

Литература

Бочкарева Н. С. Жанровое своеобразие эссе А. С. Байетт «Портреты в литературе» // *Мировая литература в контексте культуры.* 2016. Вып. 5 (11). С. 152–160.

Бочкарева Н. С., Графова О. И. Экфрастическая экспозиция в романе А. С. Байетт «Натюрморт» // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология.* 2014. Вып. 4 (28). С. 193–206.

Головастикова К. Чего же боле: Письма рассказали о неразделенной любви Айрис Мердок. 28 апреля 2010 [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/articles/2010/04/28/iris/> (дата обращения: 10.06.2016).

Мердок А. Замок на песке / пер. с англ. И. В. Трудюлюбовой. М. : АСТ ; Харьков : Фолио, 2003. 317 с.

Byatt A. S. Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch. London : Vintage, 1994. 358 p.

Byatt A. S. Portraits in Fiction. London : Vintage, 2002. 101 p.

Murdoch I. The Sandcastle. Published by Triad. Granada, 1982. 287 p.

Rowe A. The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch // *Studies in British Literature, The Edwin Mellen Press: Lewiston, Queenston, Lampeter, 2002.* Vol. 62. 252 p.

Е. В. Константинова (Екатеринбург)

Музыка в романе Джека Керуака «На дороге»

В статье ставится задача создать целостное представление о роли музыки в культуре битников на примере романа Джека Керуака «На дороге». Проанализированы все найденные упоминания музыкальных явлений и описания музыкальных выступлений. В результате автором выдвигается следующий тезис: композиция романа подобна композиции религиозной книги. В этой системе присутствуют необходимые религии элементы: высшая сила, апостолы, их последователи, а также апокалипсис, его предзнаменования и жизнь после него.

Ключевые слова: спонтанное письмо, джаз, боп, битники, Бит, композиция.

Самый известный роман Джека Керуака «На дороге», изданный в 1957 г., называют библией бит-поколения. В нем Сал Парадайз, молодой писатель, рассказывает о своих путешествиях по США и Мексике с друзьями, среди которых стоит особняком

бродяга Дин Мориарти. Здесь присутствует все, что свойственно поколению Бит: и «новое видение» жизни, суть которого раскрыта несколькими способами, и внешние атрибуты, такие, как наркотики, алкоголь, свободная любовь, бесконечные поездки на машинах и джаз.

«Битничество началось где-то в 1944–45 гг., когда встретились Джек Керуак, Уильям Берроуз, я и еще некоторые из наших друзей, которых мы знаем до сих пор, — вспоминает Аллен Гинзберг. — Берроуз тогда уже писал, Керуак уже был поэтом и писателем, автором нескольких книг, мы были молоды» [Могутин]. Уже существовало слово «хипстер»: от английского жаргонного «to be hip» — «быть в теме». Слово «бит» первым использовал в 1948 г. Джек Керуак, о чем он написал сам:

Впервые я увидел хипстеров, слоняющихся вокруг Таймс Сквер, в 1944 г., и, честно говоря, в особый восторг они меня тогда не привели. Один из них, Хянчке из Чикаго, подошел ко мне и сказал: «Чувак, я разбитый...» («Man, I'm beat») Я моментально понял, что этот человек имел в виду». «Beat» означало «битый, изможденный, на дне мира, отвергнутый обществом, сам по себе, на улице» [Керуак, 2002, 574].

Американский прозаик Арнольд Крупа в своей статье о романе «На дороге» развивает мысль о ценности джаза в общении и опыте битников [Крупа, 2002]. Френд Тед в статье-эссе «Битники, которых мы заслужили» также упоминает джазовую музыку как одну из основ битнической новой эстетики [Тед]. В свою очередь, музыкальный критик Маршал Стернс в книге «История джаза» ссылается на роман Джека Керуака «В дороге» [Стернс]. Связь музыкального стиля «боп», который привнес в джаз сольную импровизацию, и спонтанного письма Джека Керуака доказана уже не раз. На русском языке наиболее исчерпывающие труды принадлежат таким исследователям, как Эдгар Ошиныйш [Ошиныйш] и Юлия Васильева [Васильева, 2014].

