

УДК 821.161.2-3.09"191/192":78.036.9

## ДЖАЗ Й ОРНАМЕНТАЛЬНА ПРОЗА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ФОРМАТ ЛІТЕРАТУРИ 1920–1930-Х РОКІВ

**Ірина БЕСТЮК**

*Рівненський державний гуманітарний університет,  
кафедра української літератури,  
вул. С. Бандери, 12, м. Рівне, 33028, Україна,  
e-mail: best\_rivne@mail.ru*

Викладено роздуми над тезою Ф. С. Фіцджеральда про «Вік Джазу» (1917–1929 років) на матеріалі української літератури, представляючи широку панораму художніх текстів «розстріляного відродження», які вирізняє неоднозначна рецепція джазу. Екстраполюючи теоретико-музичні поняття і принципи джазу, запропоновано поглянути на новелу «Лялькове дійство, або повстання крові» (повість «Вертеп» А. Любченка) з інтермедіального ракурсу, – як на *джазову інтерлюдію*, акцентуючи літературно-музичну взаємодію джазу й орнаментальної прози.

*Ключові слова:* джаз, джазові алюзії, інтерлюдія, інтермедіальність, модернізм, формалізм.

Я виразно чую трепет душі, що,  
ув'язнена у труні, рветься на свободу.  
Простіше кажучи, я знову і знову  
переконуюсь, що це і є справжній джаз.  
*«Джазові портрети» Харукі Мураками*

Пріоритетність формотворення інспірує модерну мистецьку стратегію – організацію літературного тексту за принципами твору музичного. Ця естетична націленість раннього модернізму (кінець XIX – початку XX століття) сягнула вершин мистецької реалізації у різножанрових творах «золотого десятиліття» 1920-х років, охопивши символічну лірику, орнаментальну прозу і навіть драматургію. (Пригадаймо, як Микола Куліш по-формалістськи мотивував «зробленість» «Патетичної сонати»: «це спроба запровадження в драматичний твір музики як органічної складової частини, а не як супроводу» [13, 478]).

Формотворчі принципи музики вирізняють поетику «Вертепу» Аркадія Любченка – як на рівні архітектоніки твору, так і на рівні презентації внутрішнього світу «ренесансної» людини 20-х. «Вертеп» демонструє дієвість формалізму кінця 1920-х років, – оновлення барокової драматичної форми, в якій основну дію переривають музичні постановки – інтерлюдії. У повісті роль такої інтерлюдії відведено новелі «Лялькове дійство, або повстання крові» [1, 36], прихований смисл якої дешифрується у межах

інтермедіального формату: експериментатор А. Любченко спирається на музичні структури, зокрема на принципи джазу, його інтонаційну й ритмічну специфіку. Відтак, проповане дослідження присвячене інтерпретації новели «Лялькове дійство, або повстання крові» як *джазової інтерлюдії*, власне літературно-музичній взаємодії джазу й орнаментальної прози, що ілюструє ця частина «Вертепу». Водночас актуальним завданням вважаємо осмислення української рецепції джазу в літературі «розстріляного відродження». Адже екстраполяція джазу детермінує модернізацію літературного дискурсу – як на проблемно-тематичному рівні, так і на поетикальному, – презентує інтермедіальний проект 1920–1930-х років. Тема джазу акумулює інші знакові теми цієї літературної епохи: «старе»/«нове» (конфлікт поколінь), урбанізації, жіночої емансипації, «вільного» кохання, екзистенціалістське трактування свободи, ірраціональність людської поведінки тощо. Новаторськи вмонтований образ джазу розширює межі поетичного мовлення, урізноманітнює його, зокрема формує еротичний дискурс національної літератури, продукує тілесну образність, типізує нового героя<sup>1</sup>.

Апологізація естетики джазу в художніх творах пов'язана з іменем американського прозаїка Ф. С. Фіцджеральда, – митця, який репрезентує Вік Джазу (хронологічні межі 1917–1929 роки) у світовій літературі ХХ століття. Таке амплуа закріплене за ним передусім завдяки його другій збірці «Оповіді Віку Джазу», яка побачила світ 1922 року. За Ф. С. Фіцджеральдом, джаз – метафора свободи – іманентна ознака нового часу 1920-х років, епоха радикальної «переоцінки цінностей», антитезою до якої є консервативне минуле. Джаз, – діагностував письменник в есе «Відлуння віку джазу» (1931), – «означав спершу секс, потім стиль танцю і, нарешті, музику. Коли говорять про джаз, мають на увазі стан нервової збудженості» [23, 41]. Докази цього – не тільки твори самого Ф. С. Фіцджеральда, а й інших митців «втраченого покоління» (Дос Пассоса, Ернеста Гемінгвея, Марії Еріха Ремарка).

