

УДК 78.072.2, 78.03

«ТО, ЧЕМУ НУЖНО И ДОЛЖНО УЧИТЬСЯ»:
СОВЕТСКИЕ МУЗЫКОВЕДЫ СЕРЕДИНЫ 1920-Х ГОДОВ О ДЖАЗЕ

Букина Т. В.^{1, 2}

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

² Работа выполнена при финансовой поддержке Александровского института в Хельсинки. Программа стажировок 2021-22.

Статья знакомит читателя с первой в России научной публикацией, посвященной джазу — сборником переводов «Джаз-банд и современная музыка», подготовленным в 1926 году к печати разрядом Теории и истории музыки Государственного института истории искусств. Учитывая особое положение этого издания в отечественном музыковедении, представляется важным предпринять анализ его концепции: причин обращения советских исследователей к теме джаза, принципов отбора статей для публикации, ракурсов осмысления интересующего их музыкального феномена, его связи с актуальными проблемами советской культуры. Интересно также рассмотреть данный сборник в контексте иных направлений исследований, которые проводили в те же годы сотрудники музыкального разряда ГИИИ: это дает возможность установить его место в музыковедческой парадигме ранней советской эпохи. Такого рода экскурсы представлены в предлагаемой работе.

Ключевые слова: Советское музыковедение 1920-х годов, Государственный институт истории искусств, рецепция джаза в СССР.

“WHAT WE NEED AND SHOULD LEARN”: SOVIET MUSICOLOGISTS
AT THE MID-1920TH ON JAZZ

Bukina T. V.^{1, 2}

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

² The Aleksanteri Institute. Visiting Fellows Programme, 2021-22.

The article familiarizes the reader with the first in Russia scholarly publication, dedicated to jazz — a collection of translated articles “Jazz-Band and Contemporary Music”, issued in 1926 by a department of Theory and history of music of the State Institute of Art History. Given the special place of this edition in domestic musicology, it looks important to analyze its concept. For

example, the reasons why Soviet researchers addressed jazz, the aspects of their particular interest, the principles they elected the articles for publication, and the connections they set between jazz and actual problems of Soviet culture. It is also worth considering this edition within the context of other research projects carried on in the same period at the musical department of the Institute of Art History: it allows ascertaining its place in the musicological paradigm of the early Soviet epoch. Such perspectives are suggested in the given work.

Keywords: Soviet musicology of the 1920th, the State Institute of Art History, reception of jazz in USSR.

Общеизвестно, что с джазовой культурой у отечественной музыкальной науки исторически складывались непростые отношения. Одной из причин, безусловно, была сложность художественной природы джаза, чьи языковые и содержательные параметры оказались явно неконгруэнтны методологическому аппарату академического музыкознания. Не менее важную роль сыграл и социополитический фактор: на рубеже 1920–30-х годов рецепцию джаза в России в значительной мере формировала политика Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), представители которой в своих печатных работах проводили агрессивную антиджазовую агитацию. Во многом вследствие этой деятельности, а также под влиянием дальнейшей политизации всех сфер культуры джазовая музыка на протяжении последующей четверти века вызывала в профессиональном и массовом сознании устойчивые коннотации с образом идеологически чуждого «буржуазного» искусства, обращение к которому могло навлечь на исследователя обвинение в «низкопоклонстве перед Западом». Неудивительно, что первая научная публикация в широкой печати, посвященная джазовой тематике, — статья Валентины Конен «Легенда и правда о джазе», вышедшая в 1955 году в журнале «Советская музыка» [1], — была воспринята профессиональным сообществом не только как пионерный исследовательский проект, но и, во многом, как решительный политический шаг¹. Между тем, подобная роль «аутсайдера» в советском музыковедении установилась за джазом не сразу: красноречивым свидетельством тому может послужить весьма знаменательное издание, вышедшее в Ленинграде еще в первое послереволюционное десятилетие.

Речь идет о сборнике переводов «Джаз-банд и современная музыка», подготовленном к печати в 1926 году Отделом теории и истории музыки Государственного института истории искусств (ГИИИ) [4] (см.: рис.)

Переводы были выполнены сотрудниками института, а редактором выступил 25-летний специалист, ученик и младший коллега Б. В. Асафьева Семен Львович

¹ См. об этом, в частности: [2]. О рецепции джаза в СССР в 1950–60-х гг. см. также: [3].

