

УДК 821.111; 82.091
DOI: 10.17223/19986645/51/16

А.А. Степанова

СИНКОПЫ ДЖАЗОВОГО ВЕКА В РЕКВИЕМЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ: РИЧАРД ОЛДИНГТОН И ОТТО ДИКС

Исследуется культурно-эстетический феномен «век джаза» и его отражение в романе Р. Олдингтона «Смерть героя» (1929) и в картине О. Дикса «Большой город» (1928). Анализируются культурные смыслы «века джаза» в музыкальном, историческом и философском преломлении. Прослеживается процесс «присвоения» эстетических качеств джазовой музыки литературой и живописью, порождающий новые формы – джазовый роман, музыкальную метафору, джазовый стиль экспрессионизма. В культурном отношении исследуется связь века джаза с Первой мировой войной и потерянным поколением.

Ключевые слова: джаз, век джаза, традиция, дионисийское начало, модернизм, потерянное поколение, традиция, синтез словесного, изобразительного и музыкального образов.

Эпоха «века джаза» давно обрела статус культурного феномена XX столетия, а вместе с ним – философское и эстетическое обоснование. Хронологические рамки этого периода – 1919–1929 гг. – совпадают с рамками джазового века в истории музыки (датируемого 1917–1929 гг.)¹. Джаз с характерной для него музыкальной импровизацией, синкопированным ритмом, необычной интонацией, мощной эмоциональной экспрессией, по известному выражению А. Зверева, «воспринимался как искусство, в котором выразилась, быть может, самая примечательная черта эпохи – ее динамичность и вместе с тем скрытая за ее хаотичной активностью психологическая надломленность» [2]. Ф.С. Фицджеральд не только дал эффектное название и культурную характеристику этой эпохе (в основе которой – «сиюминутная радость», «лихорадочный гедонизм», «испепеляющая жажда жить – сегодня, немедленно, здесь и сейчас» и в то же время «ощущение распада былого миропорядка, словно бы взорванного войной», ощущение «распавшейся связи времен и неожиданно возникшего вакуума между разными поколениями» [2]), но и акцентировал в ней два важных момента: во-первых, связь с карнавалом («Америка затевала самый массовый, самый шумный карнавал за всю свою историю»); во-вторых, связь с Первой мировой войной и потерянным поколением.

Известный джазовый пианист и композитор Петр Корнев отмечает, что еще в начале XX в. джаз называли «примитивным» и «варварским». В нем

¹ Как указывают исследователи, именно в 1917 г. была записана первая пластинка с джазовой музыкой, и в указанное десятилетие джаз оформился в самостоятельную и самодостаточную форму музыкального искусства [1. С. 435].

явственно просвечивали первобытные корни, дионисийское начало, которым была отмечена новоорлеанская традиция, восходящая к XVIII в.: «В выходные дни и в религиозные праздники рабы и свободные люди всех цветов кожи стекались к площади Конго, где африканцы танцевали, барабанили» и тут же открыто создавали новую музыку. В этих танцах и песнопениях ощущались отголоски «церемонии древней африканской религии “вуду”, которую африканцы и их потомки сохранили в целостности» [3. С. 8]. Но уже в 1920-е, по свидетельству Фицджеральда, «слово “джаз”, которое теперь никто не считает неприличным, означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку. Когда говорят о джазе, имеют в виду состояние нервной взвинченности, примерно такое, какое воцаряется в больших городах при приближении к ним линии фронта. Для многих англичан та война все еще не окончена, ибо силы, им угрожающие, по-прежнему активны, а стало быть, “спешите взять свое, все равно завтра умрем”» [4].

Потерянное поколение объединяет американца Френсиса Скотта Фицджеральда, англичанина Ричарда Олдингтона и немца Отто Дикса. Объединяет их и увлеченность веком джаза, и вовлеченность джаза в их творчество².

В сопоставлении известного романа Р. Олдингтона «Смерть героя» («*Death of a Hero*», 1929) и не менее известного полотна О. Дикса «Большой город» («*Grossstadt*», 1928), близких и по содержанию, и по способам организации художественной формы, интерес вызывают два аспекта, демонстрирующие, на наш взгляд, то, как джазовая музыка и культура 1920-х содействовала повороту «радикального» модернизма начала XX в. к модернизму «академическому» (понятия М. Германа [5. С. 279]): 1) синтез словесного, изобразительного и музыкального образов в осмыслении личности художника как героя джазового романа у Олдингтона и синтез живописных, музыкальных и в определенной мере повествовательных принципов в картине Дикса; 2) взгляд на джаз как на призму возвращения к традиции, ее восприятия и связанного с ней процесса культурной реидентификации, характерного для второй половины 1920-х.

Произведения Олдингтона и Дикса сближает прежде всего склонность к обобщению, не очень свойственная искусству модерна. Олдингтон – типологичен. Дикс, как ни парадоксально, тоже. Роман о Джордже Уинтерборне, чей образ стал для автора символом, – реквием по всему поколе-