Попри те, що джаз ішов урозріз із культурною політикою советів, інтерпретаційна рецепція цієї музики вирізняє найбільш знакові різножанрові твори українського «втраченого покоління»: романи «Місто» (1927) Валер'яна Підмогильного, «Дівчина з ведмедиком» (1928) Віктора Домонтовича, «Чотири шаблі» (1930) Юрія Яновського; оповідання «Жебрачка» (1927–1928) Олеся Досвітнього; повість «Вертеп» (1929) Аркадія Любченка; фільм «Сумка дипкур'єра» (1927) Олександра Довженка; поезія «Фокстрот» (1928) Миколи Бажана; фокстрот лунає у драмах Миколи Куліша «Народний

<sup>1</sup> Нагадаємо найбільш значущі факти з історії джазу [5; 10; 11]. Слово «джаз» увійшло в ужиток з кінця 10-х років ХХ століття у формі словосполучення «джаз-бенд» (з англ. jazz-band), – це «невеликі ансамблі у складі труби, кларнета, тромбона і так званої ритм-секції (банджо або гітари, туби або контрабаса, ударних і фортепіано)» [16, 211]. Перша джазова грамплатівка, записана 26 лютого 1917 року на студії в Нью-Йорку, приголомшила Америку [10, 70]. Із закінченням світової війни 1914–1918 ця музика швидко поширилася Західною Європою. Хвиля джазоманії захопила й мистецьке середовище СРСР: 1 жовтня 1922 року стартував «Перший в РСФСР ексцентричний оркестр джаз-бенд Валентина Парнаха». В Україні створення дебютного джазового ансамблю припадає на 1924 рік, що у столичному Харкові організував Ю. Мейтус [21, 78]. Становлення джазу в 20-х супроводжується небувалим інтересом композиторів, письменників і навіть художників.

Малахій» (1927), «Закут» (1929) та Євгена Плузника «Професор Сухораб» (1929); а шими танцюють «вороги народу» в повісті «Моцарт і «ботокуди» (1933 – 1935) Олексія Кундзіча тощо. Ф. С. Фіцджеральд стверджував, що «Вік Джазу вступив у свої права» 1920 року [23, 41]. Йдеться про епоху мистецької свободи, творчого експерименту, артикуляцію еротичного в художній фактурі, що характерне й для української літератури постреволюційного періоду (власне корелює з ідеями «романтики вітаїзму»). Експліцитну присутність джаз-музики у вітчизняних творах зустрічаємо у другій половині цього десятиліття – 1927 року. Знаменно, що саме на ці роки (1927–1928) припадають європейські подорожі українських письменників. Джаз, пов'язаний з активною урбанізацією, – невід'ємний музичний антураж ресторанів, барів, і навіть пивничок, завсідниками яких стають письменники, а відтак і їхні літературні герої.

Моду на джазову музику чи споріднені з нею танці, зокрема фокстрот та шими, в українській літературі зазвичай трактували як ворожу, девіантну, називали «буржуазною», «ботокудною», «сумбурною» і навіть «припадочною». Вітчизняні тексти переконують не тільки у несприйнятті чи нерозумінні цієї європеїзованої афро-американської музики, а й демонструють категоричне засудження її, маркування мінус-культурою. Відтак, найпоширеніші художні засоби у тематизації джазу – це карикатура, буфонада, пародія, гротеск тощо. Виняток становлять «Місто» В. Підмогильного, «Фокстрот» М. Бажана, «Вертеп» А. Любченка та «Чотири шаблі» Ю. Яновського. Причому в «П'ятій пісні» останнього твору респектується (хоча й дещо наївно) національне «освоєння» джазу: у паризькому кафе Остюк «жалкує, що не запровадив джазу у своїх бригадах. Це справді музика енергії, руху, машин і пристрасного безуму. З такою музикою кожний ескадрон бився б, як цілий полк ...» [26, 269]<sup>1</sup>.

