, яких не могли дати навіть найкращі взірці класичної європейської музики. У той час, як для батька Делі автентична афро-американська музика була

одним з маркерів ідентичності, для його внуків вона в тій чи іншій формі стає інструментом збереження тривалості досвіду – інструментом, який Джона, на відміну від своєї молодшої сестри Рут, використовує радше спонтанно. Це своєрідна серцевина, що залишається незмінною і невразливою до соціально-політичних, культурних та інших впливів.

Проте музика, що мала стати «проектом об'єднання» і допомогти піднятися над расовими обмеженнями, фактично, змусила дітей Стромів-Дейлі зустрітися віч-на-віч з найжорстокішими викликами свого часу. Нікому з них не вдалося досягти ідеалу «життя поза історією», котрий так плекали їхні батьки, а їхні долі мимоволі тісно переплелися з вагомими історичними подіями.

Після смерті Делі під час підозрілої пожежі, мистецька сім'я переживає повільний, але болісний процес розпаду. Світ музики виявився надто утопічним, крихким, непевним і відірваним від щоденних реалій, щоб протистояти їх тиску. Парадоксальним є те, що музика, яка позиціонується в романі як контржиття й альтернативний світ, для Джони, Джозефа і Рут стала не лише стартовим моментом у пошуку самоідентичності. Вона завжди залишатиметься ключовим елементом їхньої самості та єдиним доступним для них засобом емоційного й ментального виживання.

Для Джони і Джозефа музика визначала онтологію світу та його морально-етичні засади. Прикметно те, що улюбленим музичним твором Джони, талановитого й відомого вокаліста, була пісня «Time stands still with gazing on her face» («Час завмирає, уважно вдивляючись в її обличчя») англійського композитора кінця XVI – початку XVII століть Дж. Доуленда. У цих рядках закладено суть ставлення Джони до музики і світу поза нею – коли звучала музика, життя за межами концертних залів втрачало зміст і зупинялося, а час губив ідентифікатори теперішнього, минулого й майбутнього і завмирав, ніби фіксуючи в кадрі частинку реальності, ще більше вражаючи через повну незаангажованість «фотографа».

Упродовж роману Р. Паверс раз по раз повертає читачів до епізодів з концертом Маріам Андерсон та сцени тріумфального виконання Джоною пісні Доуленда. Г. Ікштадт називає такі сюжетні повтори «темпоральними точками завмирання» [1]. Наголошуючи на глибинній метафоричності мотиву повторюваності, вони дають змогу переоцінити минуле і переглянути очікування на майбутнє.

Чим гучнішим були успіхи Джони на сцені, тим більшою масштабності набували вуличні виступи і протести. Символічно, що в романі концерти Строма-молодшого відбувалися перед або після великих маршів-протестів, але ніколи не співпадали з ними в часі, ніби ще раз підкреслюючи, що музика, яку він виконував, була цілком непов'язаною з проблемами зовнішнього світу і не могла адекватно відгукуватися на них: «[A]rt lives in the most sealed of vacuums. The struggle of 1963 is nothing..., not even unreal. This might be the Burgtheater, Vienna,

1790: a dress rehearsal in paradise, the morning after the last revolution» [9, с. 251].

Джона підміняє реальне життя життям на сцені, оскільки саме там він почуває себе найбільш упевнено. Проте він болісно сприймає в'їдливі висловлювання журналістів на адресу талановитої чорношкірої молоді, що продовжує грати в «культурні ігри білих» у той час, як інші на вулицях протестують проти насильства і расової несправедливості. Не знаючи, яким чином реагувати на таку критику, Джона намагається компенсувати свою аполітичність і вирішує на власні очі побачити сцени вуличної боротьби. Проте навіть у цьому випадку музика залишається його дороговказом – він дістається до місць масових заворушень «на слух», вловлюючи звуки, яких не вдається почути навіть його братові Джозефу, також музикантові. Таким чином, музика виступає не лише як основа контржиття. Вона стає способом сприйняття життя в буквальному сенсі цього слова: «I heard only traffic, the usual background of shouts and sirens, routine urban insanity. But my brother heard whole bands of the spectrum I couldn't, just as all week long he'd heard sounds on our tapes hidden to the rest of us» [9, с. 320]. Відчуваючи потребу долучитися до позамузичного життя, Джона, проте, не знав, як зреагувати на політичне середовище, яке змінювалося: «He was ... going after the missing bit in his education, the things that no teacher had yet given him ... He needed to go back, to hear. He no longer trusted anything but the sense that would finally kill him» [9, с. 322].