Гинзбург. В издание вошли статьи четырех зарубежных авторов: американского композитора Льюиса Грюнберга, австрало-американского композитора Перси Гренджера, французского композитора Дариуса Мийо и английского критика Сизера Серчингера; завершает выпуск небольшая заметка редактора, где дается справочная информация о некоторых инструментах джаз-банд. В предисловии к сборнику подчеркивался «пилотный» характер этого издательского проекта: редактор указывал, что его основная цель — «ответить на первый запрос широких музыкальных и внемузыкальных кругов относительно сущности и значения джаза для современной музыки, а, следовательно, и пробудить вдумчивое и серьезное отношение к одной из наиболее горячих проблем музыкальной современности» [5, с. 6–7].

Несмотря на относительную скромность объема (47 страниц) и очерченных задач, сборник «Джаз-банд и современная музыка», безусловно, стал неординарным явлением как первый в отечественной музыкальной науке случай обращения к джазу и, более того, посвящение ему издания «крупной формы». При этом на протяжении нескольких последующих десятилетий он оставался практически единственной в советской науке публикацией, где открыто выражалось сочувственное отношение к джазовому музицированию. Столь небальная по своей тематике работа ярко отражала приоритеты отечественного музыкознания послереволюционной эпохи: его явную экспансионистскую стратегию (стремление предельно раздвинуть границы компетенции своей специальности, охватив смежные дисциплинарные поля)², интерес к широкому кругу музыкальных явлений и инновационным методологиям, желание постичь процессы современной музыкальной жизни, ориентацию на освоение достижений западной музыкальной науки (о многом говорит уже географический охват вошедших в него статей).

Год выхода в печать рассматриваемого сборника также весьма показателен: он приходится на краткий, но знаменательный период временного ос-



Рис. Обложка сборника переводов

² Об экспансионистской стратегии в науке см.: [6].

лабления идеологического давления на культуру. По времени он ограничен, с одной стороны, постановлением Политбюро от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», с другой — XV съездом ВКП(б) в декабре 1927 года, где была провозглашена т. н. сталинская «культурная революция», сделавшая своим лозунгом «оживление идеологической борьбы» во всех сферах и последовательное проведение «классовых» позиций в оценке культурных явлений³. По наблюдению И. И. Земцовского, 1926 год стал для раннесоветской истории чем-то вроде «осевого времени», годом «еще не утраченных иллюзий и... не сбывшихся надежд», отмеченным особенной продуктивностью в гуманитарной сфере (и непосредственно в деятельности Института истории искусств), появлением ряда программных изданий, продуктивных исследовательских проектов и целых научных направлений [8]. Постановление 1925 года декларировало намерение партии «бороться против легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследию», «терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам» и «предупреждать всеми средствами проявление комчванства». Кроме того, утверждалось, что партия «не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы» и «должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений» [9]. Тем самым получали временную «амнистию», с одной стороны, «неполиткорректные» научные подходы (наподобие формального анализа в искусствоведении), с другой, — «маргинальные» для официальной советской политики художественные направления и жанры. В числе прочего одной из значимых составляющих звукового background'a времени оказался джаз как важная часть индустрии досуга и развлечений эпохи НЭПа. Свидетельством этой значимости стало не только появление в 1920-х годах первых советских джазовых коллективов В. Я. Парнаха и Л. В. Варпаховского, но и проникновение джазового материала в творчество композиторов-авангардистов — Г. Н. Попова, Л. А. Половинкина, А. В. Мосолова. Однако отношение критики к этому явлению оставалось неоднозначным: по утверждению А. Н. Коваленко, даже в наиболее лояльный период «джаз рассматривался как некое пограничное явление, располагающееся между, условно говоря, “ресторанной” или “кабацкой” музыкой и, в более возвышенном представлении, музыкой танцевальной или песенно-танцевальной» [10, с. 11]⁴. В подобном контексте публикация целого сборника работ западных авторов, посвященных феномену джаза, должна была выглядеть довольно экстравагантным решением.

³ Подробнее о сталинской «культурной революции» см., в частности: [7, р. 117–125].

⁴ Об отношении в СССР к танцам см. также: [11, с. 194].

