

УДК 008; 78.036.8; 7036  
ББК 71.041; 85.318.5; 85.10

**Соковиков Сергей Степанович**

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии и культурологии, Челябинский государственный институт культуры, 454091, Россия, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36А  
ORCID ID: 0000-0002-2151-2684  
ResearcherID: AAC-1967-2022  
Scopus Author ID: 57218950912  
sokovik49@mail.ru

**Спирёв Дмитрий Анатольевич**

Доцент кафедры эстрадно-оркестрового творчества, Челябинский государственный институт культуры, 454091, Россия, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36А  
ORCID ID: 0000-0002-3179-8903  
ResearcherID: AAC-7979-2022  
spirev2020@mail.ru

**Ключевые слова:** интермедиальность, джаз, визуальное искусство, музыкальный образ, художественный эквивалент, зрелищность, полистилистика, социокультурные контексты

Соковиков Сергей Степанович, Спирёв Дмитрий Анатольевич

# Джаз в пространстве изобразительной культуры: вариации интермедиальных проекций



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-2-250-279

**Для цит.:** Соковиков С.С., Спирёв Д.А. Джаз в пространстве изобразительной культуры: вариации интермедиальных проекций // Художественная культура. 2022. № 2. С. 250–279. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-250-279>.

**For cit.:** Sokovikov S.S., Spirev D.A. Jazz in the Space of Visual Culture: Variations of Intermedial Projections. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 2, pp. 250–279. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-250-279>. (In Russian)

**Sokovikov Sergey S.**

PhD (in Pedagogic Sciences), Associate Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies, Chelyabinsk State Institute of Culture, 36A Ordzhonikidze Str., Chelyabinsk, 454091, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-2151-2684  
ResearcherID: AAC-1967-2022  
Scopus Author ID: 57218950912  
sokovik49@mail.ru

**Spirev Dmitry A.**

Associate Professor of the Department of Pop and Orchestral Creativity, Chelyabinsk State Institute of Culture, 36A Ordzhonikidze Str., Chelyabinsk, 454091, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-3179-8903  
ResearcherID: AAC-7979-2022  
spirev2020@mail.ru

**Keywords:** intermediality, jazz art, visual art, musical image, visual image, artistic equivalent, spectacularism, polystylistics, socio-cultural contexts

**Sokovikov Sergey S., Spirev Dmitry A.**

Jazz in the Space of Visual Culture: Variations of Intermedial Projections

**Аннотация.** Актуальность темы определяется интенсивным развитием интермедиальных взаимодействий, в том числе в сфере художественной культуры. Анализ этих процессов позволяет полнее охарактеризовать содержание не только художественно-эстетических состояний, но и более широких социокультурных контекстов. На этих основаниях в статье впервые дается анализ спектра особенностей стилистического и тематического влияния джаза на создание произведений в пространстве визуальной культуры, главным образом в изобразительном искусстве. Разнообразие проекций темы джаза в визуаль-но-художественной сфере в значительной мере обусловлено сущностными свойствами джазовой музыки: импровизационным характером ее создания, зрелищностью музыкальных образов и самого процесса музицирования, экспрессивностью ритмики и музыкальных красок, насыщенной эмоциональностью, стилистическим разнообразием и вариативностью. Понимание джаза как своеобразного алгоритма творческой деятельности позволяло визуализировать содержание многих социокультурных процессов и ситуаций, возникающих за пределами собственно художественного пространства: доминирующих настроений, вкусовых ориентаций, стилистических предпочтений, культурных новаций, общественно значимых событий, актуальных как для джазменов, так и для творцов изобразительных артефактов. Особую значимость образует способность джаза передать в ярких образах настроение реального культурно-исторического времени, его атмосферы и коллизий. Эти образы проецируются в визуально-изобразительную среду, воспринимаются художниками и находят вариативные воплощения в субъективных визуальных эквивалентах. Выходя за пределы самодостаточности музыки и изображения, такие проекции расширяют поля культурных значений и смыслов, возникающих в ходе этого интермедиального взаимодействия.

Джаз в пространстве изобразительной культуры:  
вариации интермедиальных проекций

**Abstract.** The relevance of the topic is determined by the intensive development of intermedial interactions, including those in the field of artistic culture. An analysis of these processes makes it possible to more fully characterize the content of not only artistic and aesthetic states but also broader sociocultural contexts. On these grounds, the article for the first time analyzes the spectrum of features of the stylistic and thematic influence of jazz on the creation of works in the space of visual culture, mainly in the visual arts. The variety of projections of the jazz theme in the visual and artistic spheres is largely due to the essential properties of jazz music: the improvisational nature of its creation, the spectacularism of musical images and the process of music reproduction itself, expressive rhythms and musical colors, strong emotionality, stylistic diversity and variability. The possibility of free self-expression in the process of creative improvisation has attracted artists of various trends and styles to jazz as a cultural theme. Understanding jazz as a kind of algorithm for creative activity has made it possible to visualize the content of many non-artistic sociocultural contexts that are relevant both for jazz musicians and for the creators of visual artifacts. Of particular importance is the ability of jazz to vividly convey the mood of real cultural and historical time, its atmosphere and collisions. These images are projected into the visual and pictorial environment perceived by artists and find various embodiments in subjective visual equivalents. Going beyond the self-sufficiency of musical and visual works, such projections expand the field of cultural designations and meanings that arise in the course of the intermedial interaction.

## Введение

Интенсивное развитие процессов взаимодействия и взаимовлияния различных сфер культуры в XX–XXI веках сделало совокупность культурных проявлений интермедийности актуальным направлением современной гуманитаристики [20, с. 38]. Особо ярко это воплощается в пространстве художественной культуры, причем происходящее позволяет более объемно увидеть не только динамику художественно-эстетических состояний, но и актуальные коллизии, возникающие в более широких социокультурных контекстах, воплощающих существенные черты культурного времени.

В исследовании культурных процессов интермедийность рассматривается как зонтичное понятие, охватывающее широкий спектр различных типов отношений и взаимодействий между разными видами медиа. Даже в сфере художественной культуры в подобные взаимодействия могут вовлекаться не только художественные материалы. Так, примером интермедийного воплощения культурной темы в разных медиа выступает работа Л.И. Сараскиной, рассматривающей репрезентации образов первых отечественных велосипедистов во взаимоналожении нескольких медиальных полей: социокультурного, литературного и кинематографического [16]. Нередко интермедийность возникает в диалоге различных культурных традиций: своеобразный спектр пересечения проекций арабского фольклора и литературы, искусства японской миниатюры и европейской книжной графики Нового времени представлен в статье Д.Л. Лебедева о творчестве Эдмона Дюлака [10]. Поскольку интермедийность включает действие социокультурных факторов разного рода, правомерно в нашем случае иметь в виду именно изобразительную культуру, а не только изобразительное искусство как таковое. Изобразительная культура понимается как поле визуально-пространственной деятельности, в котором создаются образы, обладающие в том числе художественно-эстетическими свойствами и раскрывающие видение реальных объектов и явлений. В таком подходе главным выступает выявление ценностно-смысловых значений через анализ «фигурно-фоновых, знаково-символических и предметных элементов, <...> отвечая (в рамках трансдисциплинарного подхода) на вопросы „Что“, „Как“, „Каким образом“, „На основании чего“»

[15, с. 77]. Такой подход, как представляется, адекватен пониманию сложных ситуаций интермедийности.