Но помимо влияния на стиль, нельзя не отметить то, как повлияла музыка на содержание, сюжет и образы романов поколения Бит. Изучив историю этой музыки, мы увидели, что джаз, а именно боп, был неотъемлемой частью культуры хипстеров, и эта связь, конечно, была неслучайна и обусловлена некими глубинными сходствами. Битничество появилось как противостояние

привычному укладу жизни американского обывателя. Боп появился в начале 40-х как противостояние невероятно популярному в те годы свингу, джазу больших коммерческих оркестров. Также боп и битничество объединяют некий юношеский настрой, склонность разрушать старые принципы и порождать свои, новые, ни на кого не похожие идеи, уверенность в превосходстве своих убеждений над уже существующими и в то же время неприятие, осуждение со стороны многих предшественников и современников.

Что же именно находили битники в джазе, и почему он был так важен для них? Целью нашего исследования является анализ сцен, изображающих джаз, а также другие музыкальные явления с точки зрения битника и формирование целостного представления о роли музыки в культуре битников на примере романа «На дороге».

Весь роман наполнен звуками различной музыки, хотя преимущество отдается именно бопу. Герои слушают и стремятся слушать музыку всюду: в машине по радио, дома на пластинках, в барах в музыкальных автоматах и, конечно, в исполнении живых музыкантов — профессионалов и любителей. Для Дина, который является неким «идеалом» битника в глазах Сала, слушать боп — одна из жизненно важных потребностей.

Все музыкальные явления в романе можно подразделить на несколько категорий: во-первых, это песни, исполняемые разными героями, во-вторых, музыка из проигрывателей и музыкальных автоматов, а также различные фоновые звуковые явления и, в-третьих, живые выступления джазменов и джаз-бэндов. Проведем краткий обзор каждой категории.

В большинстве песен, упоминаемых в ходе повествования, важную роль играет не только мелодия, но и слова. Песня хобо по имени Джин, попутчика Сала по дороге на запад, — первое музыкальное явление в романе.

«У меня была девчонка, ей шестнадцать лет, и другой такой девчонки в целом свете нет», — все это повторялось снова и снова, туда вставлялись другие строчки, все про то, что он заехал на край света и хочет вернуться к ней, но ее он уже потерял [Керуак, 2002, 65].

Поиск чего-то самого лучшего и прекрасного и невозможность это найти — эти мотивы появляются в простой песенке бродяги, который сразу привлек внимание рассказчика как образец жизненной

и дорожной мудрости. «Это очень хорошая песня», — говорит ему Сал, а тот отвечает, улыбаясь: «Это самая славная песня, которую я знаю» [Керуак, 2002, 65]. Далее в романе фигурирует песня Билли Холидей «Любимый» («*Love man*»). Сал поет ее для себя вслух:

Однажды мы встретимся, и ты высушишь мои слезы, и прошепчешь мне на ушко маленькие нежности, обнимая и целуя, о, вот чего мне недоставало, Любимый, о, где ты можешь быть?.. (перевод наш. — *Е. К.*) [Kerouac, 1957, 58].

В этой песне Холидей, выдающейся темнокожей джазовой певицы эпохи свинга, мы слышим те же мотивы, что и в вышеупомянутой песне хобо: *мечта о прекрасной любви и счастье в будущем и неосуществимость этой мечты в реальном мире*. «Дело даже не в словах, а в замечательной мелодии и в том, как Билли поет — словно нежно перебирает волосы своего любимого в мягком свете лампы», — уточняет герой [Керуак, 2002, 139]. Музыка рождает в воображении Сала вполне конкретные образы, связанные с гармонией и счастьем любви, и в то же время ему холодно и одиноко. Попадая в дом Терри, тесный, с мухами, жужжащими на кухне и без жалюзи, герой опять сравнивает обстановку со строками из песни «Окно — оно разбито, а дождь — он хлещет внутрь» (перевод наш. — *Е. К.*) [Kerouac, 1959, 59]. После предпоследнего расставания с Дином Сал в одиночку направляется на запад, напевая песню:

Home in Missoula,
Home in Truckee,
Home in Opelousas,
Ain't no home for me.
Home in old Medora,
Home in Wounded Knee,
Home in Ogallala,
Home I'll never be [Ibid., 148]¹.