Намагаючись знайти своє місце у світі професійної класичної музики, що споконвіків належала лише білим виконавцям, Джона робив спроби зайняти про підтримку боротьби чорношкірого населення Америки, включаючи до концертних програм афро-американські мелодії. У такі хвилини він своїм співом ніби повертався назад до витоків африканської музики: «Our parents had tried to raise us beyond race. Jonah decided to sing his way back before it, into that moment before conquest, before the slave trade, before genocide ... He was like someone who'd walked away from an accident, transfigured» [9, с. 530]. Однак таке повернення завжди було лише миттєвим. Невміння знайти себе поза світом музики не дозволило Джоні інтегрувати нові реалії у власне життя. Сучасна історія вимагала чіткої самоідентифікації в рамках традиційних соціокультурних критеріїв, з якими він не був знайомим. Наголошуючи на обмеженості «чистого мистецтва» Джони та його безпорадності перед лицем історії, Р. Паверс не дозволяє персонажеві змінити свої життєві засади. Мистецтво Джони ніколи не стане політкоректним, а його сум'яття, відчуття розгубленості і втрати коріння не були достатньо потужними для того, щоб вивести на перший план питання ідентичності, як це сталося з його молодшою сестрою Рут.

Для наймолодшої з дітей Девіда й Делі спроби батьків ізолювати їх від минулого родини і заховати від нещастя майбутнього в ілюзорному світі прекрасного, стають прокляттям всього її свідомого

життя. Музика, яку винесла зі щасливих днів дитинства Рут, найбільше з усіх трьох схожа на свою чорношкіру матір, стала для неї інструментом посилення історичної амнезії. Пам'ять, за П. Мідлтоном, завжди існує *задля* чогось, хоча цілі можуть бути дуже різноманітними [4, с. 85]. Відмовившись від музики і співу, дівчина відмовляється і від незрозумілої надрасової і надетнічної ідентичності, до якої прагнули її батьки, і обирає приналежність до чорної раси та її колективну пам'ять як імператив життя. Відновивши зв'язки зі сім'єю Делії, Рут активно долучається до руху за громадянські права через участь в радикальній організації «Чорні пантери». Музика на якийсь час зникає з її життя, поступаючись місцем нагальним політичним проблемам.

Автентичні мелодії афро-американців, яким її ніколи не навчали батьки, захоплені класичною європейською музикою, стають для молодої жінки важливим чинником у пошуку власної ідентичності, породженої, як і для її батьків, відчуттям втрати. Проте для Рут це була втрата дещо інша за своєю природою. Подвійна ідентичність, сконструйована на перетині двох світів і не прив'язана до жодного з них, поступилася місцем новому баченню світу і чіткому розумінню власної сутності: «Her brothers are too busy to bother with the present. Her father too trapped by the past. She strides off, sure of her bearing, nursing a phrase from the baritone preacher's speech: «this marvelous new militancy». It feels to her the only useful future, the only one where she won't be forever alone» [8, с. 278]. Раса й історія чорношкірих американців визначили суть життєвої філософії Рут та межі її ідентичності. Відмовляючись від статусу жертви, вона водночас настільки інтеріоризує біль і тягар історії чорної раси, що втрачає змогу сприймати світ поза ними. Тягар пам'яті й історії дають Рут емоційну свободу і визначеність, яких вона не зуміла відшукати в незаангажованій чистоті європейської музики.

Прикметно, що перелом у житті Рут трапився під час концерту вже немолодої Маріам Андерсон. Розгалуженість наративних ліній роману ускладнює конструювання наративної циклічності, проте такі епізоди, як концерт Маріам Андерсон, без сумніву, відіграють роль сюжетних точок, які власне і створюють ефект повторюваності. Використання Р. Паверсом принципів циклічності цікаве ще й з тієї точки зору, що «Час нашого співу» – це роман, написаний у реалістичній манері. Останній не-притаманні мотиви повторюваності, оскільки в таких творах перевага надається створенню ілюзії «наративної правдоподібності»: «Вони зображають зовнішній світ у його вичерпних проявах, використовуючи уявно невичерпний ресурс письма, що має здатність до постійного оновлення, у такий спосіб уникаючи потреби «повторюваних описів» цього світу» [9, с. 75]. Р. Паверс інтегрує елементи циклічності і повторюваності, характерні для афро-американської культури, у реалістичний наратив роману, тим самим розширюючи діапазон його культурного звучання.

Утвердившись у своїй новій ідентичності, Рут наново відкриває для себе музику. Ініційований нею проект школи для чорношкірих дітей знову згуртує братів і сестру, а музика, всеосяжна у своїй красі, зазвучить по-новому в контексті нововіднайдені ідентичності та поверненої колективної пам'яті. Саме у школі Рут, у новій спільноті, музика переживе друге народження, відновивши свої соціальні функції. У контексті роману хорові імпровізації дітей – це не тільки заняття музикою, а, насамперед, вихід за межі «тісного кола схиляння перед європоцентричними культурними формами і надання виразності автентично американському баченню речей, висловленому через автентично американські структури творчості» [3, с. 438].