Немецкая исследовательница Ирина Раджевски выделяет три основных типа интермедийности: интерсемиотический перевод (экранизация, инсценировка и пр.); синтез искусств (театр, комикс и др.); интермедийные отсылки, когда «данный медиапродукт тематизирует, обозначает или имитирует элементы или структуры другой, традиционно отличной среды посредством использования своих собственных средств, специфичных для медиа» [28, р. 53]. Отражение темы джаза в текстах изобразительной культуры представляет ситуацию третьего типа, поскольку в этом случае музыкальное явление находит выражение в образах, создаваемых с помощью выразительных средств другого вида художественной деятельности. Для нас важен именно случай проекции, то есть ситуации восприятия феномена джаза в среде изобразительной культуры как явления, значимого не только в своих художественно-эстетических аспектах, но и в качестве совокупности артефактов, воплощающих социокультурные свойства времени, своеобразный «дух эпохи».

Тем самым джаз оказывается для сферы изобразительной деятельности своего рода «донором», способным транслировать состояния и трансформации актуального культурного пространства. Сама возможность подобной проекции обусловлена особенностями, отмеченными немецким специалистом в области медиаккультуры Йенсом Шрётером. Он описывает в том числе «трансформационную интермедийность», охватывающую ситуации репрезентации одного медиума другим, то есть перевода с одной знаковой системы в другую, своеобразную трансформацию информации при проекции в другой медиум, а также «онтологическую интермедийность», подразумевающую наличие неких общих черт у различных медиа, например «музыкальности поэзии» или «театральности прозы», обусловленных свойствами этих медиа [29]. В нашем случае результатом проекции служит своеобразная «музыкальность» изобразительного искусства. Й. Шрётер настаивает на существовании своего рода «первичной интермедийности», функционирующей в качестве предпосылки для возможности таких объединений свойств различных искусств в определенном художественном тексте [29].

## «Первичная интермедальность» в связи музыки и изображения

Как справедливо подчеркивает Т.В. Цареградская, в современном художественном пространстве проявления интермедальности в вариантах экфрасиса отражают одну из важнейших культурных тенденций [21, с. 8–10]. В то же время интермедальность далеко не ограничивается случаями экфрасиса, то есть описания произведения одного искусства на языке другого. Иной случай представляет изображение впечатлений о музыкальном явлении в целом. Исследователи обращают внимание на онтологическое единство музыкальной и визуально-изобразительной деятельности. Усматривая специфику музыки в процессуальности, в движении, которое возможно лишь в пространстве, они подчеркивают «способность музыки изображать пространственные характеристики (глубину, высоту, длину и т.д.)... что дает основание провести аналогию между музыкальным образом и художественным образом в изобразительном искусстве» [3, с. 51]. Основания органичной интермедальности музыки и изобразительных артефактов видятся также в определенной изоморфности их выразительных средств. Еще в 1920-х годах П.А. Флоренский высказывает мысль о едином, несмотря на все различия, основании «произрастания» всех искусств: «Это единство есть организация пространства, достигаемая в значительной мере приемами однородными» [18, с. 215]. Сопоставляя музыку и изобразительные искусства, он указывает на аналогии между музыкальными темпами, ритмами, акцентами, метрами, оркестровками и присущими изобразительной деятельности метром, ритмом, темпом, цветом, симметрией и т.д., особо выделяя передачу мелодии посредством линии [18, с. 215].

Если П.А. Флоренский только упоминает цвет наряду с другими выразительными средствами, то В.В. Кандинский прямо уподобляет цвета в живописи звучанию различных музыкальных инструментов [7, с. 64–78]. Анализируя воплощения музыкальных образов в произведениях изобразительного искусства, А. Голованёва видит объединяющие музыку и живопись начала в изоморфных процессах организации элементов в художественном пространстве [4, с. 53]. Органичная связь изобразительного и музыкального возникает, согласно концепции звукового пространства композитора и исследователя Сальваторе

Джаз в пространстве изобразительной культуры:  
вариации интермедальных проекций

Шаррино, уже на уровне создания замысла музыкального произведения, когда предварительное осмысление звукового пространства проектируется в визуально-графической форме, выполняя функции проекции произведения в визуальное пространство и давая возможность видеть композицию на макроуровне [9, с. 646]. Более того, именитый композитор и теоретик Карлхайнц Штокхаузен в статье «Музыка и графика» утверждает, что графическое изображение музыкальной мысли может быть воспринято и как особое художественное произведение [31, S. 8].

Связь изобразительного и музыкального пространств показывает музыковед Г.А. Орлов, отмечая, что визуальные искусства смыкаются с музыкальной графикой. В силу этого живописные компоненты воспринимаются как квазимузыкальные элементы композиции и экспрессии, приглашающие к музыкальной импровизации, или как «живописная запись музыкальных впечатлений» [13, с. 287]. На наш взгляд, эта мысль Г.А. Орлова особо значима в контексте искусства джаза с его чувственно-эмоциональным характером и импровизационной природой. В поисках визуального эквивалента джаза заслуживает внимания позиция американского философа-музыковеда Саама Триведи. Опираясь на теории музыкальной выразительности Питера Киви и Стивена Дэвиса, С. Триведи обосновывает принцип сходства между динамичным характером музыки и поведением человеческого тела — его позой, движением, походкой, осанкой, жестами и т.д., выражающими определенные эмоциональные состояния, причем сам С. Триведи называет такой процесс визуализации музыкальных впечатлений анимацией по аналогии с созданием анимационных фильмов или комиксов [33, р. 225–230]. Разумеется, подобной фигуративностью интермедальные «обмены» музыки и визуальных искусств далеко не ограничиваются. Импульсы, идущие от музыки, воплощаются в пространстве изобразительной культуры в самых разнообразных стилистических: от вполне реалистичной до совершенно абстрактной.

Вместе с тем в этом разнообразии есть определенные закономерности. Отмечая в целом онтологическую соприродность музыки и пространственных искусств, Е.В. Ровенко уточняет, что «художник сознательно пытается отразить в живописи именно *порядок бытия*, имманентный музыке как конкретно-историческому виду искусства»

[14, с. 72]. То есть взаимоотражение музыки и изобразительного искусства определяется всякий раз обстоятельствами конкретного культурно-исторического контекста. Причем такая взаиморефлексия порождает динамику процессов в обоих художественных явлениях. У.С. Алиева считает, что «„радикальное“ обновление музыкального языка автоматически ведет за собой аналогичные изменения в живописи и наоборот» [1, с. 1251]. Вряд ли можно согласиться с тем, что это происходит так уж «автоматически»: у всякого художественного явления — своя «личная» история, складывающаяся под влиянием множества факторов и определяющаяся собственной специфичностью. Однако определенную связь синхронно возникающих трансформаций также невозможно отрицать. Так, например, итальянский музыковед Франческо Фонтанелли, анализируя произведения Альфредо Казеллы, обнаруживает в некоторых своеобразный диалог с фигуративным искусством, в других (например, в «Майской ночи» 1913 года) — явственную аналогию с метафизической живописью Джорджо де Кирико [25, р. 424–437].