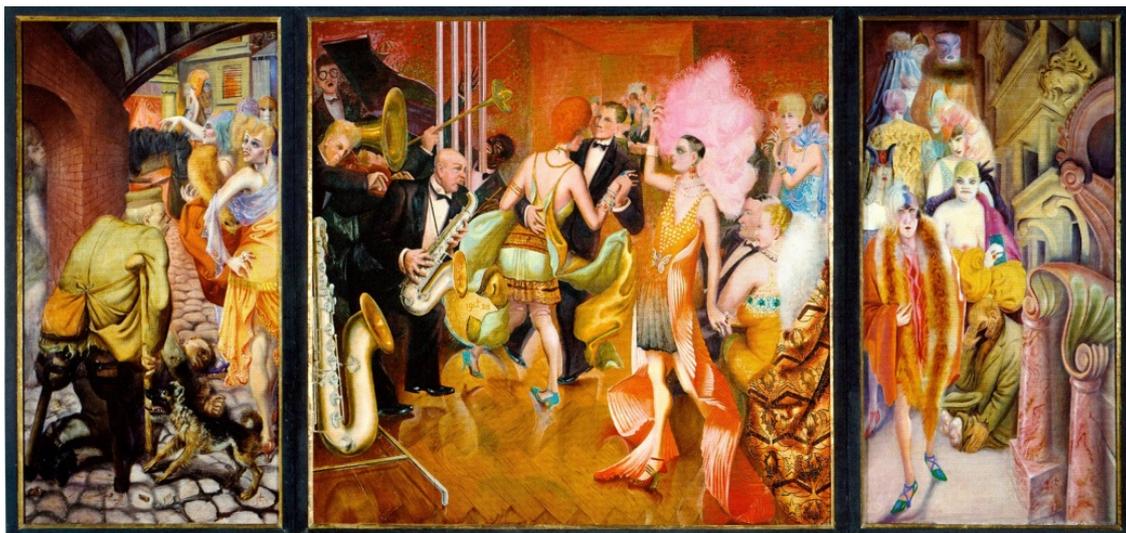
² П. Корнев отмечает: «Первые десятилетия XX века характеризуются внедрением джазовой музыки в другие виды искусства (живопись, литературу, академическую музыку, хореографию) и во все сферы социальной жизни... Авангардисты культуры приветствовали джаз как музыку будущего. Воздух “эры джаза” особенно был близок художникам. Американские писатели, создавшие ряд своих произведений под “звуки” джаза – Эрнест Хэмингуэй, Френсис Скотт Фицджеральд, Дос Пассос, Гертруда Стайн, поэт Эзра Паунд, Томас Стернз Элиот. Джаз создал, по меньшей мере, два вида литературы – поэзию блюза и автобиографию в форме рассказа. Модные писатели, литературные критики и журналисты публиковались в джазовых обзорах для городских интеллектуалов» [3. С. 18].

нию. На то, что образы героев и прежде всего Джорджа тяготеют к типам, давно обратили внимание исследователи, указывая на неопределенный артикль в заглавии («Death of a Hero») [6. С. 154], нивелирующей индивидуальность персонажа, делающий его «одним из» потерянного поколения. У Олдингтона, однако, эта проблема обретает нетрадиционное звучание. В отличие от своих современников писатель устанавливает обратную связь между потерянным поколением и войной, утверждая, что не потерянное поколение является последствием войны, а война есть следствие «потерянности» поколения. Именно поэтому две из трех композиционных частей романа посвящены глубокому, детальному исследованию «родословной» главного героя и характеристике его внутреннего мира с целью найти причину того, почему Джордж Уинтерборн добровольно ушел на фронт и совершенно сознательно встал под пулеметную очередь в самом конце войны, фактически совершив самоубийство. Война, таким образом, у Олдингтона предстает не как способ человеческого убийства, а как способ самоубийства, который представляется единственным выходом для героя, ибо он уже был нежизнеспособен ни в мирной, ни в военной жизни, как было нежизнеспособно все его поколение, воспитанное на викторианских традициях. В связи с этим особый художественный смысл усматривается в поэтике имени, о чем также неоднократно писали исследователи: «Уинтерборн» – в дословном переводе «рожденный зимой» – можно интерпретировать как «замороженный». В этой трактовке заключена семантика нереализованности, «законсервированности» духовных потенций личности в своей невозможности равно как к самореализации, так и приспособлению к сложившимся условиям существования, диктуемым стремительно меняющимся миром.

Картина Дикса – звучащее эхо войны, ее композиция выстроена по принципу разительного контраста частей – изображение роскоши высшего света в центральной части оттеняется нищетой и убожеством жизни улиц, заполненных инвалидами войны и проститутками. Веселье, изображенное в центральной части, одновременно и форма забвения, стремление оторваться от того, что происходит вокруг, своего рода пир во время чумы в ритмах джаза: лица музыкантов оркестра, танцующих и наблюдающих безрадостны, сосредоточены, что вызывает ощущение механичности веселья и в то же время создает эффект напряжения. Контраст визуален, пластичен и на первый взгляд ярко выражен, но при более близком рассмотрении обнаруживается сходство в изображении лиц проститутки (в левой части картины) и дамы света. Их мимика и макияж почти идентичны – гротескное воплощение лица порока. Цветовая гамма одежды светских львиц и проституткок выдержана в одинаковых тонах, символизируя ироническое стирание границ между сословиями, подчеркивающее единство их сущности. Подтверждение тому – фигуры проституткок на заднем плане центральной части полотна.

«Большой город» Дикса – послевкусие экспрессионизма, в котором ощутим переход к стилю «новой вещественности» левого толка. Сохраняя

экспрессионистскую форму с ее диссонирующими контрастами, внутренней дисгармонией, гротескными образами, художник наполняет ее социальным содержанием, острой критикой общественных пороков. В карикатурных образах не свойственное экспрессионизму выражение духа действительности, а ее реальные формы. Именно этому периоду принадлежит записанная в дневнике известная фраза Дикса: «Наша задача создать лицо времени, а как ещё мы можем достичь этого, если не с помощью форм реального мира» [7. С. 21]. В этом ракурсе типологичность образов прорисовывается весьма отчетливо.



