НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Игорь Нарский

КАК ПАРТИЯ НАРОД ТАНЦЕВАТЬ УЧИЛА…

Культурная история советской танцевальной самодеятельности

http://

Научное приложение. Вып. CLXXII

http://www.bibliorossica.com

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

И.В. Нарский

КАК ПАРТИЯ НАРОД ТАНЦЕВАТЬ УЧИЛА, КАК БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ ЕЙ ПОМОГАЛИ, И ЧТО ИЗ ЭТОГО ВЫШЛО

Культурная история советской танцевальной самодеятельности

http://www.bibliorossica.com

УДК 793.31.077.03(47+57)"196/198"
ББК 85.325.23(2=411.2)6
Н30

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. CLXXII

Это произведение было поддержано годовым исследовательским пребыванием автора в Исторической коллегии Мюнхена. Историческая коллегия финансируется из бюджета Свободного государства Бавария. Средства на исследовательскую стипендию предоставил Фонд Фрица Тиссена.

Dieses Werk wurde gefördert durch einen einjährigen Forschungsaufenthalt am Historischen Kolleg in München. Das Historische Kolleg wird finanziert aus Mitteln des Freistaates Bayern. Die Mittel für das Forschungsstipendium hat die Fritz Thyssen Stiftung zur Verfügung gestellt.

Нарский, И. В.
Н30 Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: Культурная история советской танцевальной самодеятельности.

Зачем советскому государству понадобились сельские танцы на городской сцене? Как советские балетмейстеры изобретали народные танцы? Почему некоторые советские хореографы были более яростными противниками современных западных танцев, чем лидеры КПСС? Как участники танцевальной самодеятельности приватизировали сталинский проект массового художественного творчества, нацеленный на огосударствление досуга граждан? Чем советское хореографическое любительство отличалось от аналогов в других странах? Сочетая презентацию документов с историческими зарисовками и воспоминаниями о собственном опыте участия в советской художественной самодеятельности 1960—1980-х годов, поочередно меняя исследовательскую перспективу и оптику, автор поднимает эти и многие другие вопросы. Предлагая ответы на них, книга знакомит читателя с государственной политикой в отношении самодеятельного танца в СССР, с представлениями профессиональных хореографов о своих задачах в отношении танцевального фольклора и любительства, а также с микроисторией самодеятельного танцевального коллектива Челябинского тракторного завода.

http://www.bibliorossica.com

Моим родителям, Т. Б. Нарской и В. П. Нарскому,
с благодарностью и любовью

http://www.bibliorossica.com

Нет таких форм науки и искусства, которые не были бы связаны с великими идеями коммунизма и бесконечно разнообразной работой по созданию коммунистического хозяйства[1].

ЛИБРЕТТО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ПРОЦЕССА В ПЯТИ КАРТИНАХ, С ПРОЛОГОМ И ЭПИЛОГОМ

(Предисловие)

Пролог

В 1933 году товарищ Ворошилов показал наш ансамбль вождю народов, нашему любимому Иосифу Виссарионовичу Сталину. Товарищ Сталин сразу же определил, какие качества таятся в нашем коллективе и в какой мощный организм он может вырасти, и тут же предложил увеличить его в два раза… Наш коллектив рос. В 1935 году он насчитывал уже 100 человек, сейчас — 185 человек. Так по личной инициативе товарища Сталина вырос Краснознаменный ансамбль. В репертуаре… и даже в подборе отдельных песен большое участие принимали товарищи Сталин и Ворошилов, которые являются большими знатоками хорового искусства, а по части народного фольклора — исключительными знатоками… Очень много корректив внесли товарищи Сталин

[1] Постановление VIII съезда РКП(б) «О политической пропаганде и культурно-просветительной работе в деревне», март 1919 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Изд. 9. Т. 2. М., 1983. С. 113.

http://www.bibliorossica.com

и Ворошилов в наши танцы, отметая в них все ненужное, псевдонародное и псевдокрасноармейское[1].

Известны подробности о характере хореографических «коррективов», предложенных советскими вождями основателю и руководителю Краснознаменного ансамбля песни и пляски А.В. Александрову. Якобы после одного из правительственных концертов К.Е. Ворошилов объяснил ему, чем был недоволен И.В. Сталин в русской пляске, которую исполняла танцевальная группа ансамбля. Раздражение Сталина было вызвано излишними трюками, в результате чего «народная пляска превращалась в акробатический танец». В другом танце якобы по указанию «вождя народов» трюки заменили пляской кавалеристов с клинками[2] — расхожим сюжетом советской «народной» хореографии, который публика могла лицезреть на профессиональной и любительской сценах до самого распада СССР и даже позже.

Поскольку эти подробности о хореографических вкусах Сталина были опубликованы в связи с его 60-летним юбилеем под его прямым контролем, можно предположить, что он придавал значение распространению его мнения как «сигнала» советской хореографии. Так и случилось: эти замечания вождя стали руководством к действию для хореографов, надолго отказавшихся от исполнительской виртуозности как проявления буржуазного декадентства и дурновкусия.