Роман Р. Паверса підводить нас до думки про те, що за допомогою музики можна створити контржиття, проте музика не стане заміником досвіду. Ідеологія універсальної культури нездатна переважити імперативи колективної пам'яті. Адепт ідеї незаангажованості й універсальності мистецтва, Джона, проте, знаходить внутрішній спокій і рівновагу лише тоді, коли співає разом з дітьми у школі Рут. Музика минулого сягає у майбутнє і дає можливість для різного її прочитання. За словами кузини Джони і Джозефа, суть американського мистецтва – не у відмові від європейської культури, а у повноцінності і рівноправності взаємозбагачення культур: «No, can't be anti-Europe without doing more amputation than is good for a body. Every song we sign's got white noted running through it... We're making a little country here, out of mutual theft. They come over into our neck of the woods, take all we got. We sneak over into their neighborhood ... grab a little something back, something they didn't even know they had, something they can't even recognize no more! More for everybody that way, and more kinds of everybody ... No. Can't be anti-Europe when everyone's part Europe. But got to be pro-Africa, for the same reason» [8, с. 573]. У цих словах звучить впевненість у тому, що саме музика здатна підтримати діалог між минулим і сучасним, між расами і культурами, яким би складним він не був. Вона виступає засобом вироблення й артикулювання етично прийнятних та історично виважених рішень, спрямованих на вихід за межі травматичного досвіду: «Some night, a life will arise that has no memory of where it came from, no thought of anything that has happened on the way here. No theft, no slavery, no murder. Something will be won then, and much will be lost, in the death of time» [8, с. 418].

Чорношкірі дітлахи у школі Рут вигадують музичне продовження-імпровізацію до приповідки про рибу і пташку, яку так любили Девід і Делія: «A fish and a bird can fall in love. But where will they build their nest?». У їх простій і наївній інтерпретації озвучується ідея сплаву культур та їх єднання, існування расових і культурних відмінностей, які не є перепоною для розуміння великої музики, що не може належати лише одному народові чи одній расі: «Not beyond color; into it. Not or; and.

And new ands all the time. Continuous new frequencies» (виділення Р. Паверса) [8, с. 627]. Лише з усвідомленням існування цих відмінностей і баченням у них основи різноманітності, а не обмеження, музика здатна зрівноважити емоційні імперативи колективної пам'яті та історичних зобов'язань,

не втративши при цьому своєї мистецької цінності й не вульгаризуючи поняття прекрасного. Вільна від політичних та ідеологічних стереотипів, музика здатна збагатити історію новими значеннями й новим розумінням сучасного і минулого.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ickstadt H. Surviving in the Particular? Uni(ser)vality and Multiplicity in the Novels of Richard Powers [Електронний ресурс] / Heinz Ickstadt // *European Journal of American Studies, EIAS*. – 2007-1 [Online], put online April 27, 2007. – Режим доступу до журналу : <http://ejas.revues.org/document1119.html>. – Consulted on August 23, 2008.
2. Kristeva J. *Revolution in Poetic Language* / Julia Kristeva. – New York : Columbia University Press, 1984. – 271 p.
3. Levine L. W. *Jazz and American Culture* / Lawrence W. Levine // *The Jazz Cadence of American Culture* / [ed. Robert G. O'Meally]. – New York : Columbia University Press, 1998. – P. 431–447.
4. Middleton P. and T. Woods. *Literature of Memory. History, Time and Space in Postwar Writing* / Middleton Peter and Tim Woods. – Manchester and New York : Manchester University Press, 2000. – 318 p.
5. Montrose L. A. *Professing the Renaissance : The Poetics and Politics of Culture* / Louis A. Montrose // *The New Historicism* / [ed. H. Aram Veesser]. – New York and London : Routledge, 1989. – P. 15–36.
6. Olster S. *Reminiscence and Re-Creation in Contemporary American Fiction* / Stacey Olster. – Cambridge and New York : Cambridge University Press, 1989. – 207 p.
7. Pellegrin J. Y. Only the Conversation Matters. Interview with Richard Powers [Електронний ресурс] / Jean-Yves Pellegrin // *European Journal of American Studies, EJAS*. – 2007. – 1 [Online], put online April 27, 2007. – Режим доступу до тексту : <http://ejas.revues.org/document1145.html>. – Consulted on August 29, 2008.
8. Powers R. *The Time of Our Singing* / Richard Powers. – New York : Farrar, Straus and Giroux, 2003. – 631 p.
9. Snead J. A. *Repetition as a Figure of Black Culture* / James A. Snead // *The Jazz Cadence of American Culture* / [ed. Robert G. O'Meally]. – New York : Columbia University Press, 1998. – P. 62–81.

Рецензенти: Маценка С.П., к.філол.н, доцент,  
Остапчук Т.П., к.філол.н., доцент

© Коваль М.Р., 2009

*Стаття надійшла до редколегії 19.10.09*