¹ Дом в Мизуле,
Дом в Траки,
Дом в Опелусасе,
Для меня нет дома.
Дом в старой Медоре,
Дом на Вундед-Ни,
Дом в Огалале
Дом, в котором меня никогда не будет (перевод наш. — *Е. К.*).

Здесь вновь появляется мотив *недостижимого блаженства*.

На протяжении всего романа Сал, от лица которого ведется повествование, постоянно слышит различные фоновые звуки и непременно говорит о них. Это пение птиц, «блямканье» ковбойской музыки из ближайшего кабака, далекая игра на гитаре, музыка из автоматов в кафе и барах (джаз и мексиканское мамбо), боп по радио в машине (в том числе реально существующее в середине XX в. в Америке шоу диджея Симфонического Сида), звуки скрипки и фортепьяно из соседнего дома и пр. Кроме того, герои, главным образом Дин, часто слушают джазовые пластинки. Например, нагрянув к родственникам Сала в рождественские каникулы, «Дин с бутербродом в руке то нагибался над большим фонографом, то прыгал перед ним, слушая пластинку с диким бопом, которую только что купил: она называлась «Охота», и Декстер Гордон с Уорделлом Грэм давали там такой копоты перед вопившей толпой, что пластинка звучала фантастически безумно» [Керуак, 2002, 153]. Так звучит и сама *энергия* Дина, которая столь вдохновляет рассказчика — «фантастически безумно, яростно, бешено». На новогодней вечеринке в Нью-Йорке Дин «в ударе», он танцует со своей девушкой Марилу под джазовую пластинку, которую сам поставил, и их «настоящая любовная пляска» впечатляет всех собравшихся.

Однажды Дин нашел где-то музыкальную шкатулку и, сидя на полу, «с безмерным изумлением слушал песенку, которую та наигрывала — “Прекрасный романс”»² [Там же, 159]. Секрет этой маленькой вещицы вызывает у Дина поток экзистенциальных рассуждений, которые поддерживают и остальные герои своим поведением:

Маленькие позвякивания кружащихся колокольцев. Ах! Послушайте! Давайте все вместе склонимся и заглянем в самую сердцевину музыкальной шкатулки — пока не постигнем (всех) ее секретов, звяк-звяк-колокольцы, у-ух...

Эд Данкель тоже сидел на полу, у него были мои барабанные палочки; он вдруг начал выстукивать крохотный ритм под мелодию шкатулки — мы едва могли расслышать его. Все затаили дыхание и слушали: «Тик... так... тик-тик... так-так...». Дин поднес ладонь к уху; челюсть у него отвалилась; он произнес: «Ах! У-ух-х!...» — комментирует все это Сал [Там же, 159–160].

² «A fine romance», песня, исполненная Билли Холидей в 1936 г.

Несомненно, именно в музыке, и даже в этой простой мелодии Дин ощущает *присутствие искомой им истины*, или, как он сам выражается, ЭТОГО (IT), однако пока он не может как следует объяснить это другим. Склонность Дина к мистицизму здесь очевидна: герой ждет *просветления*, и одно из *средств* достижения этого — музыка.