Аналогичным образом происходит и встречный «перевод»: в визуальных произведениях проявляются подобия структурных и стилистических особенностей, присущих определенным музыкальным артефактам. Речь идет не только о возможности переводов одного художественного текста на язык другого искусства. Такое преобразование музыкального в изобразительное вряд ли возможно в полном смысле слова: музыка относится к явлениям, непосредственно выражающим эмоциональное и идейно-смысловое содержание, в изобразительных искусствах содержание опосредовано предметно выраженными конструкциями. Отсюда следует кардинальное различие искусств «выразительных» и «изобразительных» [3, с. 53]. Задачу эквивалентной передачи содержания музыкального материала выполняет интермедиальная проекция. При этом в визуальных артефактах отражается не непосредственное звучание музыки, а передаваемая в ней атмосфера, настроения, эмоциональные импульсы, порождаемые в свою очередь состояниями социокультурной среды, в которой музыка рождается и которые выражает. В этом смысле остаются, на наш взгляд, актуальными идеи Теодора Адорно об отношениях музыки и изобразительного искусства, высказанные еще в 1960-х годах. Адорно утверждает, что попытки прямого подражания одного

Джаз в пространстве изобразительной культуры:  
вариации интермедиальных проекций

искусства другому приводят к «псевдоморфозу»: «В тот момент, когда одно искусство имитирует другое, оно становится все более отдаленным от него, отказываясь от ограничений собственного материала, и впадает в синкретизм, в расплывчатое понятие недиалектического континуума искусств в целом» [22, р. 67]. В то же время он отмечает неустранимую закономерность взаимодействия музыки и живописи: они всегда неизбежно опосредуются друг в друге, представляя феномен конвергенции в силу мощных формообразующих процессов, которые проявляются как тождественный принцип во встрече их материалов [22, р. 76–78]. К таким формообразующим процессам следует отнести контекстуальное влияние «духа эпохи»: социокультурных состояний и настроений времени, атмосферы, в которой происходит художественное творчество. Именно это определяет своеобразную «тождественность», изоморфность алгоритмов творческих процессов при всех видовых различиях искусств. В свою очередь, подобная «тождественность» делает возможным возникновение, по выражению китайского искусствоведа Фэн Тяньцуня, «музыкальной живописи» — взятой в качестве творческого материала музыки, которая выражается с помощью техник изобразительного искусства, представляя «полное стихийности и страсти изображение» [19, с. 165]. Вполне очевидно, что сочетание присущих джазу стихийности и страсти закономерно привлекло внимание деятелей изобразительной культуры.

### Феномен джаза в зеркале изобразительного искусства

Влияние яркости, экспрессивности и содержательности джаза приводит к тому, что, по словам американского исследователя профессора Роберта О'Милли, он становится частью «сверхмощного культурного континуума, в котором художники, скульпторы, фотографы, поэты, романисты и эссеисты творили (и играли), чтобы запечатлеть своими перьями и кистями, в дереве и на бумаге, а также через цвет невыразимые, казалось бы, ноты и причудливый танец музыки» [27]. Стоит отметить разнообразие видов и жанров, образующих означенный континуум, включающий помимо визуальных и иные формы опредмечивания музыки. Однако можно полагать, что интерес к джазу в значительной мере возникает благодаря его внутренней зрелищности: «джаз может быть поразительно визуальным, создавая

незабываемые и яркие звуковые картины» [30, р. 6]. Воспринимая это, художники ставят сложную задачу — уловить и передать ощущение и смысл музыки. Они видят джаз: Анри Матисс, Пит Мондриан и Жан Дюбюффе заставляют звучать джазовую музыку через свои картины. Эти и многие другие художники «создают визуальные джазовые композиции, манипулируя линиями, фигурами, тонами, структурами, цветами и ритмами» [27].

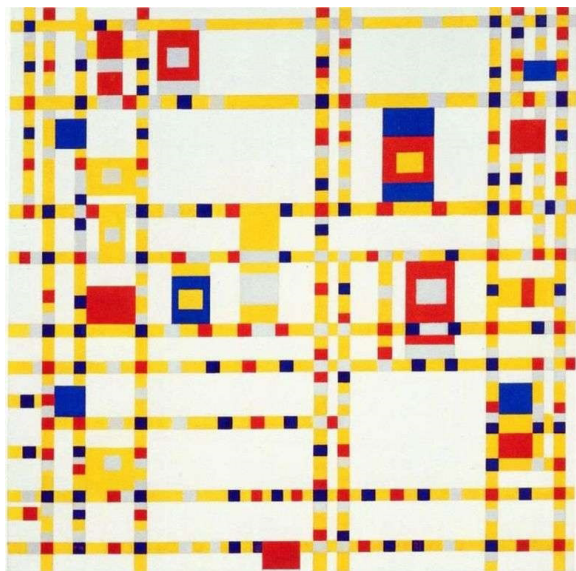
Тем не менее в предисловии к книге «Искусство джаза: визуальная история», вышедшей в 2020 году, Джон Хассе, куратор джазовых коллекций Смитсоновского музея американской истории в Вашингтоне, пишет, что визуальное измерение джаза часто упускается из виду, почти ничего не опубликовано для того, чтобы дать общую картину влияния джазовой музыки на визуальную среду [30, р. 6]. А ведь спектр таких проекций в изобразительной культуре очень широк. К ним, например, относится фотография, избравшая джаз как тему, дизайн обложек нот и альбомов пластинок, экспозиции музейных выставок, плакаты и реклама, программки концертов и визитные карточки джазменов. Специфичной формой визуальной репрезентации был джаз-танец, который включал не только афроамериканскую пластику и движения. Разнообразные варианты визуализации образов джазовых музыкантов, их среды и их музыки как своего рода метафоры возникают в собственно изобразительном искусстве. Дж. Хассе отмечает: «Художники пытались как изобразить — с разной степенью реализма — переживание джазовой игры, так и абстрагировать звуки в графике, эквивалентной самому джазу» [30, р. 30]. Соглашаясь с этим суждением, стоит уточнить, что визуальные проекции джаза не ограничиваются только реалистичными или абстрактными изображениями, включая и иные стилистики.

При всем многообразии отражения джаза в изобразительном искусстве можно видеть несколько основных тематических ракурсов, в которых возникают различные версии визуализации этого явления. Первый ракурс определяется тем, что Т. Фэн называет «музыкальной живописью», главной целью которой «является повторное воспроизведение музыки» [19, с. 165]. В этом случае объектом изображения выступает сама музыка в ее структурных, жанрово-стилевых особенностях. Поскольку их прямое запечатление невозможно, ищутся изобразительные эквиваленты, основанные на отмеченном выше

Джаз в пространстве изобразительной культуры:  
вариации интермедийных проекций

онтологическом единстве музыкальной и визуально-изобразительной деятельности. Отсюда — изобразительный язык, тяготеющий к обобщенности, абстрактной условности, но при этом — яркой выразительности, передающей стилистику джаза. Поэтому джазовая тема закономерно нашла отражение в искусстве абстракционизма. Схващенные на слух темпо-ритмические и мелодические извивы джаза художники-абстракционисты стремятся передать через нефигуративное сочетание цветов и линий, стараясь визуально изобразить динамику ускользающих причудливых мотивов. Особым обаянием для художников этого направления обладало присущее джазу импровизационное начало. Канадский искусствовед и композитор Роберт Белтон так описывает одно из полотен своего соотечественника Уильяма Рональда: «Взаимодействие структуры и импровизации было непосредственно вдохновлено джазом бибоп, в котором ритм-секция служила своего рода подмостками для мелодичных полетов фантазии, варьирующихся от гармонии до диссонанса. Картина Рональда — это не столько черно-белая медитация, сколько разновидность „визуального бибопа“ — его шаткая сетка прямоугольников, танцующих с нотами золотого, синего, розового и лилового. Зеленые, золотые и белые нити пробиваются сверху, снизу и между черными и белыми пятнами, которые „сохраняют ритм“, позволяя художнику издать соло, достойное Чарли Паркера» [23].