Отто Дикс. Большой город

Обращают на себя внимание и переключки компонентов художественной формы литературного и живописного произведений. Здесь отметим живописность манеры Олдингтона в экфрасисных описаниях природы, которой открывается душа юного Джорджа, являющих выстроенное по законам живописи завершенное целое с разнообразием цветовой палитры, применением приемов воздушной перспективы и светотени как стилизации изобразительной техники:

Нескончаемые меловые холмы вздымаются гряда за грядой, точно окаменевшая гигантская зыбь неведомого океана. Чем ближе к берегу, тем эти гряды выше, круче и, наконец, почти отвесно встает серебристо-седая меловая стена, точно исполинский вал с гребнем окаменевшей пены, навеки недвижный, навеки немой; а у его подножья вечно плещут карликовые по сравнению с ним волны настоящего неугомонного и говорливого моря. Трава на холмах обглодана овцами и ветром, и несмело цветут в ней карликовые кукушкины слезки, лиловый гелиотроп, высокая лохматая черноголовка и хрупкие колокольчики... Каких только бабочек здесь не увидишь! Мраморно-белые, небесно-голубые и темно-синие, бархатисто-коричневые и лимонные, сверкающие медью аргусы и ярко-красные адмиралы, репейницы и павлиний глаз... [8. Т. 1. С. 105].

Изобразительный стиль повествования в романе проявляется и в устойчивой цветовой гамме как одной из форм экспрессии с доминированием серого, красного и черного тонов: (*Лондонская воскресная скука вылезла из своего логова, точно огромный, расплывчатый **серый** осьминог* [8. Т. 1. С. 136]; *Саперы, шагая Ходом Хинтона на работу, повстречали полдюжины угрюмых личностей в серых шинелях* [там же. С. 294]; *Тонкое лицо его огрубело, обратилось в классическую маску «**краснолицего** томи»* [там же. С. 299]; *Трижды приходилось бросать работу, потому что всякий раз под лопатами оказывалось страшное **черное** месиво разлагающихся трюпов* [там же. С. 372]); в визуализации образов и сцен, тяготеющей к театральности. В этом плане показательна сцена реакции матери на смерть Джорджа в Прологе, в которую Олдингтон вводит характерные для драматургического текста авторские ремарки, комментирующие рассказ о событии. Их расположение в тексте, выдержанное в джазовом синкопическом ритме, иронически передает наигранность скорби и плача миссис Уинтерборн: *Всхлип... Всхлип... Пауза... Всхлип. Пауза... Всхлип. Всхлип... Всхлиписсимо... Всхлип... Всхлип. Долгая пауза... Всхлип... Всхлип. Всхлип...* [там же. С. 33–34].

Соотнесенность живописного и в определенном смысле повествовательного приемов просматривается и в «Большом городе» Дикса. Искусствоведы, размышляя над сюжетом картины, трактуют контраст ее частей как пропасть между теми, кто пострадал от войны (боковые панели), и теми, кто на этом разбогател. Т. Швец отмечает, что центральная часть повествует о «разгульной жизни дельцов и спекулянтов, нажившихся в военное время, пьяный кутеж и танцы под модные американские джазовые ритмы. Это атмосфера люкса, шика; каждый жест, каждый взгляд призван продемонстрировать успешность и состоятельность» [9. С. 181].

Очевидным представляется и сходство форм экспрессии у Олдингтона и Дикса, проявляющееся в гротескности, карикатурности образов персонажей в романе (родители Джорджа – *нелепы до карикатурности*) и на картине. В их создании Дикс прибегает к программному экспрессионистскому приему деформации натуры, Олдингтон – к создающей эффект перепада напряжения иронии, которая в «Смерти героя» выступает доминирующим модусом художественности, реализующим экспрессионистскую палитру чувств – тревогу, отчаяние, страх, разочарование надломленного сознания потерянного поколения. Спектр оттенков этой иронии блестяще передал М. Урнов: «Ирония в заглавии и в тоне повествования. Ирония пронизывает всю эту книгу. Особенно отчетлива она в прологе: сдержанная и кричащая, насмешливая, едкая, злая и беспредельно печальная, глубокая и патетическая, грубая и поверхностная. Необычная, порой какая-то судорожная, вскрывающая сложные переживания, она как живое лицо с подвижной и выразительной мимикой, по которой можно судить о смене настроений и душевном состоянии» [10]: «*Святость*» ее материнского горя недопустимо осквернять плотской близостью, – хотя и эта близость между истинным англичанином и «безупречной женщиной», у ко-

торой только и было, что муж да двадцать два любовника, тоже странным образом оказалась «священной»... И он – да будет позволено так выразиться – возвысился до требований момента [8. Т. 1. С. 39]; Джордж Огест, который чем-чем, а уж джентльменом-то был во всяком случае [там же. С. 64]; В английском семействе возможны подчас размолвки... но уж если дело серьезное, семейство всегда заодно. На этот счет, слава богу, пока можно не беспокоиться: всякое английское семейство единодушно выступит против любого из своих членов, который осмелится погрязнуть в бесстыдстве Литературы и Искусства [там же. С. 79].

Безусловно, наиболее мощным средством создания напряжения, состояния дисгармонии, экспрессии является музыкальный субстрат и романа, и картины. У Олдингтона он включает выразительные образы войны, созданные посредством «музыкальных метафор» (*адажио безнадежности, чудовищная симфония рева пушек, чудовищный оркестр сражения, сверхъестественный джаз-банд гигантских барабанов, «Полет валькирий» в исполнении трех тысяч орудий* и т. п.), и музыкальной композицией, определенной самим автором как «джазовый роман» и осмысленной многими исследователями. «Синкопический ритм, порывистая экспрессия, – писал М. Урнов, – характерный признак стиля “Смерти героя”. Эта экспрессия возникает на основе резкого сочетания контрастов, их быстрой смены и переходов: контрастных форм выражения – страстной публицистики и сдержанного описания, обличительной патетики и язвительной иронии; контрастных настроений – меланхолического, восторженного, полного отчаяния; импульсивного членения текста и т.д.» [10]: *Джордж Мур – изящный скандал в двуколке; Гарди – пасторально-атеистический скандал; Оскар исполнен небрежного высокомерия – и ах, как остроумен, и ах, как разодет!*

Дивная старая Англия. Да поразит тебя сифилис, старая сука, ты нас отдала на съедение червям... [8. Т. 1. С. 58]³.