Дин так «заразил Сала своим безумием», что тот забыл о серьезных планах и присоединился к Дину в его сумасшедших стремлениях. В новогоднюю ночь они мчатся на праздничные попойки, иногда по заледеневшей дороге, но Сал не боится ничего, когда за рулем Дин: «Радио уже починили, и теперь дикий боп гнал нас вперед, навстречу ночи. Я не знал, к чему нас это все приведет; мне было наплевать» [Керуак, 2002, 165]. В переводе М. Немцова в этом предложении сам боп является субъектом действия, однако в оригинале рассказчик говорит: «у него (у Дина) теперь был дикий боп, чтобы подгонять нас в ночи» («now he had wild bop to urge us along the night») (перевод наш. — Е. К.) [Керуак, 1959, 73]. Вспомним статью Арнольда Крупы, называющего Дина героем-праведником, который в своем желании спасти мир ведет за собой других людей по образцу пророков мировых религий [Крупа, 2002]. Дин чувствует в себе (пусть и не оформленную в слова) потребность поделиться своим Знанием, своим мистическим восприятием мира, своей жизнеутверждающей энергией, для этого у него есть *средство*, пусть оно создается и не его собственными руками — музыка, в особенности джазовая, которая одновременно является и целью поисков Дина.

Мы приходим к такому же заключению, проанализировав самую крупную группу музыкальных явлений в романе, а именно выступления джазовых музыкантов. Концентрация музыки в книге равномерно возрастает вместе с увеличивающимся безумием Дина Мориарти и с усилением привязанности Сала к своему «духовному наставнику». К концу второй части перед нами предстает все больше джазовых исполнителей, которые, в свою очередь, *учат* Дина чувствовать и обретать Знание.

Разберем образы некоторых из них. В романе появляются два персонажа, чрезвычайно важных для понимания стремлений Дина Мориарти и роли музыки в них. Это Ролло Греб и Джордж Ширинг. Ролло — выдуманный персонаж, «великий ученый», который «шляется по набережной Нью-Йорка с нотными

манускриптами XVII в. под мышкой и орет», у него «целых две библиотеки» в особняке его богатой ворчливой тетки, с которой он явно не в ладах. По сути, он не является музыкантом, у него вообще нет никакого определенного занятия, однако он изучает музыку и постоянно воспроизводит различные звуки вместо обычных слов. «Уходя от внятного языка ради чистого выражения ЭТОГО, Дин берет за образец Ролло Греб», — пишет Арнольд Крупа [Крупа, 2002, 11]. Сал так описывает Ролло:

Возбуждение вылетало у него из глаз клинками дьявольского света. Он выгибал шею в спазмах экстаза. Он шепелявил, корчил-ся, хлопался оземь, стонал и выл, он падал на спину в отчаянии. Он едва мог выдавить из себя хоть слово — так возбуждала его жизнь [Керуак, 2002, 168].

Дин заявляет:

Этот Ролло Греб — замечательнейший, чудеснейший из них всех. Вот что я и пытался тебе сказать: вот каким я хочу быть. Я хочу быть как он. Он — конец всему! Видишь — если станешь как он, то наконец поймешь *это* [Там же].

ЭТО появляется в речи Дина впервые, и в этот же момент он понимает, что встретил блаженного, святого, того, кто достиг заветного просветления. Вот она — цель Дина Мориарти. И, как мы видим, Ролло сделал это в том числе посредством изучения музыки различных исторических эпох.

Далее герои идут в знаменитый нью-йоркский клуб «Бёрдлэнд» и встречаются там Джорджа Ширинга — реально существующего человека, который, «как сказал Дин, был в точности как Ролло Греб» [Там же, 169]. Однако он — профессиональный музыкант, «великий джазовый пианист» английского происхождения, при- том незрячий — он весь есть слух и ощущения.

Ширинг стал качаться; его экстатическое лицо раздвинулось в улыбке; он сначала раскачивался на своем стульчике взад и вперед, сперва медленно, потом бит взмыл вверх, и он стал качаться быстрее, с каждым ударом его левая нога подпрыгивала, головой он качал тоже — как-то вбок; он опустил лицо к самым клавишам, отбросил назад волосы, и вся его прическа развалилась, он был весь в испарине [Там же, 170].