Я позволил себе процитировать пространный пассаж о роли советских вождей в становлении в 1930-е годы советских «образцово-показательных» «народных» хоровых и танцевальных коллективов, приведенный в статьях отца-основателя главного армейского ансамбля Советского Союза, поскольку он совершенно соответствовал моему первоначальному замыслу исследования советской художественной самодеятельности. Приступая к этому проекту, я исходил из гипотезы о прямом руководящем участии коммунистической партии в формировании художественной самодеятельности в СССР. Причем не только хоровой, в которой

---

[1] *Александров А.* Наш Краснознаменный ансамбль // Звезда. 1938. № 1. С. 110—111. Цит. по: *Сокольская А.Л.* Танцевальная самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930—1950 гг. СПб., 2000. С. 103—104.

[2] Сталин (К шестидесятилетию со дня рождения). М., 1940. С. 295—296. Цит. по: *Сокольская А.Л.* Танцевальная самодеятельность… С. 104.

бывший семинарист Сталин и участник церковного хора Ворошилов действительно были «большими знатоками», но и танцевальной.

Ниже я намерен познакомить читателя с основными поворотами в формировании замысла этого исследования. Мне представляется важным допустить читателя не только к результатам исследования, но и к его ходу, чтобы, читая итоговый текст, можно было представлять, под влиянием каких обстоятельств и в каком направлении менялся первоначальный план, откуда поступали импульсы к его корректировке.

> Есть общая закономерность, — писал один из столпов современной социологии знания Альфред Шютц, — каждый, кто пытается записать свои тщательно обдуманные мысли… обнаружит, что во время записывания возникают новые важные темы, которые упорядочивают и шлифуют мысль. Результатом становится то, что готовый продукт неизбежно выглядит иначе, чем замысел. Общий принцип теории действия в том и состоит, что исполненное действие отличается от задуманного[1].

Знать о поворотах в исследовательской практике — значит иметь возможность контролировать авторскую позицию и аргументацию, более ориентированно судить об основательности, адекватности — «объективности», если хотите — ученого труда. Итак, приступим.

Картина 1: Несостоявшееся соавторство

Роясь в памяти в надежде обнаружить истоки этого проекта, я еще осенью 2009 года обнаружил, что идея написать книгу о художественной самодеятельности возникла у меня довольно давно. 17 июля 2003 года поздравить мою маму с 75-летним юбилеем заехал ректор Челябинской государственной академии культуры и искусств В.Я. Рушанин. Мама — известный хореограф, из числа последних учеников легендарной А.Я. Вагановой, авторитетный и чрезвычайно деятельный, несмотря на возраст, преподаватель академии, одна из легенд академии. Ректор ее ценит и проявляет знаки уважения. Ему-то я тогда впервые и изложил возникшую в тот день в разговоре с мамой идею: написать в соавторстве с нею книгу по истории хореографической самодеятельности. Она бы

[1] *Schütz Alfred.* Das Problem der Relevanz. Frankfurt a. M., 1982. S. 154.

взяла на себя «прикладную» часть, исходя из гигантского, на тот момент почти 70-летнего собственного опыта участия и работы в сфере танцевального любительства, я бы обеспечил историческую контекстуализацию феномена.

Тот разговор не был серьезным и к чему-либо обязывающим: мама неоднократно по мере становления моей научной карьеры предлагала мне в полушутку соавторство в создании хореографических учебников. Она явно чувствовала дефицит знания исторического фона и иногда робко обращалась ко мне за консультациями, создавая свои замечательные, судя по спросу, учебники по историко-бытовому танцу и хореографической классике. Робко, наверное, потому, что, натыкаясь на мамино незнание элементарных для историка вещей, я, к своему запоздалому стыду, начинал раздражаться. Наверное, это заставило ее свести обращения ко мне по профессиональной надобности к минимуму, хотя втайне она мечтала о тесном профессиональном сотрудничестве. Прости меня, мама!

Картина 2: Что дальше, или Холодная война и танцы

Следующее возвращение к этой теме произошло пятью годами позже. На рубеже июня—июля 2008 года, всего недели через две-три после выхода очередной моей книги[1], находясь в Москве ради ее публичной презентации, я, как и положено в таких случаях, сталкивался с одним и тем же вопросом окружающих: а что же дальше? Именно тогда в разговорах с несколькими коллегами — организаторами презентации, предполагаемыми рецензентами, родственниками — я сформулировал несколько тем, которые меня интересовали. Одной из них — не первой в списке и не главной в исследовательских перспективах — была история советской хореографической самодеятельности.

Двумя месяцами позже, в сентябре 2008 года, одна из моих сотрудниц по челябинскому Центру культурно-исторических исследований привезла из Тюбингена, с которым меня связывают давние и многочисленные профессиональные и дружеские контакты, предложение от нового главы тамошнего Института восточноевропейской истории К. Гествы о совместном исследовательском проекте по истории холодной войны. Тема эта была далека от моих

[1] *Нарский И.В.* Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (Автобио-историо-графический роман). Челябинск, 2008.

исследовательских интересов, но, посовещавшись с челябинскими и тюбингенскими коллегами, я решил войти в коллективный проект с проблематикой советской любительской хореографии.