Пит Корнелис Мондриан, признанный мастер абстракционизма, увлекся джазом еще в юности. Пребывание в Лондоне, а затем в Нью-Йорке усилило его интерес к этой музыке, оказавшейся созвучной стремлениям передать в полотнах динамичную пульсацию жизни современного города в сочетаниях «простых» линий и цветов. Свою последнюю картину «Буги-вуги на Бродвее» (1943) он создает под звучание записей Луи Армстронга, стремясь передать энергичную атмосферу Нью-Йорка и в то же время изобразить впечатления от ритмо-мелодического рисунка джазовой музыки. Художник свободно komponует цветовые фрагменты, варьирует их сочетания и интенсивность, создавая ритм, выражающий ритмику джаза. Мондриан достигает двойного эффекта: он передает звучание живой музыки, воспроизводя одновременно образы городского пространства. Как отмечает Т. Фэн, «Под кистью П. Мондриана цвет словно наполняется двусмысленностью: желтый — это яркий свет ламп и в то же время



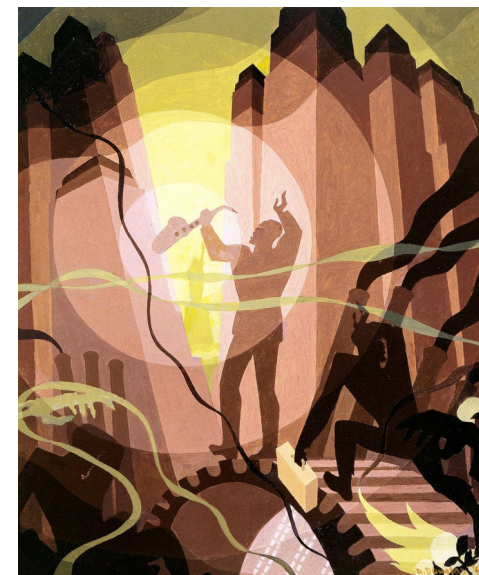
**Ил. 1.** Пит Корнелис Мондриан. Буги-вуги на Бродвее. 1942–1943. Холст, масло. 127 × 127 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк

высокий голос, поющий джаз (желтый — это также духовые музыкальные инструменты, труба или саксофон). Красный и синий — это холодные и теплые здания на улицах и богатый, скачущий, привлекающий внимание баритон. Черный — это и неосвещенные фонарями участки кварталов, и бас. А белый — это незаполненность, пустые места города, паузы в музыке, время необъятной тишины» [19, с. 169].

Аналогичный подход к визуализации джазовой мелодики можно видеть в работах Тео ван Дусбурга, основавшего вместе с П. Мондрианом движение De Stijl, например в его «Композиции в сером (Rag Time)» (1919). В этом полотне с расположенными в прямоугольных структурах линиями и тонами отчетливо виден ритмический импульс регтайма, вдохновивший чисто графическую интерпретацию музыки [30, р. 30].

Однако при всей значимости темы джаза в нефигуративном искусстве следует отметить, что возможности абстракционизма приходили в определенное противоречие с ощутимой предметностью, визуальной реальностью и зрелищностью джаза, доходящей до карнавализованных форм воплощения. Не случайно Ф.С. Фицджеральд, назвавший 1920-е годы «веком джаза», сказал, что в это время «Америка затевала

Джаз в пространстве изобразительной культуры: вариации интермедийных проекций



**Ил. 2.** Аарон Дуглас. Песнь о башнях. 1966. Масло, темпера. 76,2 × 63,5 см. Художественный музей Милуоки, Висконсин

самый массовый, самый шумный карнавал за всю свою историю» [цит. по: 17, с. 206]. Зрелищность джаза вызывала потребность воплощения образов людей, творящих эту музыку, и воспринимающей ее аудитории. В этом ракурсе сама музыка не исчезает, выступая частью визуального текста, однако существенно важными становятся фигуры музыкантов, не только участвующих в процессе исполнения, но свидетельствующих о более широких социокультурных контекстах: исторических, субкультурных, стилевых и др. Причем фигуративное искусство, обращающееся к теме джаза, включает использование стилистик разной степени условности и уровней сложности социокультурного содержания. Так, британская художница Кларисс Клифф в керамической серии «Век джаза» (1930, Музей Виктории и Альберта, Лондон) передает беззаботное веселье и игривую экспрессию танцевальной музыки, поэтизируя джазовых оркестрантов в пластике стилизованных образов ар-деко. Специфичный синтез ар-деко и примитивизма в творчестве одного из ведущих художников «Гарлемского ренессанса» Аарона Дугласа позволил выразить в его монументальной живописи гораздо более серьезные идеи. В визуальных образах А. Дугласа тема джаза предстает как феномен, воплощающий связь

африканских истоков и современных состояний афроамериканской культуры. В его работе «Песнь о башнях» (1966), повторяющей тему фрески 1934 года, выполненной на стене Нью-Йоркской публичной библиотеки, мощная фигура зывающего к небесам саксофониста расположена между прибывающими на новую родину африканцами и культовым силуэтом статуи Свободы.

Графическая работа А. Дугласа «Чарльстон» (ок. 1928) не отсылает к столь многозначительным контекстам. Ее тема — сама музыка. Искусное чередование черных, белых, жемчужно-серых тонов вкупе с «изогнутой» пластикой тел слушателей создает прихотливый, пульсирующий темпоритмический узор ткани джазовой мелодики.

С особой силой социокультурные аспекты джаза звучат в полотнах Арчибалда Дж. Мотли — выдающегося художника, ярко выразившего дух «Гарлемского ренессанса». «Гарлемским ренессансом» называют культурное движение 1920–1930-х годов, способствовавшее слому прежних расовых стереотипов и формированию нового образа афроамериканца: культурного, образованного и креативного. Значение деятельности афроамериканских литераторов, художников и музыкантов было существенно шире сферы собственно художественной культуры. В создаваемых ими образах демонстрировался дух нового самоопределения, ценностной содержательности афроамериканской культуры, способной не только представить значимые достижения, но и выступать на равных в интегративных взаимосвязях с культурой белого населения Америки. В таком контексте джаз предстал репрезентативным явлением в самой высокой мере. На полотнах А. Дж. Мотли афроамериканцы занимаются тем же, что и белые: прогуливаются, принимают гостей, отдыхают, молятся и, наконец, предаются веселью под звуки джазовых мелодий. Даже в картине *Holy Rollers* (1929), изображающей сцену в церкви, прихожане-афроамериканцы вовлечены в бурный водоворот молебна, тон которому задает джазовая музыка. В еще большей мере ее экспрессивность, чувственный накал явлены в сюжетах, где джаз выступает организующим началом и символом самозабвенной творческой свободы. Такова, например, картина «Горячий ритм» (1961). Экстатичному джазированию саксофониста, трубача, тромбониста, пианиста и певца вторит ритм фигур танцовщиц. Вместе с тем стоит обратить внимание на говорящую деталь: губы персонажей подчеркнута выделены так, как если бы это

Джаз в пространстве изобразительной культуры:  
вариации интермедийных проекций



**Илл. 3.** Арчибалд Дж. Мотли. Горячий ритм. 1961. Холст, масло. 102 × 123 см. Чикагский исторический музей, Чикаго

был грим. Этот визуальный элемент неслучаен, он отсылает зрителя к одной из предтеч джазового искусства: очень популярному во второй половине XIX века зрелищному жанру «минстрел-шоу». В нем давались театрализованные представления, в которых белые актеры комически изображали афроамериканцев как существ забавных, но неграмотных и примитивных. В картине А. Дж. Мотли по сути представлен пародийный парафраз подобных этнокультурных стереотипов, что еще раз напоминает о своеобразной карнавализованности джазовой музыки.

Это свойство джаза в еще большей мере проявляется в другой работе А. Дж. Мотли — *The Jazz Singers* (1934). Здесь с долей авторской иронии изображены пятеро уличных музыкантов, с невероятным воодушевлением исполняющих джазовую композицию. Их образы даны гротескно, но это совершенно не карикатура, а тот самый карнавальский смех, который М.М. Бахтин определяет как амбивалентный: насмешливый, ироничный, но одновременно — веселый, ликующий, направленный и на самих смеющихся [2, с. 17]. Разумеется, карна-



Джаз в пространстве изобразительной культуры:  
вариации интермедийных проекций



**Илл. 4.** Отто Дикс. Триптих «Метрополис» (центральная и левая части). 1928. Холст, масло, смешанная техника по дереву. 181 × 402 см. Штутгартский художественный музей, Штутгарт

вальность — только одна из ипостасей феномена джаза, способного подниматься до драматического и даже трагического звучания.