Все это похоже на некое религиозное действие, в ходе которого человек приходит в совершенно отрешенное состояние, или

на действие сильного наркотика, когда человек переходит в другую реальность, где важны одни лишь ощущения, энергия, а внешние атрибуты теряют всякую значимость. Звуки джаза представляются стихией, которая завладевает музыкантами и как бы действует лишь с помощью них:

Музыка пошла. Басист сгорбился и вбирал ее в себя, быстрее и быстрее — просто казалось, оно само идет быстрее и быстрее, вот и все. Ширинг начал брать свои аккорды: они выкатывались из пианино сильными полноводными потоками — становилось страшно, что у человека не хватит времени, чтобы справиться с ними всеми. Они все катились и катились — как море [Керуак, 2002, 170].

Керуак прямо сравнивает эту музыку с морской стихией, которая сильнее человека и неподвластна ему. Здесь читается именно снисхождение некой божественной энергии на исполнителя: когда человек творит, через него говорит божественное начало. Дин именно так и именуется Ширинга: «Это он! Старый Бог Ширинг» [Там же]. Зрители явно разделяют восторг Дина: «Толпа орала ему: «Давай!» Дин весь покрылся потом; капли стекали ему на воротник. <...> От благоговения у Дина аж глаза на лоб вылезли» [Там же]. А когда пианист покидает сцену, Дин восклицает, глядя на его опустевший стул: «Пустой престол Бога» [Там же]. Вся ночь мистифицируется в видении героев: «То был миф дождливой ночи» [Там же].

Однажды ночью Дин и Сал «снова свихнулись вместе» и направились в джаз-клуб, повстречав там Дылду Гайяра. «Во Фриско целые жадные толпы молодых полуинтеллектуалов сидели у его ног и слушали, как он играет на пианино, гитаре и бонгах» [Там же, 222]. Образ Гайяра обожествляется его слушателями, сам Дин Мориарти «сцепляет в молитве руки», подходит к нему, «как подходил бы к своему Богу; он и думал, что Дылда — Бог» [Там же]. Об этом пишет и Арнольд Крупа: «Если Ролло Греб — это конец, то Дылда Гайяр, встречающийся через пятьдесят страниц после Ролло, это знак, указывающий в сторону конца» [Крупа, 2002, 12]. В глазах Дина он тоже знает ТО, что Дин так жаждет узнать. Во-первых, по словам Дина, Гайяр «*познал время*»:

Он может петь “Бетономешалка. Дыр-дыр. Дыр-дыр...” — как вдруг замедляет бит, задумавшись, зависает над бонгами, едва

касясь их кожи кончиками пальцев, а все в это время, затаив дыхание, подаются вперед, чтобы расслышать: сначала думаешь, что он будет вот так вот какую-то минуту, но он продолжает иногда чуть ли не по целому часу... [Керуак, 2002, 223].

Во-вторых, он умеет входить в состояния полной печальной *отрешенности* от реального мира:

Дылда выглядит как всегда печально, и они вдувают такой джаз полчаса, а потом Дылда звереет, и хватается бонг, и играет выдающиеся скоростные кубинские ритмы, и вопит всякие безумства на испанском, на арабском, на перуанском диалекте, на египетском — на всех языках, которые он знает, а знает он бесчисленное число языков [Там же].

В-третьих, Дылда весь пронизан *печалью*, которая вовсе не несет печати уныния, но так свойственна Разбитым. Эпитет «грустный» («sad») употребляется в его отношении несколько раз.

Помимо упомянутых, в романе появляется еще много образов музыкантов. Они олицетворяют *свободу*, *безумие*, *импровизацию* как главный жизненный принцип, они испытывают *полное изнурение* после игры и, как кажется Дину, обладают истинным Знанием. Публика в романе обычно разделяет ощущения джазмена, приходит в состояние *экстаза*:

Дин в толпе хватался за голову руками, и то была безумная толпа. Они вынуждали тенора держать и давать дальше — и криками, и дикими взглядами. <...> Музыка ревела, и у тенора *это* было, и все знали, что у него *это* есть [Там же, 244].