Это был первый внешний импульс к «вживанию» в тему, которое растянулось на непривычно долгий для меня срок. Мой научный руководитель В.В. Шелохаев еще в середине 1980-х годов утверждал, что для успешного научного исследования достаточно трех лет, после чего ученый утрачивает свежесть взгляда. Этому уроку я всегда следовал: от розыска источников до завершения рукописи я никогда прежде не работал более трех лет. На этот раз подготовительная, поисковая стадия протекала непривычно медленно, с многомесячными перерывами, непродуктивными для проекта. Первое знакомство с исследовательским ландшафтом и источниковыми возможностями, чтение полученных из Тюбингена исследований о Холодной войне, начало сбора письменных материалов и устных свидетельств, формулирование гипотез и постановка вопросов растянулись более чем на год. В ноябре 2008 — феврале 2009 года я провел первые интервью с моими родственниками, об участии которых в советской танцевальной самодеятельности знал с детства или, самое позднее, с момента их интервьюирования для «Фотокарточки на память» в 2005—2007 годах. Я записывал рассказы об участии в художественной самодеятельности моих родителей, пришедших в нее в середине 1930-х годов на долгие десятилетия, а также старших родственниц мамы, ненадолго прикоснувшихся к советской любительской хореографии на ее раннем этапе, еще в 1920-е годы. Мама была воодушевлена новым поворотом моих исследовательских интересов и не только с радостью делилась воспоминаниями, но и готова была мобилизовать хореографов мне на подмогу (и даже, судя по осведомленности некоторых ее коллег, по своей инициативе приступила к «пропаганде» моего едва проклюнувшегося проекта).

Осенью 2009 года я приступил к систематическому обследованию родительской библиотеки о самодеятельной хореографии, которую они собирали с конца 1940-х годов. В декабре был составлен первый вариант исследовательской заявки, которая в течение следующего года в различных форматах обсуждалась с коллегами в Челябинске и за рубежом[1]. С помощью мамы в течение 2010 — первой половины 2011 года я провел серию интервью с одной из

[1] См. первоначальный текст в формате заявочного проекта на сайте челябинско-базельского интернет-семинара по восточноевропейской истории,

главных героинь этой книги, руководителем челябинского ансамбля танцев «Самоцветы» в 1960—1980-е годы В.И. Бондаревой, а также начал архивные розыски в Челябинске и Москве.

Два внешних обстоятельства подстегивали работу над проектом: договоренность подготовить челябинскую часть международного коллективного проекта по Холодной войне до конца 2010 года и организация конференции по истории смеховой культуры в России[1], в сборник по результатам которой я готовил первую печатную публикацию. Два обстоятельства ее тормозили: слишком малая временная дистанция от предыдущего проекта, который держал меня, помимо прочего, необходимостью регулярно контактировать с переводчицей и редакцией по его публикации на немецком языке[2], и большая любовь, накрывшая меня с головой и смешавшая все планы на будущее, приведшая к созданию новой семьи. (Мне жаль тех, кто не понимает, что большое чувство подобно форс-мажору.)

Как бы то ни было, первоначально проект был вынужденно ориентирован на Холодную войну. Он должен был называться «Агитация к танцу, агитация танцем: Холодная война и советская хореографическая самодеятельность». Чтобы не терять время на его характеристику, приведу фрагмент из резюме к первоначальному проектному тексту:

> Проект посвящен советской художественной самодеятельности как культурной практике в контексте Холодной войны. Во-первых, любительская хореография рассматривается как важный коммуникативный инструмент и институт социализации, групповой и индивидуальной реализации, создания и обладания символическим капиталом престижа. Во-вторых, она интерпретируется в качестве инструментализированного государством удобного и эффективного орудия формирования советской идентичности, включая образы своего и чужого, этический и эстетический канон, представления о «правильной» телесности, мужественности и женственности,

---

опубликованный почти через год после его составления: http:// isem.susu.ac.ru/arch/tanz_rus/; http:// isem.susu.ac.ru/archen/tanz_de.

[1] О конференции «Смеховая культура в России XVIII—XX вв. (Междисциплинарные подходы, проблемы, перспективы)» см.: http:// kulthist.ru/smehovaya-kultura.html; результаты конференции опубликованы: От великого до смешного… Инструментализация смеха в российской истории XX века. Челябинск, 2013.

[2] *Narskij I.V.* Fotografie und Erinnerung: Eine sowjetische Kindheit. Köln, Weimar, Wien, 2013.

социально приемлемые эмоции. В-третьих, в эпоху Холодной войны самодеятельное танцевальное творчество отражало и одновременно создавало и приспосабливало к новым условиям образы и культурные образцы враждебного, переформатировала представления о «подлинно народной» советской эстетике и эстетически неприемлемых (в том числе хореографических) репрезентациях «буржуазного» Запада. Тем самым исследование советской хореографической художественной самодеятельности в сопоставлении с аналогичными явлениями в других странах может способствовать более объемной репрезентации и лучшему пониманию Холодной войны как культурного феномена. […]

Географически тематика проекта будет ограничена двумя уровнями: столичным (Москва) и провинциальным. Анализ центральных событий, фигур, институтов и документов не нуждается в пространном обосновании: монокефальная структура принятия властных решений в СССР отразилась на рождении и развитии советской художественной самодеятельности. Провинциальный уровень истории сценической любительской хореографии предполагается представить на примере Челябинской области, одной из самых заметных в истории советской художественной самодеятельности. Хронологические рамки исследования охватывают период с 1930-х по рубеж 1980—1990-х гг.[1]

Название проекта возникло в процессе чтения книги другого главного персонажа этого исследования, предшественницы В.И. Бондаревой, руководившей челябинским тракторозаводским ансамблем танцев, будущими «Самоцветами», Н.Н. Карташовой «Воспитание танцем», одна из глав которой называлась «Агитация танцем»[2].