Причини негачії джазу в УРСР насамперед пов'язані з діяльністю партійної цензури, хоча за офіційним культивуванням ідеологеми «ворожого буржуазного Заходу» приховувались особисті симпатії чиновників до європейської культури. Про подвійність стандартів у рецепції джаз-музики писав Дмитро Горбачов: «... в 1920-х роках до салону сестер Синякових приходили партпрацівники, аби потанцювати заборонений ними самими фокстрот. Тимчасом джаз і фокстрот преса шельмувала так, наче це була якась зміїна отрута. В підсвідомості керівників сиділо давнє упередження проти танців, закладене першими християнами, для яких танок асоціювався з язичництвом» [3]. У модернізмі 1920-х, окрім *політичної* причини, доцільно вказати і на *філософську*, – у контексті формування національної ідентичності джаз-музика могла асоціюватися зі Шпенглеровою філософемою «присмерку» Європи, якій «ваплітяни» протиставили український Ренесанс. І причина *мистецька*: витоками джазу дослідники називають блюз, регтайм та театр менестрелей, який за своєю суттю був комедійно-балаганним

<sup>1</sup> Дійсно, із входженням у геокультурний простір Європи рецепція джазу змінюється, що демонструє також проза Ю. Косача: якщо наратор «львівського» тексту (новела «Клубок Аріадни» (1937)) не сприймає «скрегітливого джезу» [20, 21], то у повісті «Еней та життя інших» (1946), написаній вже в еміграції, постає інший герой-оповідач, якому ця музика імponує, – він тонко фіксує джазритмову пульсацію світу: «Пари пили в ритмі свінгу» [20, 319].

[11], – звідси, ймовірно, і пародійність в інтерпретації джазу в українських творах. Наступні десятиліття остаточно легітимізують неформат естетики джазу в канонізації соцреалізму: «30–40-ві роки в Радянському Союзі були всім чим завгодно, але тільки не часом вільного і безперешкодного вияву справжніх смаків мас, які безперечно на той час схилялись у бік голлівудських кінокомедій, джазу, романів з «красивого життя» і т. ін., але тільки не в бік соцреалізму, який покликаний був виховувати маси і тому передусім відлякував їх своїм менторським тоном, відсутністю розваг і повним відривом від реального життя, що за радикальністю не поступався “Чорному квадрату” Малевича» [Цит. за: 4, 170]. Стереотипна ворожість до джазу вирізняє і 1950-ті, про що свідчить популярне тоді прислів'я: «Сегодня он играет джаз, а завтра родину продаст» [2, 529].

Педалювання неґації джазу поєднує фільм О. Довженка «Сумка дипкур'ера» (1927), оповідання «Жебрачка» (1927–1928) О. Досвітнього та роман «Дівчина з ведмедиком» (1928) В. Домонтовича. Якщо радянським митцям були дозволені закордонні виїзди у 1927–1928 роках, то О. Довженко «відкрив» Європу значно раніше, – 1921 року розпочалася його дипломатична служба у Варшаві, згодом у Берліні, де упродовж 1922–1923 років він «вчився малярства у проф. Єккеля» [15, 59]. В «одеській» роботі «Сумка дипкур'ера» режисер О. Довженко окарікачує джаз-бенд і його слухачів, – глядач спостерігає буфонаду: зграйка моральних почвар, на яких хворобливо-збуджено впливає така музика. Пародійний і танець Іти Пензо (à la «вільний танець» Айсидори Дункан) у ролі балерини-шпигунки Олени, якій акомпанує джаз-бенд. Цій сцені в ресторані передують іронічно-дидактичні титри авторства Ю. Яновського: «Кают-компанія не цуралася “мистецтва”, а особливо оголеної жінки». Відповідно до «класового» підходу, ресторанный завсідники презентують розбещене міщанство, «буржуазію». Музики, танцівниці і глядачі – асоціальні типи, або мовою соцреалізму, «вороги», а відтак те, чим вони захоплюються, – мінус-культура, позаяк лексема мистецтво взята в лапки. Зазначимо, що кіномитці тут дотримуються історичного факту: ранні джаз-бенди наймалися на пароплави, де виконували танцювальну музику, причому професіоналізм таких «пароплавних оркестрів» цінувався високо.