Джазовая музыкальная форма у Олдингтона – и органичное единство романа с джазовой эпохой, и яркий контраст естественного, живого, экспрессивного первобытного начала с мертвой окостенелостью викторианской морали, отражающий попытку разрыва с культурной традицией XIX в., характерную для английской литературы первой трети XX в. (то же наблюдаем у Д.Г. Лоуренса, В. Вулф, У.С. Моэма и др.). Однако этот разрыв не содержит созидательной интенции, автор отвергает прошлое без какого-либо представления о будущем. В гневе Олдингтона по отношению к «дивной старой Англии», скорее, растерянность и разочарование, жела-

³ Показательным представляется также и то, что, иронизируя над литературными традициями викторианской Англии, Олдингтон, с одной стороны, наследует опыт иронии У. Теккерея, с другой – в отличие от теккереевской иронии, вмещавшейся в рамки благопристойности, ирония Олдингтона выходит из берегов, как река в пору половодья, смывая границы между артистической интеллигенцией и закоснелым мещанством: Мур, Гарди, Уайльд – в одном ряду с «нелепыми до карикатурности» [8. Т. 1. С. 42] семействами Уинтерборнов и Хартли.

ние возложить ответственность на ушедшее поколение. Наступление джазового века, повлекшее за собой и джазовую импровизацию бытия – отсутствие цели в жизни, ее придумывание «на ходу», в полной мере отразило это состояние растерянности.

В «Большом городе» Дикса доминирующая музыкальная тема предполагает осмысление джазового века в целом. Ощутимо желание пары на переднем плане раствориться в музыке и танце – цвет женского платья сливается с цветом барабана, один образ переходит в другой, но безрадостное выражение лиц, холод между партнерами свидетельствуют о недостижимости гармонии. Единственной улыбающейся фигурой на картине является негр, с упоением исполняющий свою партию на ударных. Только для него звучащая музыка – естественная радость, он – плоть от плоти ее, и для него все привнесенные культурные смыслы джазового века растворяются в исконной этнической принадлежности джаза.

Для Дикса внутреннее напряжение джаза – напряжение экспрессионизма, отразившего в свое время тревожное предчувствие Первой мировой, ее последствия, и теперь становившегося предвестием новой войны. Экспрессионизм внес в культурное бытие устойчивое состояние дисгармонии. Джаз 1920-х явился эмоциональным, звуковым ее воплощением, маркером неустойчивости и утраты душевного равновесия, отразившим разорванный ритм жизни, опыт несчастного сознания, абсурдность бытия.

И в романе, и на картине музыка – «соприсутствие несогласного» (выражение А. Махова [11. С. 92]). Но Олдингтон – трагичен, Дикс – беспощаден. У одного – плач о погибшем герое, у другого – послевоенное животное существование выживших. У Олдингтона – процесс формирования потерянного поколения, у Дикса – его джазовый век. Отчаянные попытки послевоенной молодежи (и не только) обрести под ногами почву, выбитую войной, найти точку опоры чутко уловило искусство, многие представители которого прошли через ад Первой мировой. В культурном сознании эпохи доминирующим вектором этих поисков становилось возвращение: эмпирического (повседневного) сознания – к первобытным инстинктам, эстетического – к традиции.

Замечание Фицджеральда о том, что джаз – это сначала секс, в определенном смысле обобщало философско-эстетические интенции Олдингтона и Дикса. В проблемном поле романа «Смерть героя» вопросы физиологии любви и взаимоотношения полов, как известно, обретали особое звучание. Писатель, повествуя об увлечении героев идеями Фрейда и Эллиса, иронизирует над падением пуританских оков викторианской морали и зарождением свободных отношений в довоенное время, которые обретут буйство красок в «Большом городе» Дикса, запечатлевшего дионисийскую джазовую оргию послевоенного потерянного поколения. Но у обоих это – больше чем секс и больше чем оргия. Увлечение Фрейдом и Эллисом, акцентированное Олдингтоном, и разнузданность мимолетной плотской любви, о которой, характеризуя джазовый век, говорил Фицджеральд, были не столько мерилем морального падения, сколько подсознательным возвра-

щением к карнавально-телесной форме бытия, подразумевающей в том числе и активацию инстинкта размножения – того первобытного и единственного, за что могло уцепиться человечество в момент угрозы физического уничтожения. Единственного, что давало надежду на продолжение жизни и рода человеческого во всеобщей атмосфере «конца истории».

В эстетическом сознании эпохи эти процессы принимали вид «инстинкта продолжения культуры». М. Герман был совершенно прав, когда утверждал, что «послевоенное искусство во имя “уравновешивания человека с миром” должно было обратиться к прошлому, быть может, в первую очередь. И обратиться на языке более внятном, нежели коды радикальных модернистских течений» [5. С. 282]. Обращение к прошлому обрело форму и смысл в возвращении к традиции, ознаменовавшем поворотный момент в становлении зрелого, «академического» модернизма.

В романе «Смерть героя» момент возвращения актуализируется в осмыслении традиций Античности и романтизма и связанной с ними потребностью в культурной реидентификации человечества.