Скажу сразу: коллективный проект по Холодной войне не состоялся. Времена менялись, найти грантовые средства в Европе в условиях мирового кризиса и роста подозрительности к России еще до конфликта с Украиной становилось все труднее. Кроме того, проекты, которые мы попытались объединить в коллективные рамки, были тематически слишком разноплановы и отчасти, в том числе и мой, искусственно привязаны к Холодной войне. В общем, тюбингенские коллеги сочли совместное исследование бесперспективным.

---

[1] http:// isem.susu.ac.ru/arch/tanz_rus/.

[2] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем: Заметки балетмейстера. Челябинск, 1976. С. 63.

Картина 3: Цыган с медведем

С неудачей международного коллективного проекта связан очередной поворот в истории моего исследовательского замысла, теперь уже индивидуального. Проект следовало автономизировать от внешнеполитического противостояния, сместить хронологические акценты с послевоенной эпохи на межвоенную, особо остановившись на 1930-х годах как на фундирующем для советской художественной самодеятельности периоде, а не на предыстории послевоенных культурных практик. Тогда-то мне и вспомнилось первоначальное название проекта: «Как партия народ танцевать учила». Это лубочное название, которому в моем воображении рисовался визуальный аналог — ярмарочно-балаганный медведь на цепи у цыгана, родилось в процессе чтения первых книг, найденных в библиотеке родителей. В моем дневнике за 13 ноября 2009 года записано:

> С 13:00 — у родителей. Рылся в библиотеке. Сначала — разочарование: одни описания танцев, без идеологического сопровождения. Но тиражи! Репертуар (танцы народов)! Описание танцев (хореографическая неграмотность рук[оводите]лей)!
> Нашел пару «жемчужин»: «Современность в танце» и «Космический хоровод»[1]. Ухохотался (с Ниной, приходила на обед). Несколько книг взял домой.

При первом знакомстве с родительской библиотекой меня не только поразили многотысячные тиражи пособий для руководителей самодеятельной хореографии, идеологическая выдержанность репертуара и примитивность описаний танцевальных движений, рассчитанных на хореографически малограмотных читателей. Меня и дочь Нину развеселил лубочный стиль славословий по поводу «заботы партии и правительства» о художественной самодеятельности, с одной стороны, и сетования балетмейстеров и критиков на многочисленные попытки лобовой хореографической трансляции партийных решений на самодеятельной сцене. Когда я на следующий день взахлеб рассказывал другу Борису о прочитанном, он от удивления только руками развел: «Где ты все это нашел?»

Эти первые впечатления, сопровождавшиеся взрывом веселья, нашли отражение и в изначальном, заявочно-постановочном тексте проекта:

---

[1] См.: Современность в танце. М., 1964; *Устинова Т.А.* Звездный хоровод (Современные сюжетные танцы). М., 1964.

> Зрители с восхищением, равнодушием или иронией наблюдали на сцене танцовщиков в стилизованных, псевдофольклорных костюмах народов СССР и мира, военной или военизированной формах воинов Красной армии, партизан и кубинских революционеров с накладными бородами, а также в замысловатых одеяниях «царицы полей» Кукурузы и Химии, Удобрений и Химического пальто; лицезрели Сорняки в виде бравых парней с балалайками и Ядохимикаты в образе русских витязей, Космонавта в красном скафандре с огромной красной звездой на шлеме и Луну в несообразно большом русском кокошнике, и даже Свинью и Мясорубку с фаршем[1].

Картина 4: Мишель де Серто изгоняет Ричарда Дорсона

Итак, я решил не спеша продолжить хореографический проект, освободив его от хронологических и тематических ограничений, неизбежных при приспособлении к коллективной работе. В 2010, 2011, 2012, 2013 годах в Базеле, Берлине, Париже, Тюбингене я подбирал и читал книги по истории, теории и практике международной любительской (и профессиональной) хореографии. В ходе этой работы выяснилось, что избранное мною название неоправданно сужает проблематику исследования и интерпретацию феномена. По мере чтения все яснее становилось, что контроль властей над самодеятельностью в СССР не всегда и не во всем был столь прямым и жестким, как я предполагал; что у ее руководителей и участников оставались довольно просторные ниши для самореализации; что советские «народные» танцы имели собственную, огромную и стабильную, восторженную аудиторию и, следовательно, могут быть отнесены к фольклору; что танцорам-любителям, как и участникам других жанров самодеятельности — от музыкантов до фотолюбителей, — удалось приватизировать государственный проект[2]. Все эти наблюдения потребовали расширения и уточнения методологических подходов, плодотворных для проекта. Вместо инструментализации концепта «фальшлора», разработанного Ричардом Дорсоном[3], для разоблачения псевдонародного характера советской самодеятельности, более полезной стала представляться

---

[1] http:// isem.susu.ac.ru/arch/tanz_rus/.

[2] Пожалуй, первые серьезные импульсы к пересмотру первоначальной версии проекта пришли от книги К. Богданова о советском фольклоре. См.: *Богданов К.А.* Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М., 2009.