Для отечественного музыкознания 1920-е годы стали периодом институционализации, становления его как самостоятельной научной специальности. Помимо прочего, этот процесс предполагал и приобщение к академическим стандартам научности, носителем которых в данной области выступала в первую очередь европейская музыкальная наука (преимущественно германо- и франкоязычная), имевшая к тому моменту уже многовековой стаж. Между тем, у этой референтной для российских музыковедов группы джаз тоже отнюдь не был в фокусе внимания: как явление новое для европейской культуры, он на рассматриваемом этапе лишь начал подвергаться научному осмыслению. Показательно, что авторы, чьи работы вошли в сборник, были в основном музыкантами-практиками либо, как Серчингер, журналистами, но не музыковедами.

Чем же объяснялось обращение советских специалистов к теме, столь экзотической для академического музыкознания? Учитывая то, что сборник 1926 года представлял, скорее, подступы к изучению джаза, предварительный проект, не получивший тогда продолжения, сегодня можно лишь строить более или менее вероятные гипотезы о причинах этого выбора. Тем не менее есть основания предполагать, что слова Гинзбурга об актуальности джаза для современности не были случайно брошенной фразой. Многие говорят о том, что джазовое искусство было во многих отношениях точкой, в которой сходилась целый ряд важнейших приоритетов послереволюционного музыковедения:

Прежде всего, это его тесная интегрированность в актуальные музыкальные процессы (что отражено и в названии сборника). В середине 1920-х годов ленинградский Институт истории искусств по настойчивой рекомендации Наркомпроса отказался от концентрации на историческом материале и обратился к изучению современного художественного творчества. В частности, его музыкальный отдел с 1924 года сотрудничал с Кружком современной музыки, а с 1926-го — также с Ленинградским отделением Ассоциации современной музыки⁵. Предмет интересов Асафьева и его сотрудников в области музыкального искусства современности был тесно связан с социологической ветвью их исследований — прежде всего, концептом «интонационного словаря эпохи». Этот термин, введенный Асафьевым и получивший в 1920-х годах широкое хождение в кругу его учеников⁶, понимался ими как своего рода звуковой «слепок» конкретного общества, музыкально-лексический «запас» наиболее ходовых, лежащих на слуху интонаций. По мере смены культурных по-

⁵ См. об этом, в частности: [12].

⁶ В первой половине 1920-х годов Асафьев также пользовался понятием «звукового вещества», от которого впоследствии отказался: [13].

колений и обновления кругозора этот «интонационный словарь» непрерывно и неуловимо обновляется, однако наиболее ощутимо такие смены происходят на переломе эпох, в периоды социальных потрясений — этот процесс Асафьев обозначал как «кризис интонаций» или «интонационную революцию» [14, с. 357–358]. Свидетелями как раз одного из таких «интонационных кризисов», глобального тектонического сдвига в области музыкально-языковых средств музыковеды считали в тот момент себя. В плане музыкального материала важным источником обновления интонационного словаря стали интегрированные современными композиторами звуковые явления, лежавшие прежде на периферии академической традиции: аутентичный фольклор и неевропейские культуры, низовые и массовые жанры, явления смежных искусств, бытовые интонации и «индустриальные» ритмы.

Все эти разнообразные проявления «маргинального» звукового опыта в той или иной форме аккумулировало джазовое музицирование, и, вероятно, подобная его принципиальная «лиминальность» (пограничное положение) была одной из причин, привлекавших к нему внимание западных (и, отчасти, отечественных) музыкантов-новаторов. Представленные в ленинградском сборнике 1926 года работы композиторов о джазе (а таковых в издании три статьи из четырех), были, вероятно, важны не только (и не столько) как источник объективной и достоверной информации⁷, сколько в качестве ценного документа творческой рецепции. В своих эссе авторы акцентировали именно те свойства джазового звучания, которые были для них наиболее притягательны в этом «периферийном» искусстве. Показательно, что большинство из них считало, что джазу едва ли суждено оказать сколь-нибудь серьезное воздействие на академическую музыку. И, тем не менее, отмеченные ими элементы джазового «саунда» действительно были усвоены и по-своему претворены академической музыкой, став в ней источником языковых инноваций:

Фольклорные истоки и неевропейское происхождение. Вошедшие в сборник работы отражают этап восприятия джаза как аутентичного (или почти аутентичного) фольклора африканских народов. «Никогда еще не существовало столь классической народной музыки», — утверждал Перси Грэнджер [15, с. 17]. «Их бытовая музыка сохранила неприкосновенность», — убеждал читателя Льюис Грюнберг [16, с. 9]. «Здесь мы соприкасаемся с самими первоисточниками души, с той глубокой стороной человеческой души, которой она обязана своим происхождением», — писал Дариус Мийо [17, с. 31]. Сегодня уже хорошо известно, что интерес европейцев к джазу стал закономерным про-

⁷ Собственно, не все сообщаемые в текстах сведения впоследствии подтвердились и, как это будет очевидно из последующего обзора, публикации содержат множество неточностей.

должением увлечения ориентализмами и «варваризмами» в музыке романтической эпохи. Неудивительно, что авторы опубликованных в сборнике работ фиксировали в звучании джаз-банды в первую очередь характеристики, идущие вразрез с академическими нормами письма: иные ладогармонические структуры (нетемперированные звукоряды и недиадонические лады, лабильные тона, диссонирующие созвучия), иные принципы структурной организации (импровизационность), новый тембровый облик (необычные инструменты, непривычные регистры и приемы звукоизвлечения). «Инструментовка джаз-бандов... примечательна во всех отношениях, — свидетельствовал Грэнджер. — Я считаю ее таким шагом вперед в технике оркестровки, который можно сравнить лишь с расстоянием, пройденным последней в другой области от Бетховена до Вагнера. Она таит в себе блестящие возможности» [15, с. 18].

Однако помимо обогащения музыкального языка, подобные новшества были в перспективе способны преобразить и музыкальную теорию. В середине 1920-х годов одной из наиболее актуальных задач своей науки искусствоведам виделась разработка универсальной методологии анализа, позволявшей учитывать достижения культур за пределами европейской профессиональной традиции. Так, в 1925 году директор ГИИИ академик Ф. И. Шмит, известный специалист по византологии, опубликовал статью, в которой продвигал проект т. н. «коллективистской теории искусства». Появление этой концепции ему представлялось особенно актуальным в преддверии ожидаемой мировой революции, в ходе которой братские «угнетенные народы» будут интегрированы в интернациональное пролетарское сообщество. Такого рода теория должна была, базируясь на марксистской методологии, охватить анализом не только явления элитарной культуры, но и все «искусство низов»: наследие народного творчества, массового искусства, а также незападные профессиональные культуры, включая русскую [18]. Приняв вызов времени, сотрудники Института, в том числе музыковеды, с энтузиазмом разрабатывали новые методы изучения этнической традиции, организуя экспедиции в различные регионы России и союзных республик. Вполне возможно, что опыты музыковедческого анализа джазовой музыки могли рассматриваться деятелями музыкознания как еще один возможный путь к созданию будущей «коллективистской теории» в области музыкального искусства.

Связь с танцевальными жанрами. В 1920-х годах одной из важных сфер интересов руководителя музыкального отдела ГИИИ Б. В. Асафьева стала музыка балета, в том числе современного (И. Стравинского, С. Прокофьева). Этот интерес разделяли и его коллеги по Институту: в рассматриваемые годы в ГИИИ разрабатывался проект создания междисциплинарного сборника,

посвященного искусству балета (к сожалению, неосуществленный)⁸. Анализ балетного творчества привел Асафьева к осмыслению его как одного из важнейших каналов обновления современного музыкального языка: в своих аналитических этюдах музыковеду удалось продемонстрировать, что балетная и, шире, танцевальная музыка становится наиболее активным аккумулятором современного движенческого опыта (включая ритмы города, машин, кино). Благодаря своей непосредственной связи с танцевальным движением она обогащает современный «интонационный словарь» новыми ритмокомплексами и новой «пластической интонацией»⁹. Интерес к организующему началу, приносимому в музыку ритмическими структурами, отразился на научных приоритетах асафьевской школы: например, А. В. Финагин в статье 1923 года «Систематика музыкально-теоретических знаний» включал в структуру теоретического музыковедения ритмологию в качестве самостоятельной дисциплины [21]. Показательно, что все работы, включенные в сборник о джазе, так или иначе рефлексировали новизну ритмического параметра этой музыки: синкопирование, полиритмию и особую графичность мелодического и ритмического рисунка, пришедшего на смену гармоническим изыскам позднего романтизма, тем самым как бы работая на подтверждение гипотезы Асафьева.