Ярким примером этого выступает триптих Отто Дикса «Метрополис» (1928), рисующий драматическую атмосферу жизни послевоенной Германии. В левой и правой частях работы изображены «отбросы общества»: проститутки, инвалиды, нищие, вышвырнутые на обочину. Основной смысл сосредоточен в центральной части: там «элита» — богачи, аристократы — лихорадочно прожигают жизнь под звуки джазового оркестра. Сама исполняемая мелодия, несомненно, зажигательно веселая, но лица персонажей безрадостны, будто они участвуют в некой механической процедуре. Единственным человеком, целиком захваченным музыкой, оказывается темнокожий ударник; он всецело отдается джазовой стихии. По сути, перед нами трагический карнавал с персонажами-масками, в котором экспрессивная энергия джаза остро подчеркивает контраст между его жизнелюбивой природой и драматичными коллизиями реальных социокультурных обстоятельств, создавая особое напряжение, мастерски переданное

художником. Как справедливо отмечает А.А. Степанова, «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» [17, с. 212].

Содержательность и вариативное разнообразие джаза обусловили возможность его проекций в различные стилевые направления изобразительного искусства. Стоит, например, упомянуть о своеобразном сближении творческих техник сюрреализма «со структурой и принципами джазовой импровизации» [5, с. 21]. Примечательно, что подобное родство нередко чувствовали и сами джазовые музыканты, непосредственно связывая впечатления от визуальных образов со своим творчеством. Легендарный джазмен Майлз Дэвис, которого Дюк Эллингтон сравнивал с Пикассо, пишет в мемуарах: «...есть просто художники и есть великие художники. В нашем веке, по-моему, это были Пикассо и Дали. <...> Мне нравится Дали... нравится его образность и мне нравится его сюрреализм. Дали всегда меня чем-то глубоко поражал — может, только меня, — он так не похож на всех остальных... <...> А у Пикассо, кроме картин в стиле кубизма, чувствовалось африканское влияние, и я как будто нутром понимал, о чем это. Поэтому Дали был для меня более интересен, он учил меня по-новому смотреть на вещи» [6, с. 98].

Вполне органично визуальные проекции джаза нашли воплощение в стиле ар-деко. В них джаз предстает своей жизнерадостной, красочной стороной, не случайно мастера этого стиля чаще всего обращались к танцевальной его ипостаси. Джазовая тема представлена в ар-деко достаточно ярко. Этому способствовало совпадение времени развития ар-деко и расцвета джазового искусства во второй четверти XX века. В эти годы формируется своеобразный стилевой комплекс, воплощающий образно-эстетические эталоны «эры свинга», определяющий свой выразительный язык во взаимовлиянии ар-деко, джаза и Голливуда. Характеризуя визуальную культуру того времени, П.К. Корнев обращает внимание на своеобразную взаимопроекцию мелодических рисунков джаза и прихотливой изломанности линий, сложности поз персонажей в изобразительных текстах ар-деко, когда мимика, жесты и пластика, а иной раз и нарочитая вычурность

телодвижений звезд джазового искусства «казались срисованными с рекламного плаката» [8, с. 74].

Связь этого стиля с джазом оказалась настолько органичной, что с уходом ар-деко как значимого явления она находит отзвуки и в современном искусстве. В творчестве известного бразильского художника Жореза Мачадо можно видеть двойную проекцию: ар-деко в современную художественную сферу и темы джаза в стилизованных под ар-деко полотнах. Более того, в центре композиции знаковой работы «Джаз по Мондриану» (2009), давшей название выставке в Санкт-Петербурге (2014), Ж. Мачадо размещает визуальную цитату — фрагмент полотна П. Мондриана «Победа буги-вуги» (1944), образуя тем самым обратную проекцию абстрактного стиля в ар-деко.

Примечательны слова самого художника, помещенные в каталоге рядом с этой работой: «Хорошая музыка — это прекрасный сад, джаз — это драгоценный камень, музыка — это семь нот, джаз — все краски. Я не музыкант, я — художник, музыку я пишу цветом, я — джаз!» [11, с. 15].

Причудливым образом тема джаза трансформировалась в творчестве лидера фовизма Анри Матисса. В его знаменитой серии «Джаз» (1943–1947) нет буквального воспроизведения этой музыки. Однако не случайно первоначальное название «Цирк» Матисс заменил именно на «Джаз». Влияние джазовой стилистики настолько ощутимо, что при экспонировании этих работ в ведущих музеях мира показ часто включает исполнение джазовых композиций, которые могли вдохновлять автора в создании этих визуальных текстов. Именно стихия свободной джазовой импровизации позволила художнику выразить целый спектр проекций художественных и внехудожественных аспектов. По утверждению австралийского искусствоведа Родни Суона, Матисс воплотил в этой серии настроения культурного сопротивления гитлеровской оккупации Франции [32]. В то же время можно полагать, что цирковые и джазовые интонации этих работ связаны общей атмосферой зрелищно-карнавального действия. Импульсивная природа джаза передается у Матисса через цирковые образы, в чем содержится внутренняя отсылка к его (джаза) экспрессивным чертам, динамике, присущей джазовым образам. Сам Матисс говорил: «Я пишу это, чтобы систематизировать собственные ощущения от этих хроматических и ритмических импровизаций»

Джаз в пространстве изобразительной культуры:  
вариации интермедийных проекций



**Ил. 5.** Жорез Мачадо. Джаз по Мондриану. 2009. Холст, масло. 100 × 70 см. Источник: Каталог выставки в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства. URL: [http://artholdingtn.ru/f/catalogue\\_machado\\_05.pdf](http://artholdingtn.ru/f/catalogue_machado_05.pdf)

[цит. по: 32]. Действительно, в работах этой серии энергия визуальной импровизации представлена вполне ощутимо. Кроме того, эти произведения выступают свидетельствами интенсивной межкультурной коммуникации. В это время пришедший из Америки джаз покорила Европу, и Матисс не остался в стороне от его обаяния. Более того, художник был впечатлен мастерством знаменитой джаз-танцовщицы Жозефины Бейкер, произведшей настоящий фурор во время своих парижских гастролей. Можно с уверенностью полагать, что ее необыкновенная хореография вдохновляла Матисса во время создания цикла. Во всяком случае, в работе «Цирк» из этой серии силуэт танцовщицы вполне узнаваем.

О том, что влияние джаза на художника корректнее оценивать не только в рамках изобразительного искусства, но шире — визуальной культуры в целом, можно судить по следующему обстоятельству. Историк искусства Джон Бидвелл утверждает, что в определении точного названия серии Матисса привлекла эстетика слова «из-за его

Джаз в пространстве изобразительной культуры:  
вариации интермедийных проекций



Ил. 6. Анри Матисс. Цирк. Из серии «Джаз». 1943–1947. Декупаж. 32 × 42 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

каллиграфического потенциала, величественной заглавной буквы J и синкопированного двойного z» [цит. по: 32].

По сути, подход Матисса к джазовой теме связан с третьим ракурсом отражения ее в изобразительной культуре. В этой оптике джаз чаще не представлен непосредственно через фигуры музыкантов или попытки визуально воплотить его звучание. В таких работах джазовые мелодики вдохновляют художников на создание полотен, передающих атмосферу, настроения, присущие определенным социокультурным контекстам, созвучным этой музыке. В картинах изображаются ситуации, выходящие за пределы собственно музыкальной сферы, в которых джаз не столько «видится», сколько «чувствуется». Тем не менее даже в такой опосредованной форме джазовая ритмика и мелодические особенности улавливаются вполне отчетливо. Так, например, канадский искусствовед Синтия Кристи, анализируя работы американской художницы Флорины Штеттхаймер, особо подчеркивает в них проявления медиальной взаимосвязи звуковых, зрительных и пластических аспектов ее творчества, что позволяет, используя

своеобразную игру с музыкальными ритмами и движениями, звуками и цветами, создавать яркие, мультимодальные визуализации городской культуры 1920-х годов. Полотна Ф. Штеттхаймер пронизаны настроением джаза, их сюжетика, композиция и цветовые решения живо передают пляшущие, синкопированные узоры музыкальных переплетений в стихии визуальной импровизации, воплощая «джазовые нотки в ее живописи и поэзии» [24, р. 181].