Античная тема начинает звучать в романе едва ли не с первых страниц. Исследователями уже отмечалось, что вопреки канонам жанра Олдингтон использует драматическую структуру: «вводит в роман элементы античной трагедии – пролог, эпилог, партию хора, функции которого принимает на себя рассказчик. Как и в античных трагедиях, уже в прологе сообщается о катастрофе, намечены сюжетные линии и определены характеры действующих лиц» [12. С. 79]. Античная тема и завершает роман – в финале возникает образ разрушенной Трои, который проецируется на образ поверженной одиннадцать лет назад Европы: *Одиннадцать лет, как повержена Троя...* [8. Т. 1. С. 379], знаменуя крах еще одной цивилизации. По мысли Греты Ионкис, «образ погибшей Трои раздвигает границы произошедшей трагедии, придает ей вселенский характер. Античный миф необходим писателю, чтобы подчеркнуть масштабность и значимость пережитого» [13. С. 8]. В то же время в произведении Олдингтона нет былого величия трагического героя, поскольку, во-первых, как было сказано выше, герой типичен; во-вторых, смерть его бессмысленна; в-третьих, традиционный трагический конфликт снят – у изначально потерянного поколения нет цели, образ героя в романе Олдингтона соотносим, скорее, с образом щепки в водовороте истории, который приходит на смену античному герою-богоборцу.

Осмысление античных традиций в романе – тема отдельного исследования. В контексте данной статьи представляют интерес особенности восприятия писателем античной эпохи, параллели, сходства и противопоставления, которые выстраивает Олдингтон с эпохой современной – с джазовым веком 1920-х.

В известной работе «Образ Античности в западноевропейской культуре XX в.» С. Аверинцев сравнивает два представления об античной эпохе – века Просвещения и века романтизма, для которых характерно ее восприятие как некоего общечеловеческого и общекультурного вечного идеала, и

века XX с его фрагментарным, фактуально-историческим представлением, которому присущ трезвый научный подход, в рамках которого речь идет не о восприятии, а об исследовании Античности как одной из эпох в истории Европы с ее достоинствами, а главное – недостатками, которые стали отчетливее видны обремененному «избыточным видением» научному сознанию: «Для Винкельмана, Лессинга, Гете и Шиллера Эллада есть тайна человечества, выражение общечеловеческой “природы” и общечеловеческой “сущности”, пришедшей к самой себе... Эллинство – закон и норма, нечто вневременное, вечное... Для поколения Томаса Манна... Эллада – в лучшем случае тайна “Европы” и выражение западноевропейской сущности... исторический феномен, нечто преходящее. То, что было “детством человечества”, стало молодостью Европы – примечательной, но маленькой части света... Универсализм сменен локальностью» [14. С. 168–169].

Олдингтон, в отличие от своих современников, в восприятии Античности тяготеет, скорее, к просветительско-романтическому целостному представлению, воспевая ее как преданный забвению идеал в его общечеловеческом, а не локально-европейском смысле. Именно с Античностью писатель связывает понятия природы, красоты, гармонии, в конечном итоге – жизни. Вплетение античной темы в канву джазового романа «провоцирует» соотнесение эстетики джаза с античной эстетикой, и это соотнесение не одномерно. На первом плане – бросающийся в глаза контраст джазовой импровизации как отражения хаоса, пришедшей на смену стройной гармонии порядка: *Но отчего нам скорбеть, о Зевс?.. Как крысы на утлом корабле Земли, что несетя как звездный хаос навстречу неизбежной судьбе своей. Как крысы, мы плодимся, как крысы, деремся за кусок пожирнее, как крысы, грыземся друг с другом и убиваем себе подобных...* [8. Т. 1. С. 174]. Так, сохраняя стиль героического эпоса, автор противопоставляет античный идеал человека позитивистскому биологическому типу, в котором подчеркнута животное начало.

В стилистическом отношении яркий пример синтеза античного и джазового – гимн Афродите, по Олдингтону, – богине Жизни, любовью побеждающей двух врагов человечества: Голод и Смерть, в котором явственно различимы джазовые интонации. Разговорно-бытовые фразы, которыми перебиваются патетические пассажи («*Матерь Энеева рода, отрада богов и людей, Афродита*», – *как бишь там дальше?..*), лишь подчеркивают прославляющий тон отрывка и глубину философских размышлений автора. Это та ситуация, когда, по словам С. Аверинцева, «так называемая “снижающая” деталь идет в дело отнюдь не для снижения самой реальности... но, напротив, для ее возвеличения. Гипнотизирующий ритм жестко связывает в одно целое “будничные” словесный ряд... и “высокий”... выстроенный по критериям эстетизма» [14. С. 174].

Второй план открывает обратную сторону противоположностей – их единство, в данном случае то генетическое родство, которое связывает джазовую экспрессию с неистовством дионисийской энергии. С. Аверинцев отмечал, что «источником дихотомии “символического” и “классиче-

ского” искусства у Гегеля» и «предвосхищением антитезы “дионисийского” и “аполлоновского” начал у Ницше» было противопоставление «вакхически-возбуждающей музыки флейт» и классической «игры на струнных инструментах» в работе Фридриха Крейцера «Символика и мифология древних народов, в особенности греков» [14. С. 181; 199]. Флейта Пана, культ которого впоследствии был объединен с культом Диониса, – прама-терь духовых кларнета, фагота и валторны, чьи свойства в XIX в. объединит гениальное изобретение Адольфа Сакса, с которым и поныне ассоциируется джаз, – саксофон. Еще на заре своего рождения джазовая музыка создавалась в основном двумя видами инструментов – духовыми (корнет, туба или геликон, кларнет) и ударными (барабан, тарелки, банджо). Именно они стали той возбуждающей и пробуждающей силой, которая роднит джаз с дионисийской энергией. В этой переключке эпох джазовая полиритмия 1920-х у Олдингтона обретает образ призмы, сквозь которую проступает устойчивый и размеренный ритм вечности в ее нераздельной триаде – Жизнь, Голод и Смерть.