Тот факт, что носителем всех этих инноваций стал вид массового искусства, явно смущал авторов статей: «Этим чудесным оркестрам не хватает одного — настоящего концертного репертуара», — констатировал Д. Мийо [17, с. 25–26]. Между тем ленинградским музыковедам подобная амбивалентность, скорее, импонировала: «Можно ли говорить как о несостоящем внимания примитиве, о том, чему нужно и должно учиться?» — декларировал Гинзбург «Предисловии» редактора [5, с. 6]. «История уже давно должна была показать, как властно идет внедрение в искусство всех тех элементов, которые социологически оправданы распространением и потреблением в быту, и уйти от которых — значит отказаться от всего живого и продолжать обольщаться иллюзиями и миражами прошлого», — комментировал он в другом месте [5, с. 3]. Описываемая исследователем ситуация близко корреспондировала феномену «канонизации младших жанров», изучением которого занимались в тот момент коллеги музыковедов по Институту истории искусств Виктор Шкловский и Юрий Тынянов. Данный термин исследователи применяли в отношении литературных явлений, когда тот или иной жанровый элемент или ком-

⁸ В этом коллективном издании должны были принять участие Б. В. Асафьев, И. И. Соллертинский, балетовед Ю. С. Слонимский, театровед А. А. Гвоздев, филолог и переводчик А. А. Франковский, театральные художники А. Н. Бенуа, В. В. Дмитриев и Б. М. Эрбштейн. См. упоминания об этом сборнике в публикации: [19, с. 174–186].

⁹ Подробнее об этом см., в частности: [20].

позиционный прием, бывший прежде принадлежностью низовой литературы, начинает претендовать на новую иерархическую позицию и возводиться в канон — этот процесс, по их мнению, лежит в основе литературной эволюции¹⁰.

Подобная проблематика была предметом пристального внимания и музыкального отдела института, одной из профильных тем которого на протяжении многих лет было исследование музыкального быта, как прошлого, так и настоящего. С 1925 года в отделе даже работал специальный Кабинет по изучению музыкального быта, который занимался, в частности, фиксацией бытовых интонаций, звучавших на улицах, площадях и рынках Ленинграда (выкрики торговцев, газетчиков, попрошайек).¹¹ Музыковедов интересовало, в частности, как бытовой песенный репертуар и повседневный опыт речевого интонирования влияет на профессиональную музыкальную практику и отражается в композиторском творчестве. Это давало им выход на целый спектр исследовательских проблем, имевших отношение как истории музыки, так и к современности: например, позволяло объяснять причины востребованности музыки того или иного автора, мотивы выбора обществом своих «классиков», феномен «деактуализации» или «реактуализации» музыкального наследия, пути «демократизации» современного музыкального творчества и т. п. Насколько можно судить, одна из важных причин интереса к джазу заключалась в предоставляемой им возможности рассмотреть эти процессы «под увеличительным стеклом».

Таким образом, сборник «Джаз-банд и современная музыка» вполне вписывался в гуманитарный тренд «1926 года» — и так же, как и многие другие многообещающие начинания этого периода, данный проект на рассматриваемом этапе не получил продолжения. Начиная с 1928 года работа Института стала подвергаться систематическим атакам в широкой печати, и спустя три года учреждение было расформировано. А сотрудники его музыкального отдела к исследованиям джаза больше не обращались сколь-нибудь систематически. Смена идеологических координат советской культуры повлекла за собой перемену и в оценочных суждениях музыковедов: спустя пять лет после выхода сборника его редактор С. Л. Гинзбург уже писал в одной из своих рецензий для журнала «Рабочий и театр»: «О джаз-музыке не может быть двух мнений. Эта музыка — музыка классово-чуждая, разлагающая, вредная. Это — дурманный, притупляющий сознание и волю танцевальный угар» [25]. Таким образом, музыковеды поколения 1920-х годов во многих случаях становились не только очевидцами или жертвами социополитических перемен, но, нередко, и их проводниками, транслируя в общество новые культурные коды. В этом

¹⁰ См., в частности: [22, 23].