Портретотворення асексуальної радянської людини, її патологічного ригоризму на фоні «змагань» з еротичним впливом джазу ілюструє В. Домонтович на прикладі головного героя роману «Дівчина з ведмедиком». У розповіді Іполіта Варецького про випадок у Берлінську ресторані джаз виступає евфемізмом сексуальної свободи («нічні фокстротні розваги» німецької столиці) та спільним знаменником синонімічного ряду «випадкове кохання» – «фокстротоване кохання» – «ресторанне кохання» [6, 171–172]. Радянський інженер спостерігає сексуальну гру: «шоколядний, джаз-бандовий барабанний негр» залицяється до рудої жінки, – де, як бачимо, ідентичні такі чинники насолоди, як «шоколад», «джаз» і «секс» [6, 171]. Пуританський інфантілізм радянського ученого Іполіта Михайловича застує йому бути учасником, а не спостерігачем «фокстротованого кохання». Еротичне звучання джазу «оголює» сексуальну жагу Варецького: «І в гуркоті джаз-бандового вереску, в тремтінні неґритянського там-там, в патосні урочистости гобою, поблискуючи оголеністю пліч, пройшла повз залю струнка в гофрованій спідничці жінка» [6, 170].

Якщо В. Домонтович асоціював джаз із розважальною танцювальною музикою, якою вона й була на ранньому етапі, то у «Місті» В. Підмогильного джаз обіграно як ознаку богомного життя молодих митців. І це попри те, що твори побачили світ майже одночасно. Сучасний японський прозаїк, знавець джазу, Хуракі Мураками стосовно еволюції джазу зазначив: «Так, припинивши бути музикою, яка впливає на маси, джаз набув більш тонкої художньої форми, зрозумілої головно інтелектуалам, що мешкали в містах» [18, 229]. Отож, герой «Міста» Степан Радченко, переживаючи творчу кризу, зустрічається з поетом Вигорським у пивниці, де грає джаз-бенд. Екзальтована, сугестивно-прониклива музика джазу зворушує Степана, стимулює креативний потенціал, вивільняє архетип Митця, – автор режисує це переживання як стан *трансу*: «Це різоче діяння пивничної музики хлопець почував цілком і на собі – вона знімала з нього на шарування клопоту, звільняла в ньому погноблену частину душі, що зненацька випростувала крила в невиразному, але жагучому пориві, і сам він ставав загострений, чуйний до стремління людських сердець, проймаючись свавільною певністю, що напише щось, зуміє висловити те неприступне ще, що жило в ньому, відгукуючись далекою луною на буйні подихи життя» [19, 458]. Джаз «розкріпає особистість» [5, 19], корелює з ірраціоналізмом, типізує рефлексивного героя. Відтак, Вигорському, філософу-ірраціоналісту, особливо імонує чуттєва, імпульсивна музика джазу: захоплений («Скільки чуття!» [19, 459]), він навіть пропонує Радченку поставити музикам пива. Однак рецепція джазу цими чоловіками різна: Степан, спостерігаючи за скрипалем із джаз-бенду, ще по-сільському наївний, натомість Вигорському відоме призначення *бендлідера*: «Він вигинався, смикав головою, висовував язика, моргав, морщився й кривився, підплигуючи вряди-годи, немов удари барабана помилково трапляли йому в живіт. – Він розв'язує проблему диригування із зайнятими руками, – пояснив Вигорський» [19, 459].

Джаз «звучить» у «Вертепі» А. Любченка, причому тільки у тій частині, де розв'язується дилема про моральність/аморальність сексуальних стосунків нового покоління, – «Лялькове дійство, або повстання крові». «Дійство» – це діалог двох чоловіків, які місячної весняної ночі повертаються з лекції «Наша дійсність і проблема статі» і, перейняті почутим, продовжують дискутувати, – головно, обмірковують питання сексуальної свободи молодого покоління і зокрема, переосмислюють роль жінки у соціальному поступі. Автор акцентував художню умовність, – власне універсалізував ситуацію: не номінував героїв, уникаючи конкретизації, містифікував особливості хронотопу (межовий час: міфологема ночі («облита місячним світлом», «п'янка ніч весни» [14, 551]), підкріплена політичним гаслом про «час великого переходу» [14, 560]). Обидві позиції – утопічні, ідеологічно-філософські крайнощі («лялькове дійство»). Перший чоловік презентує тип Дон Кіхота («високий, худорлявий, у капелюсі, з кийком у руках» [14, 551], «вигорблений ніс та чорна цапина борідка» [14, 555]), – його претензійні, консервативно-пуританські міркування відірвані від дійсності, людину він сприймає винятково як істоту духовну, для якої «статеві зближення» необхідні винятково для продовження роду, інакше інтимне життя перетвориться на «сексуальну анархію», що призведе до дегенератизму («Статеві зближення отруюють організм, особливо молодий» [14, 554]). Другий – попри те, що зовні нагадує Санчо Пансу («кремезний, середнього