Упоминание джаза, живописи и поэзии в единой связке, на наш взгляд, глубоко симптоматично. Органическое созвучие этих визуальных, музыкальных и словесных образных систем приводит иногда к своеобразным цепочкам проекций. Впечатления от джазовой музыки художники перелагают в форме изобразительных произведений, которые в свою очередь вдохновляют литераторов на создание своих текстов. При этом «движущей силой» таких проективных метаморфоз выступает именно образная энергия джаза. Красноречивым примером может служить создание японским художником Макото Вадой, искренним почитателем джаза, серии портретов выдающихся джазменов. Они настолько впечатлили писателя Харуки Мураками, также истового поклонника джазового искусства, что он написал «Джазовые портреты» (1997) — книгу эссе по этим визуальным артефактам. Художник продолжил работу над серией, значительно расширив такую «джазовую галерею», и второе издание книги Мураками вышло уже дополненным новыми эссе. Смысловую значимость джаза в подобных проективных «перетеканиях» подтверждают слова самого Мураками: «Когда Макото Вада мне показал несколько портретов джазовых музыкантов, я сразу подумал: „Ага, напишу, коли такое дело“. Смотрел на его работы, и в голове быстро возникали музыкальные образы, подходящие к тому или иному музыканту. Оставалось только обратиться их в слова. <...> Порядок, когда сначала были написаны картины, а только потом текст, оказался как нельзя более удачным» [12, с. 116]. Проекция продолжилась: в 2008 году продюсер и музыкант Алексей Коган выпустил двойной аудиоальбом с джазовыми композициями в качестве музыкальных иллюстраций к литературно-визуальным портретам Мураками.

Главным обстоятельством, порождающим спектр исходящих от джаза интермедийных проекций, служит действительность его сущностных свойств. Прежде всего, это импровизационность, лежащая

в основе джазового искусства и позволяющая художнику свободно варьировать материалы и выразительные средства в достижении наиболее выразительного визуального эффекта. Следует отметить непосредственную эмоциональность и чувственность этой музыки, способствующую передаче психологических состояний в изобразительном решении. Существенную роль играет внутренняя и внешняя зрелищность джаза. Это свойство уже само по себе «провоцирует» визуальные проекции, воплощаемые в изобразительной культуре. Особое внимание стоит обратить на открытость джазового искусства, своеобразную тематическую и стилевую протейичность — от «простонародности» этноджаза до парадоксальной «авангардной академичности» фри-джаза. Такая тематико-стилевая многоаспектность дает возможность обращения к джазовой теме художников совершенно разных направлений.

Чтобы продемонстрировать изложенное на примере, уместно обращение к фигуре конкретного художника. В этом смысле показательным выступает творчество признанного американского мастера Ромаре Бердена (1911–1988). Он создал множество работ в разных техниках, но далеко не случайно тема джаза возникала в его работах постоянно, причем во всех трех обозначенных выше ракурсах. Впитывая уроки кубизма, Питера де Хоха, Яна Вермеера и других мастеров, Р. Берден все же избрал главным источником вдохновения джаз. Художник задался вопросом: как могут литературные произведения, которые, как и картины, можно рассматривать как зафиксированные на безмолвных двухмерных поверхностях, тем не менее создавать своего рода музыку? Ведь тогда и музыкальные звучания способны порождать визуальные изображения. Так художник открыл джаз, который определил характер его творчества. Р. О'Милли выделяет в деятельности Р. Бердена воспринятую от джаза импровизацию в качестве основы творческой техники: «одна линия, цвет или форма, иногда довольно неожиданным образом, переходят в другую, как это делает великий джазовый солист, такой как Чарли Паркер, который импровизировал в экспрессивном темпе» [26, р. 5]. Сам художник свидетельствует: «Я слушал джаз — и просто рисовал, пытаюсь уловить эти ритмы» [цит. по: 26, р. 7]. В своих произведениях Р. Берден представлял джаз как образец для «визуального художника» (термин Р. О'Милли), одновременно развивая идеи импровизации.

Джаз в пространстве изобразительной культуры:  
вариации интермедийных проекций



**Ил. 7.** Ромаре Берден. Королева блюза. 1974. Карандаш, акрил, бумага. 92 × 122 см. Смитсоновский музей американского искусства, Вашингтон

Даже в тех работах, в которых джаз не изображен непосредственно, его причудливая ритмика и мелодическая атмосфера передаются очень ощутимо.

Полистилистика и политематичность джазовой музыки отражается не только в использовании Р. Берденом различных изобразительных техник и элементов разных стилей (абстракционизма, кубизма, экспрессионизма, примитива), но и в обращении к темам классической литературы, религии, мифов, праздников и повседневных занятий, сельской и городской жизни. Пафос искусства Р. Бердена, одного из видных художников «Гарлемского ренессанса», был направлен на утверждение права афроамериканцев создавать высокую и актуальную культуру, соединяющую этническое своеобразие и общечеловеческие ценности. При этом многообразии социокультурных контекстов: социальных, политических, эстетических, художественных, житейских — было тесно связано с джазовой темой как основным творческим вектором художника.

За пределами статьи остаются многие проявления проекций джаза в изобразительной культуре: рекламные плакаты, обложки музыкальных альбомов, почтовые марки и открытки, фотоискусство и др. Однако один симптоматичный пример стоит все же обозначить. Речь о визуальном воплощении буквальной канонизации выдающегося виртуоза-саксофониста Джона Колтрейна в качестве святого Африканской епископальной церкви в Сан-Франциско. Стены этого храма украшают выполненные диаконом Марком Дьюксом иконописные изображения Колтрейна, из раструба саксофона которого вырываются пламенеющие языки огня, символизирующие исхождение Святого Духа из его музыки. Тем самым экстатичная духовность, присущая джазу, воплотилась прямым образом в изобразительном решении, выполняющем не художественную, а религиозно-культовую функцию.

## Заключение

Интермедиаальные процессы становятся в современном мире все более значимыми, отражая растущую динамику социокультурных трансформаций. Характерными проявлениями этих ситуаций выступает взаимодействие явлений в художественном пространстве. Особо значимо то, что в подобных взаимопроекциях находят выражение актуальные обстоятельства жизни общества, состояния и процессы его культуры. Вполне доказательным примером служит обращение изобразительного искусства к джазу как культурной теме. Ее проекции в визуально-художественную сферу закономерно обусловлены как онтологическим родством выразительных и изобразительных искусств, так и специфическими особенностями феномена джаза, такими как импровизационный характер, зрелищность музыкальных образов и самого процесса музицирования, яркая эмоциональность и экспрессивность, стилистическое разнообразие и непосредственная действенность.

Эти черты привлекали художников самых разных направлений и стилей возможностями свободного, спонтанного самовыражения. Проекции джаза в визуальное пространство включают различные ракурсы воплощения его образов в «музыкальной живописи»: от попыток передать само звучание музыки до создания изобразительных произведений в «джазовом стиле». Однако в любых вариантах

Джаз в пространстве изобразительной культуры:  
вариации интермедиаальных проекций

неизменным остается прямое или опосредованное отражение общих контекстов, связанных с социокультурными обстоятельствами бытования джазовой музыки и ее творцов, с актуальными ситуациями, побудившими художников обратиться к пульсирующим джазовым мелодиям. Богатство содержания и энергия образов превращали джаз в источник вдохновения, определяли алгоритмы творческого процесса, способствуя в то же время трансляции через визуальные артефакты переживаний и отношений художников к самым актуальным коллизиям культурного времени.