С романтической традицией, как указывают исследователи, роман связывает отсылка к музыке Бетховена, а точнее, к третьей части его «Сонаты № 12», название которой – «Траурный марш на смерть героя» [12. С. 79]. На первый взгляд еще один контраст стройной гармонии и импульсивной импровизации. Думается, однако, что здесь важно не только название, но и музыкальная тональность и сонаты в целом, и ее третьей части. А. Махов отмечает, что романтики с каждой тональностью связывали «целый эмоциональный комплекс... в который местами вплетена и предметно-событийная нить, как бы некие намеки на возможный сюжет-программу» [11. С. 17–18]. Тональность сонаты Бетховена в целом и самого «Траурного марша на смерть героя» выдержана в *ля-бемоль мажоре*, *си-бемоль миноре* и *ми-бемоль миноре*. Фридрих Даниэль Шубарт в «Идеях к музыкальной эстетике» трактует эти тональности следующим образом: «*Ля-бемоль мажор* – могильный тон. Смерть, могила, тление, суд, вечность лежат в его пределах. *Си-бемоль минор* – чудак, обычно облаченный в одеяния ночи. Он немного ворчлив, и лицо его крайне редко выражает любезность. Насмешки над Богом и миром; недовольство собой и всем; приготовление к самоубийству звучат в этом тоне. *Ми-бемоль минор* – ощущения тревожного глубочайшего душевного томления, надвигающегося отчаяния, чернейшей тоски, мрачнейшего настроения. Всякий страх, всякая тревога содрогающегося сердца дышат в этом ужасном тоне» (цит. по: [там же. С. 18]). Неизвестно наверное, знал ли Олдингтон работу Шубарта, но одним из постулатов имажизма, к которому в юности принадлежал писатель, было «следовать ритму музыкальной фразы», и романтическая константа в имажизме, как отмечает Т. Венедиктова, была весьма ощутима [15].

Романтическим отголоском представляется и трехчастная композиция произведения Олдингтона с музыкальными терминами в названии частей (*Vivace*, *Andante Cantabile*, *Adagio*), перекликающаяся с композицией романа «Эликсиры сатаны» Гофмана, которую сам автор представлял в фор-

ме трехчастной сонаты. «Выражаясь музыкальным языком, – писал Гофман К. Кунцу, – роман начинается Grave sostenuto... Герой появляется на свет в монастыре святой Липы в Восточной Пруссии... потом вступает Andante sost. e piano – жизнь в монастыре, где он был пострижен, – из монастыря герой вступает в ярко-разноцветный мир – здесь начинается Allegro forte» [16. С. 221–222].

В музыкальном синтезе литературы и живописи ощутимо представление о музыке как о «базовом принципе прочих искусств» [11. С. 29], поскольку у романтиков музыка была единственным языком чувств. Акцентирование чувственной сферы посредством музыкальности стиля и идеи у Олдингтона – противовес викторианской морали – непосредственность, искренность против ханжества. И в то же время музыка в романе выполняет ту важнейшую роль, которая сродни ее (музыки) определению Сьюзен Лангер: «Музыка – это не самовыражение, а *формулирование и представление* эмоций, настроений, психического напряжения и его разрешения – то есть “логическая картина” чувственной, чуткой жизни, источник прозрения» [17. С. 198].

На первый взгляд в духе романтической традиции и образ героя-художника. Но герой Олдингтона «недоотягивает» до уровня универсалистской личности, воспетой романтиками, – он не наделен даром предвидения и прозрения (автор не раз говорит, что Джордж более критик, нежели художник). Тематически (образ художника на войне) и финалом (война как способ самоубийства) «Смерть героя» перекликается с принадлежащим еще викторианской эпохе романом «Свет погас» (образ Дика Хелдера) Р. Киплинга, которого Олдингтон не раз критически упоминает в своем романе как милитариста-патриота – адепта войны.

В отличие от Олдингтона Дикс обращается к традициям средневековой и ренессансной живописи. Искусствоведы не раз отмечали, что в его творчестве ощутимо влияние И. Босха, М. Грюневальда, П. Брейгеля. Это подтверждал и сам художник: «Для меня новаторство в живописи заключается в расширении ее содержания, в интенсификации средств ее выражения, т.е. всего того, что уже присутствовало в творчестве старых мастеров» (цит. по: [18]).

В «Большом городе» Дикс возрождает основательно забытую в XX в. традицию средневекового алтарного триптиха [там же], причем не только по форме (трехчастная композиция картины, линейная перспектива), но и по содержанию. В данном случае имеется в виду распространенная в алтарном триптихе тема Страшного суда и одноименная картина Ганса Мемлинга (отчасти и Босха).

Традиционно правая створка триптиха представляет изображение ада и грешников, левая – рая и праведников, центральная часть – непосредственно Божий суд. В «Большом городе» рая нет, ибо грешники – все. Неестественные, безжизненные лица проституток, отсутствие изображения неба (замкнутое пространство) приближают город к гигантской могиле, из которой, как и на картине Мемлинга, мертвые выходят на последнее суди-

лице. У Мемлинга – ад после смерти, у Дикса – ад прижизненный. На подступах к нему и персонажи центральной части «Большого города» – не блаженные, но проклятые. Для них провозвестники Страшного суда – трубы джазового оркестра, вызывающие ассоциации с трубами Апокалипсиса. И если у Мемлинга изображение суда состоявшегося, то у Дикса только его ожидание.