росту, в кашкеті, без кийка» [14, 551]), все ж виступає новітнім Дон Кіхотом, ідеалістом ХХ віку, – обстоює «природність», домінуючим визнає біологічне начало в людині, її залежність від буття, а відтак ідеалізує сексуальну відвертість нового покоління, «велику культуру щирости» [14, 562]. Риторичні міркування другого про гендерну рівновагу (чоловікам, як і жінкам «властиве геть усе – від геніальності до атавізму. І перш за все, як і нам, – повстання крові» [14, 562]) перериває жіночий крик, герої поспішають на допомогу, помічаючи пару, роблять висновок, що порятували жінку від згвалтування, натомість жінка незадоволено реагує на таке викриття. Цей фінальний епізод – амбівалентний: перший чоловік сприймає його як ілюстрацію власної позиції – молоде покоління аморальне; другий – як доказ своїх переконань: «Часи Джульєта минули, і перш за все – не Джульєта, а соціально-біологічний суб'єкт» [14, 560].

Експресивний крик жінки, сприйнятий чоловіками як сигнал про допомогу, асоціюється з музикою джазу: «Він трохи верескливий, трохи хрипкавий і нагадує віддалений, придушений звук джазу. Він, цей джазовий вигук, скидається зараз на порив вітру, що підхопив якусь сподівану й боязку, радісну й болючу тривогу з землі» [14, 562–563]. «Повстання крові», – «атавістичний» вигук збудженої жінки, – це звучання джазу: еротичний дискурс авангардної прози легітимізує нову художню образність, пов'язану з джазовою музикою. К. П. Естес, послідовниця аналітичної психології Карла Густава Юнга, вважає, що інстинктивна природа жінки акумульована в надрах колективного несвідомого і називає її архетипом Дикої Жінки [7]. Невипадково голос Первозданної Жінки асоціюється з експресією джазу, адже, як відомо, в основі джазу – етніка давньої африканської культури.

Художній образ джазу зринає у тексті тричі – це еротично-вітаїстичні варіації. Звернімо увагу на такий орнаментальний пасаж, витриманий у «поетиці джазу», – ґрунтований на аудіосугестії (синестезія, тавтологія, звуконаслідувальні асоціації): «І коли раптом десь поблизу впаде кришталевий келих, нестримно залунає, наче той джазовий зойк, і розсиплеться дзвінками блискітками сміху, а його поспішно й безладно заметуть безладні й веселі голоси» [14, 551]. А от друга варіація – сугестивна візуалізація: «Десь неподалець, мов той птах із дерева, зривається ширококрилий жагучий сміх, що нагадує джазовий поклик, шугає між будинків, летить уздовж вулиці, підіймається високо й розсипається по дахах срібним пилом» [14, 555].

Екстраполоючи теоретико-музичні поняття і принципи, погляньмо на новелу «Лялькове дійство, або повстання крові» з інтермедіального ракурсу, – як на джазову інтерлюдію, у чому, ймовірно, й полягав авторський задум. Важливо зазначити, що літературно-музичні інтерференції в аналізі повісті акцентував Юрій Шерех, експлікуючи музичну термінологію: «Слово перед завісою» розглядав як увертюру, а «Наказ» – як фугу. Ключове твердження авторитетного критика: «структура поодиноких розділів ... нагадує часто структуру музичного твору», причому «ритм музики часто близький до ритму абстрактного мислення» [25, 467], – може слугувати відправним пунктом нашої інтерпретації.