Джаз в пространстве изобразительной культуры:  
вариации интермедиальных проекций

## Список литературы:

- 1 *Алиева У.С.* Отображение в музыке образов изобразительного искусства // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. Т. 13. Вып. 2–5. С. 1246–1251.
- 2 *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 541 с.
- 3 *Бриткевич Д.В.* Музыка и живопись: уровни взаимосвязанности // Искусство и культура. 2015. № 1. С. 49–54.
- 4 *Голованёва А.* Синтез искусств в XX веке: живопись и музыка // Musicus: Вестник СПбГК. 2015. № 1. С. 52–55.
- 5 *Горелов О.С.* История сюрреалистической антимзыкальности в практиках инновативной русской поэзии // Вестник Ивановского гос. ун-та. Серия «Гуманитарные науки». 2020. Вып. 3. С. 20–29.
- 6 *Дэвис М.* Автобиография / Пер. с англ. Е. Калининой. М.: София; Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005. 544 с.
- 7 *Кандинский В.В.* Язык форм и красок // *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. М.: Редакция «Архимед», 1992. С. 46–85.
- 8 *Корнев П.К.* Идеи ар-деко в США 1920–1940-х годов // Вестник Санкт-Петербургского гос. ин-та культуры. 2018. № 2 (35). С. 71–76.
- 9 *Лаврова С.В.* «Манифест спациализма» Лучо Фонтана и концепция звукового пространства Сальваторе Шаррино // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 4. С. 637–654.
- 10 *Лебедев Д.Л.* Книжная графика Эдмунда Дюлака и проблема ориентализма в британской иллюстрации первой четверти XX века // Художественная культура. 2020. № 2. С. 100–123. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00027>.
- 11 Мачадо Жорез. Джаз по Мондриану: Каталог выставки. СПб.: Арт Холдинг Татьяна Никитиной, 2014. 54 с.
- 12 *Мураками Х.* Джазовые портреты: Эссе / пер. И. Логачева. М.: Эксмо, 2005. 240 с.
- 13 *Орлов Г.А.* Древо музыки / Предисл. М. Друскина. Вашингтон, СПб.: Н.А. Frager & Co, Советский композитор, 1992. 408 с.
- 14 *Ровенко Е.В.* О музыкальности пространственных искусств как онтологической категории // Философские науки. 2016. № 10. С. 68–81.
- 15 *Ротмирова Е.А.* Изобразительная культура как метатип восприятия и метапрактика отражения картины мира // Национальные традиции в современном искусстве и художественном образовании: Материалы международной научно-практической конференции. Витебск: Витебский гос. ун-т, 2019. С. 76–79.
- 16 *Сараскина Л.И.* Литературные и экранные образы первых отечественных велосипедистов и их велосипедов // Художественная культура. 2021. № 3. С. 466–493. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-466-493>.
- 17 *Степанова А.А.* Синкопы джазового века в реквиеме первой мировой: Ричард Олдингтон и Отто Дикс // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2018. № 51. С. 206–220.
- 18 *Флоренский П.А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях: исследования по теории искусства // *Флоренский П.А.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 81–258.
- 19 *Фэн Т.* Феномен музыкальной живописи в абстрактном искусстве и анимации // Университетский научный журнал. 2019. № 51. С. 163–175.
- 20 *Хаминова А.А., Зильберман Н.Н.* Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38–45.
- 21 *Цареградская Т.В.* Музыкальный экфрасис и перспективы интермедиального исследования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3 (40). С. 7–16.
- 22 *Adorno T.* On Some Relationships between Music and Painting / Transl. by Susan Gillespie // The Musical Quarterly. 1995. Vol. 79. № 1. P. 66–79. <https://doi.org/10.1093/MQ/79.1.66>.
- 23 *Belton R.* "William Ronald, Untitled ('Jazz painting')" (Auction Catalogue Essay). URL: [https://www.academia.edu/23287596/\\_William\\_Ronald\\_Untitled\\_Jazz\\_painting\\_auction\\_catalogue\\_essay\\_](https://www.academia.edu/23287596/_William_Ronald_Untitled_Jazz_painting_auction_catalogue_essay_) (дата обращения 08.12.2021).
- 24 *Cristia C.* Painting Jazz: Music, Rhythm, and Sound in the Work of Florine Stettheimer // Florine Stettheimer: A New Multimodal Modernism / Ed. by I. Gammel and S. Zelazo. Toronto: Book\*hug, 2019. P. 179–199.
- 25 *Fontanelli F.* Casella prima della 'chiarificazione'. La 'musica della notte' degli anni 1913–1918 // Studi musicali. 2017. Anno VIII. № 2. p. 405–462.
- 26 *O'Meally R.* Pressing on Life Until It Gave Back Something in Kinship // The Romare Berden Reader / Ed. by R.G. O'Meally. Durham and London: Duke University Press, 2019. pp. 1–28.
- 27 *O'Meally R.* Seeing Jazz: Introduction // Seeing Jazz: Artists and Writers on Jazz / Ed. by Elizabeth Goldson. Chronicle Books, Smithsonian Institution Publ., 1997. p. 1–6. URL: <https://www.jazzstudiesonline.org/files/jso/resources/pdf/Seeing%20Jazz%20Intro.pdf> (дата обращения 08.12.2021).
- 28 *Rajewsky I.O.* Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies. 2005. № 6. p. 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505AR>.
- 29 *Schröter J.* Discourses and Models of Intermediary // Comparative Literature and Culture. 2011. Vol. 13. Issue 3. URL: [https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clcw\\_eb](https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clcw_eb) (дата обращения 08.12.2021). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>.
- 30 *Shipton A., Hasse J.E.* The Art of Jazz: A Visual History. Watertown: Charlesbridge Publishing, 2020. 256 p.
- 31 *Stockhausen K.* Musik und Graphik // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Vol. 3. Mainz: Schott Verlag, 1960. S. 5–25.
- 32 *Swan R.T.* Symbolism and Allusion in Matisse's Jazz // RIHA Journal. 2019. May 15. URL: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69959/63304> (дата обращения 08.12.2021).
- 33 *Trivedi S.* Resemblance Theories // The Routledge Companion to Philosophy and Music (Routledge Philosophy Companions) / Ed. by T. Gracyk, A. Kania. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011. p. 223–232.