¹¹ См. об этом: [24, с. 144–167].

контексте сборник 1926 года можно рассматривать как по-своему яркий документ исторического момента, запечатлевший важный срез в профессиональном музыковедческом сознании в канун эпохи «культурной революции».

ЛИТЕРАТУРА

1. Конен В. Дж. Легенда и правда о джазе // Советская музыка. № 9. 1955. С. 22–31.
2. Переверзев Л. Б. Джаз — это проблема (вызов и нескончаемый диалог) // Полный джаз. Вып. 18. [Электронный ресурс]. URL: www.jazz.ru/mag/76/jl.htm. (дата обращения: 01.11.2021).
3. Шак Ф. М. Советский джаз как феномен массовой культуры // Вестник АГУ. Вып. 3 (164). 2015. С. 170–178.
4. Джаз-банд и современная музыка. Л.: Academia, 1926.
5. Гинзбург С. Л. Предисловие // Джаз-банд и современная музыка. Л.: Academia, 1926. С. 3–7.
6. Шпигель-Резинг И. Стратегии дисциплины по поддержанию своего статуса // Научная деятельность: структура и институты: сб. переводов. М.: Прогресс, 1980. С. 107–158.
7. Fitzpatrick Sh. Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1992. 265 p.
8. Земцовский И. И. 1926 год // Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 2007. С. 151–162.
9. О политике партии в области художественной литературы (резолуция ЦК ВКП(б) от 18 июня 1925 г.) // Известия ЦК РКП(б). № 25–26. 1925. С. 8–9.
10. Коваленко А. Н. Джаз в пространстве отечественной музыкальной культуры 1920–1930-х годов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2014. 22 с.
11. Шмелев С. А. Формирование нового быта молодежи в 1920-е годы // Самарский научный вестник. № 1 (22). 2018. Т. 7. С. 190–196.
12. Друскин М. С. Концерты Государственного Института Истории Искусств // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 32–36.
13. Глебов И. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 65–80.
14. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. Кн. 1 и 2. 376 с.
15. Грэнджер П. О. Народные истоки джаза // Джаз-банд и современная музыка. Л.: Academia, 1926. С. 16–20.
16. Грюнберг Л. Джаз и будущее музыки // Джаз-банд и современная музыка. Л.: Academia, 1926. С. 8–15.
17. Мило Д. Развитие джаза и североамериканская негритянская музыка // Джаз-банд и современная музыка. Л.: Academia, 1926. С. 21–31.

18. Шмит Ф. И. Государственный Институт истории искусств // Бюллетень ГАХН. 1925. № 1. С. 59–72.
19. Кроленко А. А. Институт и «Academia» (из записных книжек 1923 – 1924 годов) // Российский институт истории искусств в мемуарах. СПб.: РИИИ, 2003. С. 167–190.
20. Букина Т. В. Б. В. Асафьев у истоков «музыкального балетоведения»: технология научного открытия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4. С. 145–161.
21. Финагин А. В. Систематика музыкально-теоретических знаний // De Musica. Сб. ст. под ред. И. Глебова. Пг.: Петр. Гос. Ак. Фил.-я, 1923. С. 182–191.
22. Шкловский В. Г. Литература «вне сюжета» // Шкловский В. Г. О теории прозы. М.: Круг, 1929. С. 226–245.
23. Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–270.
24. Грубер Р. И. Из области изучения музыкальной культуры современности // Музыкознание: Временник отдела музыки ГИИИ. Л.: Academia., 1928. С. 144–167.
25. Гинзбург С. Л. Джаз в 31-м году // Рабочий и театр. № 18. 1931. С. 4.