Поетикальні параметри орнаментальної прози (ліризація, ритм, настроєвість, умовність, фрагментарність, відсутність фабули, ускладнена метафорика, багатоплановість,

«імпресіоністична техніка письма» [12]) нагадують риси класичного джазу. Приміром, відсутність фабули в орнаментальній прозі, художня умовність, збігаються із відсутністю чіткої мелодії у джазі: саме так охарактеризовані особливості джаз-музики у «Місті» В. Підмогильного – це «звірячий гук», що «пожирає мелодію» [19, 458]. Три основні ознаки традиційного джазу: (1) «імпровізований характер викладення мелодії»; (2) складний ритм; (3) «підвищена емоційність» [17, 170], – лежать в основі інтерлюдії. Маємо зашифрований музичний проєкт літературного твору, що вимагає своєрідного міждисциплінарного «перекладу».

1. Сучасний дослідник теорії джазу базовими елементами джазу називає імпровізацію і композицію, власне їх гармонійне співіснування [9]. Саме ці музичні принципи виявні в художній фактурі інтерлюдії. Філософський діалог розгортається як *імпровізація* (інакше «тематичний парафраз», або «парафразна імпровізація» [9, 40]) щойно почутої героєм лекції «Наша дійсність і проблема статі», яка тут виконує роль *композиції*, тобто головної теми-константи. Маємо вторинне прочитання первинного матеріалу, або, мовою музики, «імпровізований варіант оригінальної мелодії» [9, 42]. Своєю чергою, ця жвава розмова-імпровізація орнаментована *джазовими алюзіями*: співбесідники неодноразово фіксують звучання ночі, – текст насичений звуковими образами: «рокоче запізнений рояль, а десь далеко-далеко чути уривки молодих і хвилюючо-смажних пісень» [14, 551]; «Вдалині застугоніла вулиця, і телефонними дротами перебіг якийсь мелодійний шум» [14, 553]; а також: «рйй шорстких перекімшених звуків», «шалапутні шуми», «розсипаються кольористі голоси», мелодійне насвистування та вибухи фейерверків. Утім, цей аудіоряд стверджує ще одну рису джазу: «використання розмаїтого спектру тембрових відтінків і звуконаслідувальних елементів» [16, 212]. Водночас «тематичним парафразом» у новелі вважаємо і класичне звучання романтика Франца Шуберта, – так через музичну тему інтегрується формула «романтика вітаїзму»: «спочатку сум'ятно, а потім, як чуєте, сміливіше, чіткіше хтось радісно схвилюваний починає розмову з вічно свіжим та відвертим Шубертом» [14, 556].

2. Ритмізація на різних рівнях тексту, – як форма метризованої прози, так і на рівні композиції («композиційний ритм» [12]). Динамічне розгортання діалогу зумовлене хронотопом дороги: герої ведуть бесіду в русі, долаючи дорогу, що підкреслює відчуття ритму. (Знаменно, що перші бенди – це невеликі духові оркестри, що марширували вулицями [10, 68]). Спосіб організації діалогічного мовлення нагадує свінговий, синкопований, ритм джазу, який у свідомості слухача спричиняє ефект «розгойдування» від одного ритмічного центра до другого» [11, 227–228]. Цей ефект «розгойдування» відчуває і читач, сприймаючи бесіду як синтез конкуруючих ідей 1920-х.

3. Інтенсивна емоційність, – риса як джазу, так і орнаментальної прози, – задається завдяки остинатним повторам. У новелі роль такого настійного повтору виконують, зокрема, тричі обіграні ліричні джазові пасажі.

Джаз як символічна емблема епохи «божевільних 1920-х», маркер її світовідчуття, корелює з епітетом «сумбурний». У «Вертепі» перший герой саме так діагностує сучасність: «винна сумбурність нашого часу», – на що другий відповідає: «Сумбурних часів самих собою не буває. Бувають лише сумбурні люди» [14, 559]. У мистецькому