Музыка вызывает у слушателей одобрение, приносит им глубоко положительные эмоции и ощущения: радостное безумство, дикий восторг, смех, а также приводит к некоему «*пониманию*», новому знанию. Например, Сал говорит о маленьком альт-саксофонисте:

Все это были для него великие мгновения смеха и понимания, как и для тех, кто слышал. Звук его был ясным, как колокольчик, высоким, чистым, и дышал он нам в самые лица [Там же, 250].

Американский прозаик Арнольд Крупа утверждает, что Дин Мориарти — это герой-праведник («*saintly hero*»), а весь роман Джека Керуака «На дороге» обладает «религиозной композицией»

и построен как жизнеописание святого. Мы приходим к аналогичному выводу, основываясь на символике романа и последовательности его фрагментов, связанных с музыкой. Проанализировав весь вышеуказанный материал, можно увидеть, что собой представляет так называемая «религия битников».

Выделим основные компоненты религиозной структуры романа «На дороге». Само явление музыки выступает в роли Высшей силы, Божественной Энергии, которая правит всем. Она ведет человека к ЭТОМУ, то есть к Новому Знанию, к некой абсолютной Истине, к просветлению. Это Знание дает *полное освобождение от забот*, «подлинное успокоение» и понимание Времени, она имеет целью «возвысить души людей к радости». Позже Дин говорит об их с Салом (а возможно — только его личном) приобщении к этому Знанию: «Суть в том, что мы знаем, что ЭТО такое, и мы знаем ВРЕМЯ, и знаем, что все в природе ПРЕКРАСНО» [Керуак, 2002, 224]. О том же освобождении говорит и Сал, подводя итог своему пребыванию в Сан-Франциско: здесь «джаз лабают все; <...> им на все плевать» [Там же], «конец континента и конец сомнениям, все эти тупые сомнения и шутовство, прощайте» [Там же, 250].

Музыка джаза стихийна, и далеко не всякому дано ей управлять. Для этого есть гениальные джазмены — посредники между людьми и Небесами, «пророки». Через них музыка доносит свою Весть до слушателей, вводя исполнителей в настоящий «религиозный» транс, состояние отрешенности от реального мира — отсюда неопрятность или даже физические недостатки некоторых музыкантов, их «безумное» поведение во время игры, иногда доводящее их до полного физического изнурения. Из-за этого Дину однажды кажется, что музыкант мог «не выдержать» мощь музыки, действующей через него. В ходе повествования такого посредника иногда называют «святым» или даже «Богом», под чем подразумевается, вероятно, прямое воплощение божественной энергии на земле. Как у большинства пророков, у них есть «ученики», внемлющие им, — исполнители младшего поколения. Кроме них, учениками выступают слушатели: «весь зал била дрожь», «все смотрят на него и знают; они слушают», «все вокруг толкались и вопили: “Да! Да!”» [Там же, 170]. Толпа подражает своему учителю: смеется, когда он смеется, качается, когда он не стоит на месте, кто-то даже поправляет шляпу на голове тенора, когда та незаметно сползает в разгаре импровизации. Некоторые слушатели, например, Дин, понимают

больше других. Музыка заставляет Дина благоговеть, вдохновляет и вводит в транс. По силе восприятия мы можем приравнять его к джазменам младшего поколения, которых можно условно называть «апостолами», так как они стремятся донести свой послыл до окружающих людей. Во всяком случае, Дин явно стремится приобщить друзей к своему музыкальному экстазу, объяснить им, что за таинственное ЭТО несет в себе музыка.