REFERENCES

1. Konen V. Dzh. Legenda i pravda o dzhaze // Sovetskaya muzy`ka. № 9. 1955. S. 22–31.
2. Pereverzev L. B. Dzhaz – e`to problema (vy`zov i neskonchaemy`j dialog) // Polny`j dzhaz. Vy`p. 18. [E`lektronny`j resurs]. URL: www.jazz.ru/mag/76/jl.htm. (data obrashheniya: 01.11.2021).
3. Shak F. M. Sovetskij dzhaz kak fenomen massovoj kul`tury` // Vestnik AGU. Vy`p. 3 (164). 2015. S. 170–178.
4. Dzhaz-band i sovremennaya muzy`ka. L.: Academia, 1926.
5. Ginzburg S. L. Predislovie // Dzhaz-band i sovremennaya muzy`ka. L.: Academia, 1926. S. 3–7.
6. Shpigel`-Rezing I. Strategii discipliny` po podderzhaniyu svoego statusa // Nauchnaya deyatel`nost`: struktura i instituty`: sb. perevodov. M.: Progress, 1980. S. 107–158.
7. Fitzpatrick Sh. Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1992. 265 p.
8. Zemczovskij I. I. 1926 god // Imena. Soby`tiya. Shkoly`: Stranicy xudozhestvennoj zhizni 1920 x godov. Vy`p. 1. SPb.: RIII, 2007. S. 151–162.
9. O politike partii v oblasti xudozhestvennoj literatury` (rezolyuciya CzK VKP(b) ot 18 iyunya 1925 g.) // Izvestiya CzK RKP(b). № 25–26. 1925. S. 8–9.
10. Kovalenko A. N. Dzhaz v prostranstve otechestvennoj muzy`kal`noj kul`tury` 1920–1930-x godov. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Saratov, 2014. 22 s.
11. Shmelev S. A. Formirovanie novogo by`ta molodezhi v 1920-e gody` // Samarskij nauchny`j vestnik. № 1 (22). 2018. T. 7. S. 190–196.

12. *Druskin M. S.* Koncerty` Gosudarstvennogo Instituta Istorii Iskusstv // Pyat` let novoj muzy`ki. Stat`i i materialy`. L.: Triton, 1926. S. 32–36.
13. *Glebov I.* Teoriya muzy`kal`no-istoricheskogo processa kak osnova muzy`kal`no-istoricheskogo znaniya // Zadachi i metody` izucheniya iskusstv. Pg.: Academia, 1924. S. 65–80.
14. *Asaf`ev B. V.* Muzy`kal`naya forma kak process. L.: Muzy`ka, 1971. Kn. 1 i 2. 376 s.
15. *Gre`ndzher P. O.* Narodny`e istoki dzhaza // Dzhaz-band i sovremennaya muzy`ka. L.: Academia, 1926. S. 16–20.
16. *Grynberg L.* Dzhaz i budushhee muzy`ki // Dzhaz-band i sovremennaya muzy`ka. L.: Academia, 1926. S. 8–15.
17. *Milo D.* Razvitie dzhaza i severoamerikanskaya negrityanskaya muzy`ka // Dzhaz-band i sovremennaya muzy`ka. L.: Academia, 1926. S. 21–31.
18. *Shmit F. I.* Gosudarstvenny`j Institut istorii iskusstv // Byulleten` GAXN. 1925. № 1. S. 59–72.
19. *Krolenko A. A.* Institut i «Academia» (iz zapisny`x knizhek 1923 – 1924 godov) // Rossijskij institut istorii iskusstv v memuarax. SPb.: RIII, 2003. S. 167–190.
20. *Bukina T. V. B. V.* Asaf`ev u istokov «muzy`kal`nogo baletovedeniya»: texnologiya nauchnogo otkry`tiya // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 4. S. 145–161.
21. *Finagin A. V.* Sistematika muzy`kal`no-teoreticheskix znaniy // De Musica. Sb. st. pod red. I. Glebova. Pg.: Petr. Gos. Ak. Fil-ya, 1923. S. 182–191.
22. *Shklovskij V. G.* Literatura «vne syuzheta» // Shklovskij V. G. O teorii prozy`. M.: Krug, 1929. S. 226–245.
23. *Ty`nyanov Yu. N.* Literaturny`j fakt // Ty`nyanov Yu. N. Poe`tika. Istoriya literatury`. Kino. M.: Nauka, 1977. S. 255–270.
24. *Gruber R. I.* Iz oblasti izucheniya muzy`kal`noj kul`tury` sovremennosti // Muzy`koznanie: Vremennik otдела muzy`ki GIII. L.: Academia., 1928. S. 144–167.
25. *Ginzburg S. L.* Dzhaz v 31-m godu // Rabochij i teatr. № 18. 1931. S. 4.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Букина Т. В. — д-р. искусствоведения, доц., tbukina2002@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bukina T. V. — Dr. Habil. (Arts), Ass. Prof, tbukina2002@mail.ru