слензі 1930-х лексема «сумбур» знакує уже не евристичну креацію, а навпаки – стає синонімом хворобливо-екзальтованих станів. «Сумбур замість музики (Про оперу “Леді Макбет Мщинського повіту”» – так називалась стаття, уміщена в газеті «Правда» (28 січня 1936 року), націлена у розпал репресій проти російського композитора Дмитра Шостаковича, у якій предметом нападу стали саме джазові пасажі. Кампанія набула всесоюзного масштабу, відтак, в УРСР ідеї цієї статті змушений був підтримати провладний поет Павло Тичина [24, 100–101]. Стаття «зроблена» за законами вульгарного соціологізму: музика опери Д. Шостаковича, на думку критика, не відповідає таким догматичним критеріям, як міметизм, «ужитковність», орієнтованість на «народные массы», їй бракує «ясної простоти» та «зрозумілості»; на карб композитору закидається навіть аполітичність і «класова» ворожість його музики (!). Адже джаз – це формалізм у музиці: «Он словно нарочно зашифровал свою музыку, перепутал все звучания в ней так, чтобы дошла его музыка только до потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов» [22]. (Ідеологічне приниження джазу в музиці відбувається одночасно із тавруванням формалізму в літературі: драстично сприймається спільна настанова іманентно естетичного критерію в мистецькому творі). Однак ключова думка, яка, попри ідеологічну заангажованість, засвідчує проникливе розуміння композиторського задуму Д. Шостаковича, – джаз – синонім ірраціонального, виразник пристрасті: «Автору “Леді Макбет Мщинського повіту” довелося запозичувати з джазу його знервовану, судомну, припадочну музику, щоб надати “пристрасті” своїм героям» [22].

Крізь призму Фіцджеральдової оцінки мистецького періоду 1917–1929 років («Це був вік чудес, це був вік мистецтва, це був вік крайнощів і вік сатири» [23, 40]), – окреслено обрис українського контексту. «Вік Джазу» – емблематичний фіксатор модерного реноме творів «розстріляного відродження», – виявний як на рівні теми, так і на рівні поетики, зокрема текст новели-інтерлюдії «Лялькове дійство, або повстання крові» з повісті А. Любченка «Вертеп» організований «за законами» джазу. У схожому інтермедіальному форматі написана музикально-міфологічна поезія Івана Малковича «трохи гуцульської джази-мантелязи» (1986, 1996), яка надається до верифікації «джаз-поезія». Знаменно, що у колоніальному дискурсі совєцької культури джаз стане андеграундною музикою [8], відтак, остаточно табуйованою темою в літературі, та й невдовзі втратить свою актуальність, поступившись рок-композиціям. Друге «відродження» джазу припадає на постмодерний період уже незалежної України: причому не тільки у художніх творах (Оксани Забужко «Джаз по-італійськи» (Книга «Новий закон Архімеда» (2000); збірка Мар’яни Савки «Бостон Джаз» (2008); новелістика Сергія Грабаря, засновника джазового фестивалю «Єдність»), а й навіть у поетичних дійствах (джазові читання поезій Івана Франка, Богдана Ігоря Антонича, Грицька Чубая у львівському театрі імені Леся Курбаса).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Боярчук О. «Вертеп» А. Любченка – «театр» рухомої рівноваги та життєствердження / О. Боярчук // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 32–41.