Четвертая часть романа, в которой главные герои совершают свое путешествие в Мексику, представляет особый интерес для нашей работы. Концентрация музыки в повествовании равномерно возрастает, так как Дин все ближе и ближе подходит к своему заветному просветлению. С приближением Конца, своеобразного «апокалипсиса», появляются так называемые «предзнаменования»: музыкальные автоматы-чудовища и воспоминание о погибшем кларнетисте бопа. По дороге в Мексику Дин спит и во сне кричит: «Дуй!», из чего Сал делает предположение, что ему снится «джаз во Фриско или грядущее мексиканское мамбо» («Mexican mambo to come») [Керуак, 2002, 324].

Нам представляется весьма вероятным, что употребленное здесь в специфическом значении книжное выражение «to come» является сознательной аллюзией на фразу из известнейшей христианской молитвы «Отче наш» «Да придет царствие Твое». Вот как звучит это место в католической литургической версии на английском языке³: «Our Father who art in heaven, hallowed be thy name. Thy kingdom come». Грамматические глагольные формы не совсем совпадают, однако модальность «предвкушения скорого наступления желаемого события» явно присутствует и там, и там. В переводе Немцова эта аллюзия не сохранена семантически и грамматически, но стилистика выбранного эквивалента («грядущее») ей вполне соответствует.

Таким образом, в структуре романа «На дороге» сцену с неистовой пляской под мамбо в борделе можно рассматривать именно как подобие конца света, после которого герои попадают в рай. Бордель — место, в котором герои подвергаются своего рода «перерождению» под «ревущее мамбо» — напоминает храм: «Это было величественное оштукатуренное сооружение под золотым солнцем» [Там же, 342]. В играющей там музыке героям слышатся

³ Керуак был католиком.

и «трубы» наподобие ангельских, и религиозные мотивы пустыни, реки, пещеры. Именно под мамбо Дину на какое-то мгновение будто бы является сам дьявол. Эпизод в доме терпимости, как и все, что происходит в Мексике после, напоминает вхождение героев в рай, на Небеса, что возможно только через смерть. Далее они приезжают в Мехико, который полон шума и звуков, и те уже никогда не утихают. Однако Сал оказывается «изгнанным» из этого «царства блаженства», он заболевает, и Дин покидает его. Но Дин уже не выходит из своего нового состояния, предельно далекого от обычного человеческого, что мы и наблюдаем в конце романа: Дин прошел через «смерть» посредством музыки и теперь, обретя Знание, он потерял способность связно говорить и издавать гармоничные звуки (даже играя на флейте в конце романа).

Таким образом, мы можем утверждать, что по ряду музыкальных явлений в романе Джека Керуака «На дороге» можно воссоздать модель «религии битников», выделив в ней необходимые элементы религиозной системы. Однако эти элементы (а именно: высшая сила, поиск истины, пророки, их ученики и образ апокалипсиса) предстают в новом воплощении, всегда связанном с музыкой.

Литература

Васильева Ю. Ю. Особенности «спонтанной прозы» Джека Керуака // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2014. № 10 (октябрь). С. 11–15; цит. по интернет-публикации: URL: <http://e-koncept.ru/2014/14263.html> (дата обращения: 1.10.2017).

Керуак Дж. Эссе. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе / пер. с англ. М. Немцова. М. : Просодия, 2002. 608 с.

Крупа А. «Дин Мориарти как герой-праведник» // Керуак Джек. На дороге. Мэгги Кэссиди. Эссе / пер. с англ. А. Амраминой. М. : Просодия, 2002. 608 с.

Могутин Я. «Битники: история болезни» [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.com/book/mogutin_yaroslav/bitniki_istoriya_bolezni.html (дата обращения: 1.10.2017).

Оишныи Э. Метод и жанр прозы Джека Керуака [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/metod-i-zhanr-prozy-dzheka-keruaka> (дата обращения: 1.10.2017).

Стернс М. История джаза [Электронный ресурс]. URL: http://vk.com/doc41416993_437384445 (дата обращения: 1.10.2017).

Тед Ф. Битники, которых мы заслужили [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litmir.co/br/?b=75527> (дата обращения: 1.10.2017).

Kerouac J. On The Road. N. Y. : The Viking Press, 1959. 178 p.