Ганс Мемлинг. Страшный суд

И он приближается – в облике уже Второй мировой. Пройдет совсем немного времени, и джазовая «аритмия» межвоенного двадцатилетия сменится чеканными маршевыми ритмами грассовского жестяного барабана.

Литература

1. *Попов А.В.* Искусство джаза в мировой музыкальной культуре // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2008. Т. 180. С. 434–442.
2. *Зверев А.М.* Фрэнсис Скотт Фицджеральд. Предисловие // Фицджеральд Ф.С. Последний магнат. Рассказы. Эссе. М., 1990. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=8609&r=1 (дата обращения: 08.05.2017).
3. *Корнев П.К.* Джаз в культурном пространстве XX века : автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 2009. 22 с.
4. *Фицджеральд Ф.С.* Отзвуки века джаза // Фицджеральд Ф.С. Последний магнат. Рассказы. Эссе. М., 1990. URL: http://lib.ru/INPROZ/FITSDZHERALD/jazz_age.txt (дата обращения: 08.05.2017).
5. *Герман М.Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб. : Азбука-классика, 2005. 480 с.

6. Антипова И.А. Интерпретация заглавия романа Ричарда Олдингтона «Смерть героя» // Вестник Полоцкого государственного университета. Сер.: Филологические науки. 2010. № 1. С. 151–154.
7. Вернигорова Е.С. Отображение военных реалий в творчестве Отто Дикса // Культурное наследие России. М., 2014. № 3. С. 20–23.
8. Олдингтон Р. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Худож. лит., 1988.
9. Швец Т.П. Образы и мотивы катастрофы в изобразительном искусстве немецкого экспрессионизма // Общество. Среда. Развитие. СПб., 2011. № 3. С. 177–182.
10. Урнов В.М. Ричард Олдингтон: Вражда и родство с уходящей эпохой. М. : Высш. шк., 1968. 80 с. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/urnov-richard-oldington.htm> (дата обращения: 08.05.2017).
11. Махов А.Е. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М. : Изд-во Кулагиной Intrada, 2005. 224 с.
12. Антипова И.А. Своеобразие композиции романа Ричарда Олдингтона «Смерть героя» // Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук: междунар. сб. науч. ст. Новополоцк, 2011. С. 78–81.
13. Ионкис Г.Э. Ричард Олдингтон и его первый роман. Предисловие // Aldington R. *Death of a Hero*. Moscow, 1985. P. 3–10.
14. Аверинцев С.С. Образ Античности в западноевропейской культуре XX в. // Аверинцев С.С. *Образ Античности*. СПб., 2004. С. 165–201.
15. Венедиктова Т.Д. Имажизм // История литературы США : в 5 т. / гл. ред. Я. Засурский. М., 1997–2009. Т. 5. 992 с. URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-5/venediktova-imazhizm.htm> (дата обращения: 08.05.2017).
16. Гофман Э.Т.А. Письмо К.Ф. Кунцу 24 марта 1814 г. // Э.Т.А. Гофман: Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / сост. К. Гюнцель. М., 1987. 464 с.
17. Лангер С. О значении в музыке // Лангер С. *Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства*. М., 2000. 287 с.
18. Кругликов В. Отто Дикс: Беспощадный авангардизм отстраненного авангардиста. URL: <https://adindex.ru/publication/gallery/2012/02/27/86615.phtml> (дата обращения: 08.05.2017).

SYNCOPIATION OF THE JAZZ AGE IN THE REQUIEM FOR WORLD WAR I: RICHARD ALDINGTON AND OTTO DIX

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2018. 51. 206–220. DOI: 10.17223/19986645/51/16

Anna A. Stepanova, Alfred Nobel University (Dnegr, Ukraine). E-mail: anika102@yandex.ru

Keywords: jazz, Jazz Age, tradition, Dionysian, modernism, lost generation, synthesis of verbal, visual and musical images.

The article studies the aesthetic and cultural phenomenon of the Jazz Age and its reflection in *Death of a Hero* (1929) by Richard Aldington and *Metropolis* (1928) by Otto Dix. The notion of the Jazz Age has been analyzed in terms of musical, historical and cultural contexts. Based on the works of Aldington and Dix, the author of the article traces the process of “acquiring” the jazz music aesthetic features by literature and pictorial art, which resulted in new forms such as a jazz novel, a musical metaphor and the expressionism jazz style.

The connection between the Jazz Age and World War I as well as the lost generation is considered in terms of culture which provides grounds for a comparative analysis of the novel written by Richard Aldington and the triptych painted by Otto Dix. The particular way how the writer and the painter perceived and understood the tragedy of the lost generation is studied. Comparing the novel *Death of a Hero* and the triptych *Metropolis* with quite a similar form and content, the author draws attention to two moments showing how the jazz music and culture of the 1920s encouraged the turn from the “radical” modernism of the early 20th century to “academic” modernism. They are: (1) synthesis of verbal, visual and musical images

in considering the personality of an artist as a character of a jazz novel (Aldington) and synthesis of visual, musical and, to some extent, narrative principles in a painting (Dix); (2) insight into jazz as a prism of returning to the tradition, its perception and the associated cultural reidentification, peculiar to the second half of the 1920s.

Aldington's novel reinterprets the ancient and romantic traditions through the prism of the Jazz Age and the damaged consciousness of the lost generation. The originality of the ancient images interpretation as well as the usage of the ancient tragedy tradition in the construction of the novel form are analyzed. Moreover, the opposition and unity of the aesthetics of jazz and ancient aesthetics are considered. The romantic tradition in the novel is associated with the romanticists' philosophical understanding of music as the basic principle of all arts, the only language of feelings, and references to works of Ludwig van Beethoven and E.T.A. Hoffmann.