[3] См.: *Dorson R.* Fakelore // Zeitschrift für Volkskunde. 1969. Bd. 65. S. 56—64.

концепция бриколажа Мишеля де Серто, которую, на мой взгляд, весьма удачно привлек для интерпретации танцевальной художественной самодеятельности в Эстонии Филипп Герцог:

> ...хотя повседневность определяется институциональными и идеологическими структурами, установленными теми или иными правителями, внутри них — как правило, неосознанно — развиваются повседневные практики, которые вовсе не обязательно должны совпадать с содержанием, предусмотренным власть имущими. При этом обязательные структуры так оформляются или интерпретируются, что становятся приемлемыми в повседневности и допускают известную свободу. Они трактуются таким образом, что с ними можно жить и они могут быть восприняты как «собственные» и допускают личную идентификацию, не нарушая заданных «правил игры»[1].

Картина 5: Мюнхенский апофеоз

После этого, третьего поворота в истории исследовательского замысла проект приобрел наконец нынешнюю, трехчастную структуру. Согласно дневниковой записи, это произошло в Тюбингене ранней весной 2013 года, в разгар чтения международной литературы об истории танца. Ее я и отстаивал, готовя в том же году выигравшую, к моему радостному удивлению, заявку на годичное пребывание в знаменитой мюнхенской Исторической коллегии с целью написания этой книги. Причем прежнее и, как я уже отметил, зауженное название я решил сохранить и для титульного листа, и для обозначения первой части книги. Партия действительно «учила народ танцевать», но не прямо и грубо, как это якобы делали Сталин и Ворошлов в отношении ансамбля

---

[1] *Herzog P.* Sozialistische Völkerfreundschaft, nationaler Widerstand oder harmloser Zeitvertreib? Zur politischen Funktion der Volkskunst im sowjetischen Estland. Stuttgart, 2012. S. 27. Концепцию повседневной жизни М. де Серто использует также Кристина Эзрахи в исследовании истории отношений власти и балетных трупп Большого и Кировского театров. См.: *Ezrahi C.* Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia. Pittsburgh, 2012. P. 273. Опираясь на наблюдения С.Л. Стар и А. Юрчака, З. Васильева пришла к сходным выводам о незаметности государства и официальных структур для участников художественной самодеятельности в позднем СССР. См: *Vasilyeva Z.* Der unauffällige Staat: Die Infrastruktur der Amateurverbände in der Zeit des Spätsozialismus // I. Narskij (Hg.) Hochkultur für das Volk? Literatur, Kunst und Musik in der Sowjetunion aus kulturgeschichtlichen Perspektive. München, 2018 S.213–233.

Александрова, а опосредованно и менее навязчиво: политизируя самодеятельность как важное орудие идеологического воспитания внутри страны и пропаганды советских достижений за рубежом; вкладывая в нее немалые материальные ресурсы; создавая структуры кадровой и методической поддержки; приветствуя помощь профессионалов любителям; материально и морально поощряя участие в самодеятельности. (О том, как это делалось, речь пойдет в первой части книги.)

Благодаря решению Исторической коллегии и стипендии Фрица Тиссена я получил возможность сосредоточиться на завершении работы над проектом в самых комфортабельных условиях, какие только может предоставить вилла мюнхенского придворного художника XIX в. Ф.А. фон Каульбаха. В итоговом выступлении о проекте в июне 2015 года я признался: будь я марксистом, верящим во всесилие материальных условий, я бы утверждал, что пишу лучшую книгу в своей жизни. На протяжении года я чередовал чтение книг из Баварской государственной и университетской библиотек, расположенных в пяти минутах ходьбы от рабочего кабинета и находившейся поблизости квартиры, с созданием рукописи будущей книги.

Время от времени я пользовался возможностью послушать выступления коллег, а также апробировать излагаемое в книге перед квалифицированной аудиторией, выступив в 2014—2015 годах перед историками в Мюнхене, Берлине, Бремене, Гейдельберге, Фрайбурге. В мае 2015 года состоялась организованная мною и Исторической коллегией конференция «Высокая культура в Советском Союзе и в странах-правопреемницах СССР из культурно-исторической перспективы». Выступления коллег и дискуссии вокруг представленных текстов и проблем благотворно повлияли на завершение моего исследования.

Место написания наложило отпечаток на содержание текста. Читатель, полагал я, знакомясь с чужой для него историей, нуждается в неких опорных точках, которые позволят ему узнавать чужое, сравнивая его с относительно знакомым, — подобно тому, как для изучения иностранного языка человек нуждается в своем собственном. Если бы книга писалась в Дублине для ирландцев, историю советской самодеятельности можно было бы сравнивать с историей открытия и переоткрытия ирландского народного танца. В Нью-Йорке на выручку бы пришла история степа. Но я жил в Мюнхене и предполагал, что книга выйдет на немецком языке.

Поэтому международный контекст истории самодеятельности выстраивался с преобладанием отсылок к немецкому опыту XX века. Переориентировавшись на издание книги в России, я решил сохранить сопоставления российского опыта с немецким, тем более что забота о «подлинно народной» культуре была особенно характерна для политических диктатур.