Джаз в пространстве изобразительной культуры:  
вариации интермедийных проекций

## References:

- 1 Alieva U.S. Otobrazhenie v muzyke obrazov izobrazitel'nogo iskusstva [Displaying Images of Pictorial Art in Music]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk*, 2011, Vol. 13, no. 2–5, pp. 1246–1251. (In Russian)
- 2 Bahtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* [Francois Rabelais' Creativity and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Hudozh. Lit. Publ., 1990. 541 p. (In Russian)
- 3 Britkevich D.V. Muzyka i zhivopis': urovni vzaimosvyazannosti [Music and Painting: Levels of Interconnectedness]. *Iskusstvo i kul'tura*, 2015, no. 1, pp. 49–54. (In Russian)
- 4 Golovanyova A. Sintez iskusstv v XX veke: zhivopis' i muzyka [Synthesis of Arts in the 20th Century: Painting and Music]. *Musica: Vestnik SPbGK*, 2015, no. 1, pp. 52–55. (In Russian)
- 5 Gorelov O.S. Istorija sjurrealisticheskoj antimuzikal'nosti v praktikah innovativnoj russkoj poezii [The History of Surrealist Anti-Musicality in the Practices of Innovative Russian Poetry]. *Vestnik Ivanovskogo gos. un-ta. Seriya "Gumanitarnye nauki"*, 2020, no. 3, pp. 20–29. (In Russian)
- 6 Devis M. *Avtobiografiya* [Autobiography], transl. from English E. Kalinina. Moscow, Sofiya Publ., Ekaterinburg, Ul'tra. Kul'tura Publ., 2005. 544 p. (In Russian)
- 7 Kandinskij V.V. Yazyk form i krasok [The Language of Shapes and Colors]. Kandinskij V.V. *O duhovnom v iskusstve* [About the Spiritual in Art]. Moscow, Redakcija "Arhimed" Publ., 1992, pp. 46–85. (In Russian)
- 8 Kornev P.K. Idei ar deko v SSHA 1920–1940-h godov [Art Deco Ideas in the USA 1920s – 1940s]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gos. in-ta kul'tury*, 2018, no. 2 (35), pp. 71–76. (In Russian)
- 9 Lavrova S.V. "Manifest spacializma" Lucho Fontana i koncepciya zvukovogo prostranstva Sal'vatore Sharrino [The "Manifesto of Spacialism" by Lucio Fontana and the Concept of Sound Space by Salvatore Charrino]. *Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie*, 2019, Vol. 9, no. 4, pp. 637–654. (In Russian)
- 10 Lebedev D.L. Knizhnaya grafika Edmunda Dylaka i problema orientalizma v britanskoj illyustracii pervoj chetverti XX veka [Book Graphics by Edmund Dulac and the Problem of Orientalism in British Illustration of the First Quarter of the 20th Century]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 2, pp. 100–123. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00027>. (In Russian)
- 11 Machado, Zhoroz. *Dzhaz po Mondrianu: Katalog vystavki* [Machado, Juarez. Jazz After Mondrian: Exhibition Catalog]. St. Petersburg, Art Holding Tat'yany Nikitinoj Publ., 2014. 54 p. (In Russian)
- 12 Murakami H. *Dzhazovyje portrety: Esse* [Jazz Portraits: Essays], transl. I. Logachev. Moscow, Eksmo Publ., 2005. 240 p. (In Russian)
- 13 Orlov G.A. *Drevo muzyki* [Tree of Music], preface M. Druskin. Washington, St. Petersburg, N.A. Frager & So, "Sovetskij kompozitor" Publ., 1992. 408 p. (In Russian)
- 14 Rovenko E.V. O muzikal'nosti prostranstvennyh iskusstv kak ontologicheskoj kategorii [On the Musicality of Spatial Arts as an Ontological Category]. *Filosofskie nauki*, 2016, no. 10, pp. 68–81. (In Russian)
- 15 Rotmirova E.A. Izobrazitel'naya kul'tura kak metatip vospriyatija i metapraktika otrazhenija kartiny mira [Pictorial Culture as a Metatype of Perception and Metapragmatic of Reflection of the Picture of the World]. *Nacional'nye tradicii v sovremennom iskusstve i hudozhestvennom obrazovanii: Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii* [National Traditions in Contemporary Art and Art Education: Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Vitebsk, Vitebskij gos. un-t Publ., 2019, pp. 76–79. (In Russian)
- 16 Saraskina L.I. Literaturnye i ekrannye obrazy pervyh otechestvennyh velosipedistov i ih velosipedov [First Russian Cyclists and Their Bicycles: Images in Literature and in Cinema]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 3, pp. 466–493. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-466-493>. (In Russian)
- 17 Stepanova A.A. Sinkopy dzhazovogo veka v rekvieме pervoj mirovoj: Richard Oldington i Otto Dixs [Syncopation of the Jazz Age in the Requiem for World War I: Richard Aldington and Otto Dix]. *Vestnik Tomskogo gos. un-ta. Filologiya*, 2018, no. 51, pp. 206–220. (In Russian)
- 18 Florenskij P.A. Analiz prostranstvennosti (i vremeni) v hudozhestvenno-izobrazitel'nyh proizvedeniyah: issledovaniya po teorii iskusstva [Analysis of Spatiality (and Time) in Artistic Works: Art Theory Studies]. Florenskij P.A. *Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii* [Articles and Studies on the History and Philosophy of Art and Archeology]. Moscow, Mysl' Publ., 2000, pp. 81–258. (In Russian)
- 19 Fen T. Fenomen muzikal'noj zhivopisi v abstraktnom iskusstve i animacii [The Phenomenon of Musical Painting in Abstract Art and Animation]. *Universitetskij nauchnyj zhurnal*, 2019, no. 51, pp. 163–175. (In Russian)
- 20 Haminova A.A., Zil'berman N.N. Teoriya intermedial'nosti v kontekste sovremennoj gumanitarnoj nauki [The Theory of Intermediality in the Context of Modern Humanities]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2014, no. 389, pp. 38–45. (In Russian)
- 21 Caregradskaya T.V. Muzykal'nyj ekfrasis i perspektivy intermedial'nogo issledovaniya [Musical Ekphrasis and the Prospects of Intermedial Research]. *Problemy muzikal'noj nauki*, 2020, no. 3, pp. 7–16. (In Russian)
- 22 Adorno T. On Some Relationships between Music and Painting, transl. Susan Gillespie. *The Musical Quarterly*, 1995, Vol. 79, no. 1, pp. 66–79. <https://doi.org/10.1093/MQ/79.1.66>.
- 23 Belton R. "William Ronald, *Untitled (Jazz painting)*" (Auction Catalogue Essay). Available at: [https://www.academia.edu/23287596/\\_William\\_Ronald\\_Untitled\\_Jazz\\_painting\\_auction\\_catalogue\\_essay\\_](https://www.academia.edu/23287596/_William_Ronald_Untitled_Jazz_painting_auction_catalogue_essay_) (accessed 08.12.2021)
- 24 Cristia C. Painting Jazz: Music, Rhythm, and Sound in the Work of Florine Stettheimer. *Florine Stettheimer: A New Multimodal Modernism*, ed. I. Gammel and S. Zelazo. Toronto, Book'hug, 2019, pp. 179–199.
- 25 Fontanelli F. Casella prima della 'chiarificazione'. La 'musica della notte' degli anni 1913–1918. *Studi musicali*, 2017, Anno 8, no. 2, pp. 405–462.
- 26 O'Meally R. Pressing on Life Until It Gave Back Something in Kinship. *The Romare Bearden Reader*, ed. R.G. O'Meally. Durham and London, Duke University Press, 2019, pp. 1–28.
- 27 O'Meally R. Seeing Jazz: Introduction. *Seeing Jazz: Artists and Writers on Jazz*, ed. Elizabeth Goldson. Chronicle Books, Smithsonian Institute Publ., 1997, p. 1–6. Available at: <https://www.jazzstudiesonline.org/files/jso/resources/pdf/Seeing%20Jazz%20Intro.pdf>. (accessed 08.12.2021).
- 28 Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2005, no. 6, pp. 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505AR>.
- 29 Schröter J. Discourses and Models of Intermediary. *Comparative Literature and Culture*, 2011, Vol. 13, issue 3. Available at: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clcweb>. (accessed 08.12.2021). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>.
- 30 Shipton A., Hasse J.E. *The Art of Jazz: a Visual History*. Watertown, Charlesbridge Publishing, 2020. 256 p.
- 31 Stockhausen K. Musik und Graphik. *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Vol. 3. Mainz, Schott Verlag, 1960, S. 5–25.
- 32 Swan R.T. Symbolism and Allusion in Matisse's Jazz. *RIHA Journal*, 2019, May 15. Available at: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69959/63304>. (accessed 08.12.2021).
- 33 Trivedi S. Resemblance Theories. *The Routledge Companion to Philosophy and Music (Routledge Philosophy Companions)*, ed. T. Gracyk, A. Kania. London, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2011, pp. 223–232.