The work of Dix is studied as an appeal to the tradition of medieval altar painting, the triptych as a genre and the theme of the Last Judgment, interpreted by the artist in the context of the Jazz Age pending the Apocalypse.

The comparative analysis of literary and pictorial works in the context of musical jazz aesthetics allows making a conclusion that the phenomenon of the Jazz Age not only contributed to the fusion of musical, literary and pictorial aesthetics, but also became a paramount factor in the formation and cultural reidentification of the consciousness of the post-war generation.

References

1. Popov, A.V. (2008) *Iskusstvo dzhaza v mirovoy muzykal'noy kul'ture* [Jazz art in world musical culture]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv.* 180. pp. 434–442.
2. Zverev, A.M. (1990) Frensis Skott Fitsdzheral'd. Predislovie [Francis Scott Fitzgerald. The foreword]. In: Fitzgerald, F.S. *Posledniy magnat. Rasskazy. Jesse* [The Last Tycoon. Stories. Essays]. Translated from English. Moscow: Pravda. [Online] Available from: http://loveread.ec/read_book.php?id=8609&p=1. (Accessed: 08th May 2017).
3. Kornev, P.K. (2009) *Dzhaz v kul'turnom prostranstve XX veka* [Jazz in the cultural space of the 20th century]. Abstract of Culturology Cand. Diss. Saint Petersburg.
4. Fitzgerald, F.S. (1990) Otvuki veka dzhaza [Echoes of the Jazz Age]. In: Fidsdzheral'd, F.S. *Posledniy magnat. Rasskazy. Jesse* [The last Tycoon. Stories. An essay]. Translated from English. Moscow: Pravda. [Online] Available from: http://lib.ru/INPROZ/FITSDZHERALD/jazz_age.txt. (Accessed: 08th May 2017).
5. German, M.Yu. (2005) *Modernizm. Iskusstvo pervoy poloviny XX veka* [Modernism. Art of the first half of the 20th century]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
6. Antipova, I.A. (2010) Interpretatsiya zaglaviya romana Richarda Oldingtona "Smert' geroya" [Interpretation of the title of Richard Aldington's novel "Death of a Hero"]. *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologicheskie nauki.* 1. pp. 151–154.
7. Vernigorova, E.S. (2014) Otobrazhenie voennykh realiy v tvorchestve Otto Diksa [Imaging of military realities in Otto Dix's work]. In: *Kul'turnoe nasledie Rossii* [Cultural heritage of Russia]. Is. 3. Moscow: Izd-vo Akademii perepodgotovki rabotnikov iskusstva, kul'tury i turizma. pp. 20–23.
8. Aldington, R. (1988) *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Works: in 4 vols]. Translated from English. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
9. Shvets, T.P. (2011) *Obrazy i motivy katastrofy v izobrazitel'nom iskusstve nemetskogo ekspressionizma* [Images and motifs of a disaster in the fine arts of German Expressionism]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie.* 3. pp. 177–182.
10. Urnov, V.M. (1968) *Richard Oldington. Vrazhda i rodstvo s ukhodyashchey epokhoi* [Richard Aldington. Enmity and relations with the outgoing epoch]. Moscow: Vysshaya shko-

la. [Online] Available from: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/urnov-richard-oldington.htm>. (Accessed: 08th May 2017).

11. Makhov, A.E. (2005) *Musica Literaria: Ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike* [Musica Literaria: Idea of verbal music in the European poetics]. Moscow: Izdatel'stvo Kulaginoy Intrada.

12. Antipova, I.A. (2011) Svoeobrazie kompozitsii romana Richarda Oldingtona "Smert' geroya" [Originality of the composition of Richard Aldington's novel "Death of a Hero"]. In: *Romano-germanskaya filologiya v kontekste gumanitarnykh nauk* [Romance and Germanic philology in the context of the humanities]. Novopolotsk: PSU. pp. 78–81.

13. Ionkis, G.E. (1985) Richard Oldington i ego pervyy roman. Predislovie [Richard Aldington and his first novel. The foreword]. In: Aldington, R. *Death of a Hero*. Moscow: Vysshaya shkola.

14. Averintsev, S.S. (2004) *Obraz antichnosti* [Image of Antiquity]. St. Petersburg: Azbuka-klassika. pp. 165–201.

15. Venediktova, T.D. (2009) Imazhizm [Imagism]. In: Zasurskiy, Ya. (ed.) *Istoriya literatury SShA: v 5 t.* [History of the U.S. literature: in 5 vols]. Vol. 5. Moscow: Nasledie. [Online] Available from: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-5/venediktova-imazhizm.htm>. (Accessed: 08th May 2017).

16. Hoffmann, E.T.A. (1987) Pis'mo K.F. Kuntsu 24 marta 1814 g. [Letter to K.F. Kunz on 24 March, 1814]. In: Gunzel, K. (ed.) *E.T.A. Gofman: Zhizn' i tvorchestvo. Pis'ma, vyskazyvaniya, dokumenty* [E.T.A. Hoffmann: life and work. Letters, statements, documents]. Translated from German. Moscow: Raduga.

17. Langer, S. (2000) O znachenii v muzyke [About meaning in music]. In: Langer, S. *Filosofiya v novom klyuche: Issledovanie simvoliki razuma, rituala i iskusstva* [Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite and art]. Translated from English. Moscow: Respublika.

18. Kruglikov, V. (2012) *Otto Diks. Besposhchadnyy avangardizm otstranennogo avangardista* [Otto Dix. Ruthless avant-gardism of a suspended avant-gardist]. [Online]. Available from: <https://adindex.ru/publication/gallery/2012/02/27/86615.phtml>. (Accessed: 08th May 2017).