Форма произведенного в Мюнхене продукта отличается от запланированной. О сути и назначении перемен читатель узнает во введении. Здесь же считаю возможным ограничиться указанием, что книга по форме демонстративно фрагментарна. Чтобы, несмотря на это, читатель мог лучше ориентироваться в материале и чувствовать себя более уверенно, приступая к чтению ее основных частей, за «Предисловием» следует «Введение», из которого он должен получить неизбежно краткое и схематичное, но связное представление о том, что было известно историкам о советской художественной самодеятельности до создания этой книги и какими новыми знаниями будет располагать прочитавший ее. Другими словами, основные итоги исследования будут подведены не в конце, а в начале. Поэтому к чтению основного текста я приглашаю лишь тех, кого интересуют детали и авторская аргументация в пользу основных идей, изложенных во введении.

Работа над текстом в целом была завершена в столице Баварии за полмесяца до возвращения в Россию. В Челябинске оставалось сверить несколько ссылок с книгами, стоящими на моих полках и в областной библиотеке, и, дав рукописи отлежаться, вычитать ее «свежим» глазом.

Эпилог, занавес и выход на поклон

Итак, работа над проектом завершена. Он более не зависит от меня. Теперь начинается работа специалистов книжного дела и книжного рынка, а затем наступит главное — работа читателя. Пусть она будет увлекательной.

Мне остается поблагодарить всех, кто словом и делом, участием в этом проекте и присутствием в моей жизни последних лет способствовал работе над ним. Я признателен всем, кто поддержал мое исследование, обеспечив мне возможность без суеты, сосредоточенно проводить его: Германскому исследовательскому сообществу и «приютившим» меня исследовательскому коллективу № 640 «Репрезентации трансформирующихся социальных

порядков» Гумбольдтовского университета (Берлин, 2011) и Институту восточноевропейской истории и страноведения (Тюбинген, 2013), Дому наук о человеке, Высшей школе социальных исследований и Центру изучения России, Кавказа и Центральной Европы (Париж, 2012), Швейцарскому национальному фонду и гостеприимному Историческому департаменту Базельского университета (2013), Исторической коллегии в Мюнхене и Фонду Ф. Тиссена (2014—2015).

Особая признательность адресуется Н.А. Диде и Л.В. Каменской, обеспечившим мне особый, бесперебойный режим работы в Музее боевой и трудовой славы Челябинского тракторного завода и в Челябинской областной универсальной научной библиотеке, а также всем хореографам — профессионалам и любителям, делившимся со мною воспоминаниями.

Я благодарен всем участникам дискуссий вокруг моих выступлений в Базеле, Берлине, Берне, Бремене, Гейдельберге, Дюссельдорфе, Констанце, Мюнхене, Париже, Тюбингене, Фрайбурге, Цюрихе, Челябинске. Их интеллигентные вопросы стимулировали работу над проектом — в том числе те, на которые я не нашел ответов.

Я благодарю и тех коллег и друзей, кто обеспечил бесперебойный рабочий процесс в мое отсутствие на родине, и тех, кто участием и нужным словом поддерживал меня вдали от дома. Всех их не перечесть, а называть выборочно кажется мне несправедливым.

Эта книга обрела нынешний вид благодаря доброжелательному интересу И.Д. Прохоровой, принявшей рукопись к публикации в «Новом литературном обозрении», а также профессионализму сотрудников издательства. Я признателен моей семье, которая с пониманием и терпением сносила неудобства, сопровождающие исследовательский процесс. Мои близкие были заинтересованными читателями рукописи на разных стадиях ее написания. Это моя жена Наталья, которой я признателен за живой интерес к моей работе. И это мои родители, которые, будучи свидетелями и участниками этой истории, выступили первыми рассказчиками и читателями-экспертами, тем самым поддержав меня на самых трудных этапах исследования — в начале и в конце. Они — ее неформальные соавторы. Им я с благодарностью посвящаю эту книгу.

Мюнхен, сентябрь 2015 / Челябинск, май 2016 / Мюнхен, октябрь 2017

ВВЕДЕНИЕ

> Тексты хранятся рядом с визуальными документами, личное — рядом с общественным. Чего уже не найти, так это… танцевального события и самих тел, его исполнявших. Оригинал, кажется, утрачен.
>
> *Янине Шульце*[1]

Превратности термина

> ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ — в СССР творчество широких народных масс в области театрального, музыкально-хорового, хореографического, изобразительно и декоративно-прикладного искусства. Х. С. является одной из форм *народного творчества* (см.), включающей преимущественно исполнение литературных, музыкальных и других произведений силами любителей, а также создание художественных произведений, не предназначенных для продажи. Как правило, участники Х. С. состоят членами тех или иных самодеятельных коллективов, студий и кружков. В Х. С. принимают участие и одиночки (чтецы, певцы, танцоры, живописцы, скульпторы, мастера декоративно-прикладного искусства, композиторы и поэты; представители народнопоэтического творчества — сказители, кобзари, акыны, ашуги, бахши и т.п.)[2].

Приведенное определение термина «художественная самодеятельность» опубликовано в 1957 году во втором издании Большой советской энциклопедии. Оно гораздо длиннее дефиниций, данных в первом и третьем издании[3]. Однако, как и другие определения,

---

[1] *Schulze J.* Tanzarchive: «Wunderkammern» der Tanzgeschichte? // Deutungsräume: Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne / Hg. von Inge Baxmann und Franz Anton Cramer, München 2005. S. 129.