2. *Вайнштейн О.* Денди : мода, література, стиль життя / О. Вайнштейн. – 2-е изд., испр., доп. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 640 с.
3. *Горбачов Д.* Що мої очі власноручно бачили (Спомини). Частина шоста [Електронний ресурс] / Д. Горбачов. – Режим доступу : <http://www.aej.org.ua/History/1286.html>
4. *Гундорова Т.* Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
5. Джаз: свободная музыка свободных людей // *Огонек*. – 1993. – № 30–32. – С. 18–24.
6. *Домонтович В.* Дівчина з ведмедиком : роман. Болотьяна Лукроза : Оповідання та нариси / В. Домонтович. – К. : Критика, 2000. – 413 с.
7. *Этес К. П.* Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / К. П. Этес ; пер. с англ. Т. Науменко. – К. : София ; М. : ИД «София», 2003. – 496 с.
8. *Ішук О.* Як КДБ УРСР боровся проти поширення джазу та рок-н-ролу в Україні [Електронний ресурс] / О. Ішук // Режим доступу : [Knyga.te.ua](http://knyga.te.ua) – Книжковий портал Тернополя.
9. *Кинус Ю.* Импровизация и композиция в джазе / Ю. Кинус. – Ростов-на-Дону : 2008. – 188 с.
10. *Коллиер Дж. Л.* Становление джаза. Популярный исторический очерк / Дж. Л. Коллиер ; пер. с англ. предисловие и общая редакция А. Медведева. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
11. *Конен В.* Рождение джаза / В. Конен. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1990. – 320 с.
12. *Корнієнко О.* Ритмическая парадигма орнаментальной прозы Бориса Пильняка («Голый год»). Статья первая [Електронний ресурс] / О. Корнієнко. – Режим доступа : [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Rli/2008\\_12/kornienko.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Rli/2008_12/kornienko.pdf)
13. *Куліш М.* Твори : у 2 т. Т. 2. / М. Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – 877 с.
14. *Любченко А.* Вертеп / А. Любченко // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики. Книга друга / [упоряд. В. Яременко]. – К. : Аконіт, 2000. – С. 520–576.
15. *Марочко В.* Зачарований Десною: Історичний портрет О. Довженка / В. Марочко. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – 285 с.
16. Музыкальная энциклопедия Т. 2 / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Советская Энциклопедия, 1974. – 958 с.
17. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
18. *Мураками Х.* Джазовые портреты : эссе / Х. Мураками ; пер. с яп. И. Логачева. – М. : Эксмо, 2011. – 240 с.
19. *Підмогильний В.* Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний ; вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Мельника ; ред. тому В. Дончик. – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с.
20. Проза про життя інших : Юрій Косач : тексти, інтрепретації, коментарі / [упоряд. В. Агеєва]. – К. : Факт, 2003. – 352 с.
21. *Симоненко В.* Українська енциклопедія джазу / В. Симоненко. – К. : Центрмузінформ, 2004. – 232 с.
22. Сумбур вместо музыки [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikisource.org/wiki/>
23. *Фицджеральд Ф. С.* Портрет в документах : Худож. публицистика / Ф. С. Фицджеральд ; пер. с англ. ; [предисл. и коммент. А. Зверева]. – М. : Прогресс, 1984. – 344 с.
24. *Цалик С.* Таємниці письменницьких шухляд : Детективна історія української літератури / С. Цалик, П. Селігей. – К. : Наш час, 2010. – 352 с.
25. *Шевельов Ю.* Колір нестримних палахкотінь / Ю. Шевельов // Вибрані праці : у 2 кн. – Кн. II: Літературознавство / Ю. Шевельов ; [упоряд. І. Дзюба]. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 447–488.

26. Яновський Ю. Твори : в 5 т. Т. 2 / [упоряд. К. Волинський, М. Острик ; післям. М. Пархоменка]. – К. : Дніпро, 1983. – 424 с.

*Стаття надійшла до редакції 12.09.2012*

*Прийнято до друку 17.12.2012*

## **JAZZ AND ORNAMENTAL PROSE: THE INTERMEDIAL FORMAT OF THE UKRAINIAN LITERATURE OF THE 1920–1930'S**

**Iryna BESTYUK**

*Rivne State Humanitarian University,  
Department of Ukrainian Literature,  
12, S. Bandera Str., Rivne, 33028, Ukraine,  
e-mail: best\_rivne@mail.ru*

The author considers the F. S. Fitzgerald's thesis about «Age of Jazz» (1917–1929) on the material of the Ukrainian literature, representing a wide panorama of the artistic works of the «Executed Renaissance» which are marked by ambiguous jazz reception. Extrapolating theoretical musical concepts and principals of jazz she suggests to consider the novel «The Doll's Action or Blood Rebellion» (the story «Vertep» by A. Lyubchenko) from the intermedial perspective, – as a jazz interlude, emphasizing literary and musical interaction of jazz and ornamental prose.

*Key words:* jazz, jazz allusions, interlude, intermediality, modernism, formalism.

## **ДЖАЗ И ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ФОРМАТ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1920–1930-Х ГОДОВ**

**Ирина БЕСТЮК**

*Ровенский государственный гуманитарный университет,  
кафедра украинской литературы,  
ул. С. Бандеры, 12, Ровно, 33028, Украина,  
e-mail: best\_rivne@mail.ru*

Изложено размышления над тезой Ф. С. Фицджеральда о «Веке Джаза» (1917–1929 годов) на материале украинской литературы, представляя широкую панораму художественных текстов «розстріляного відродження», которые представляют неоднозначную рецепцию джаза. Экстрополирую теоретико-музыкальные понятия и принципы джаза, предложено рассмотреть новеллу «Кукольное действие, или восстание крови» (повесть «Вертеп» А. Любченко) с интермедиального ракурса, – как джазовую интерлюдия, акцентируя литературно-музыкальные взаимодействия джаза и орнаментальной прозы.

*Ключевые слова:* джаз, джазовые аллюзии, интерлюдия, интермедиальность, модернизм, формализм.