[2] Художественная самодеятельность // Большая советская энциклопедия (далее БСЭ). 2-е изд. Т. 46. М., 1957. С. 402.

[3] *Ростоцкий Б.* Самодеятельность художественная // БСЭ. 1-е изд. М., 1944. Т. 50. Стб. 179; *Иванов А.С.* Художественная самодеятельность // БСЭ. 3-е изд. Т. 28. М., 1978. Стб. 1227.

http://www.knigobsiz.com

оно характеризует художественную самодеятельность как форму народного творчества, подчеркивает любительский и преимущественно коллективный характер. Определение из первого издания БСЭ особо обращало внимание на советское происхождение термина. Статья «Народное творчество» из третьего издания констатировала иную, чем у народного творчества, природу художественной самодеятельности[1]. Определений термина «самодеятельность» не найти ни в одном из изданий БСЭ, в Советской исторической энциклопедии нет определения не только самодеятельности, но и художественной самодеятельности. Косвенно это указывает на то, что она в советское время не рассматривалась как достойный объект интереса профессионального историка.

Между тем обратиться к мытарствам термина «самодеятельность» представляется целесообразным не из лингвистического, а из прямого исторического резона. Язык — вещь предательская. То, что происходит с названием явления или процесса, красноречиво сообщает о называемом предмете. Очертив превратности термина, мы получим черновой очерк самого явления. Тем более что термин «самодеятельность» до 1917 года употреблялся самостоятельно, означал нечто принципиально отличное от предмета изучения в этой книге, а за советские десятилетия утратил положительные коннотации и приобрел отрицательный привкус[2].

Но начнем по порядку. Термин «самодеятельность» в русском языке имеет несколько значений. Большинство из них возникло в советское время, когда самодеятельностью стали называть и художественное творчество непрофессионалов, и продукты любительской деятельности, и самих их создателей, и неуместную непрофессиональную активность в целом, и некачественный дилетантизм в сфере искусства в частности.

Однако его первоначальное значение было иным. Как минимум с середины XIX века «самодеятельностью» называли любую личную и целенаправленную инициативу на общественном поприще.

---

[1] *Ростоцкий Б.* Самодеятельность художественная… Стб. 179; *Чистов К.В., Земцовский И.И., Савушкина Н.И., Чекалов А.К., Соколов М.Н.* Народное творчество // БСЭ. 3-е изд. М., 1974. Т. 17. Стб. 801.

[2] Подробнее об истории термина «самодеятельность» см.: *Воркачев С.Г.* Инициатива и послушание: к аксиологической вариативности лингвоконцепта // Политическая лингвистика. 2012. № 1 (39). С. 173—180; *Васильева З.* Самодеятельность: В поисках советской модерности // НЛО. 2014. № 4 (128). Электронный ресурс: http:// magazines.russ.ru/nlo/2014/128/9v.html.

Благодаря увидевшей свет в 1866 году книге шотландца С. Смейлза, название которой «Self-help» было переведено Н. Кутейниковым как «Самодеятельность»[1], и Великим реформам Александра II, в значительной степени сориентированным на общественное самоуправление, термин обрел широкую популярность, политизировался и проник в народническую, а затем и в социал-демократическую среду.

В большевистских документах с начала XX века и до подспудного пересмотра хрущевской программы ускоренного коммунистического строительства во второй половине 1960-х годов «самодеятельность» как инициатива «трудящихся масс» имела положительную коннотацию и приветствовалась как важный ресурс в осуществлении масштабных партийных решений. Одновременно термин, как отмечалось выше, наполнялся дополнительными смыслами, все сильнее теснившими первоначальный. Этот процесс легко читается, например, в советской периодике, посвященной клубному делу и народному творчеству.

В первой половине — середине 1930-х годов в ней подчеркивалось, что «основа работы клуба — это самодеятельность его участников», синонимичная «общественной инициативе»[2], а клубное строительство после Октябрьской революции ретроспективно оценивалось как основанное «на началах пролетарской самодеятельности под руководством большевистской партии»[3].

Во второй половине 1930-х годов с формированием канонической советской художественной самодеятельности сталинского образца термин «самодеятельность» начал терять самостоятельность, будучи связанным с определением «художественная» или «культурная»: «Клубы уже стали привычным местом культурной самодеятельности всех поколений советских людей»[4], — констатировала передовица журнала «Клуб» накануне Большого террора.

Ренессанс первоначального значения термин пережил в хрущевскую эпоху, когда режим сделал ставку на «самодеятельность» в значении массовой инициативы снизу как на важный инструмент

---

[1] См.: *Смайльс С.* Самодеятельность. СПб., 1866.

[2] *Марченко Д.* Клуб — организатор пролетарской общественности // Культура и быт. 1932. № 26. С. 1.

[3] *Мартов Б.* Основные этапы развития клубов в СССР // Клуб. 1935. № 14. С. 28.

[4] Воспитание людей сталинской эпохи // Там же. 1936. № 20. С. 1. Выделено в оригинале.

реализации коммунистической перспективы. Такое его понимание распространилось и на культурно-просветительную деятельность. Передовицы в журнале «Клуб» выходили с программными названиями-лозунгами «За (общественное руководство и) самодеятельный характер клубной работы!» и рассматривали инициативу снизу как рецепт успешного решения всех актуальных проблем: «…там, где вся клубная работа носит самодеятельный характер, где проявляется творческая инициатива самих трудящихся, — там жизнь бьет ключом»[1], — учила центральная профсоюзная пресса. Пропаганда партийных постановлений зиждилась на их важном дидактическом смысле, нацеленном на развитие самоуправления. «Коммунистическая партия учит нас, что, решая важнейшие государственные вопросы, нужно смелее опираться на инициативу и самодеятельность масс…»[2]. Новое «Положение о профсоюзном клубе» 1964 года апеллировало к пафосу клубного строительства революционной поры: «Работа клуба строится на основе самодеятельности и широкой творческой инициативы рабочих, служащих и членов их семей»[3].

Однако во второй половине 1970-х годов от положительного значения термина «самодеятельность» не осталось и следа. В диалоге историка и социолога И.В. Бестужева-Лады с сыном о досуге молодежи термин «самодеятельность» встречается дважды — и оба раза с негативным содержанием, как синоним некомпетентной активности. Когда сын гипотетически рассматривает перспективу самоуправления молодежи в организации и проведении вечеров отдыха, отец восклицает: «И уж такая пошла бы самодеятельность! Для халтурщиков из твоих бит-групп. Ну прямо рай!» А когда отец предлагает сыну и его сверстникам взять молодежный досуг в свои руки, сын реагирует характерным образом: «Организуйте! Кто же разрешит такую самодеятельность!»[4]

Более чем десятью годами позже, на Всесоюзном совещании по развитию народного творчества в апреле 1988 года было с горечью подмечено:

---

[1] За самодеятельный характер клубной работы // Клуб. 1958. № 7. С. 2.

[2] За общественное руководство и самодеятельный характер клубной работы! // Там же. 1960. № 3. С. 1.

[3] Положение о профсоюзном клубе // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 18. С. 4.

[4] *Бестужев-Лада И.В., Бестужев В.* В субботу вечером: Обычная житейская сцена с комментариями одного из действующих лиц // Там же. 1976. № 23. С. 10, 11.

> ...сами эпитеты «самодеятельный», «любительский», став почти синонимами, получали все больший налет снисходительности, заявляя как бы о невзыскательности применяемых эстетических критериев[1].

Произошедшие с термином «самодеятельность» перипетии отражают, по мнению З. Васильевой, разочарование людей в советском проекте. Термин — и стоящая за ним концепция творческой активности снизу — пережил лексическую инфляцию, превратившись в этикетку для любительского подражания профессионалам. В качестве понятия, обозначающего общественную активность с положительной коннотацией, эстафету у «художественной самодеятельности» подхватили лексемы «народное творчество» и «художественное творчество». Возможно, это неосознанно продемонстрировали авторы статьи «Народное творчество» в третьем издании БСЭ (1974), наметив дистанцию между обоими явлениями.

Экскурс в историю термина «самодеятельность» обозначает контуры советского явления и динамики его развития, которые предстоит рассмотреть в этом исследовании. В нем под «советской танцевальной самодеятельностью» будут подразумеваться институты, обеспечивающие функционирование хореографического любительства, а также производство любительской хореографии, ее создатели, продукты и исполнители. От истории термина самое время перейти к изложению — краткому и вынужденно спрямляющему траекторию развития — истории самого явления, насколько это позволяет актуальное знание о ней.

Что известно о советской самодеятельной хореографии?

Круг исследований, прямо посвященных отдельным проблемам развития хореографической отрасли самодеятельности в СССР или феномену в целом, позволяющих представить себе ее историю, относительно невелик. Причины малого интереса профессиональных историков к этой теме лежат на поверхности и уже упомянуты выше. Пренебрежительное отношение профессионального искусства и науки к самодеятельности как вторичному и подражательному явлению, набиравшее обороты в СССР с 1960-х годов, видимо, не обошло стороной и исторический цех. Советская политическая

[1] *Мишин В.* Время народного творчества // Там же. 1988. № 16. С. 2.

и социально-экономическая историография, выбирая в качестве приоритетных объектов исследования крупные события, великих деятелей и масштабные процессы, не могла заинтересоваться историей любительского искусства. Обзоры истории советской танцевальной самодеятельности до недавнего времени выходили из-под пера авторов, причастных к хореографическому творчеству или к управлению (самодеятельной) культурой, и потому могут рассматриваться и как ученые труды, и как источники по изучению дискурса о советском любительском танцевальном искусстве[1]. Не случайно, например, в них, как и в пропагандистских текстах о советской художественной самодеятельности, последняя оценивается как «уникальное явление советского строя»[2]. К тому же большинство из них имело прикладную направленность и нацеливалось на решение проблем дальнейшего развития самодеятельной хореографии. В этой связи постановка вопросов ориентировалась не на историзацию феномена, а на анализ и оценку хореографической «продукции» с точки зрения ее качества и перспективности.

Важным подспорьем для ориентации в тенденциях развития любительской хореографии в более широком контексте советской художественной самодеятельности служат коллективные и авторские обзоры развития народного творчества в СССР, большинство которых вышло в хрущевский и ранний брежневский период, отражая упомянутое выше представление о выдающейся роли низовых инициатив, в том числе в области культуры и искусства, в осуществлении коммунистического проекта[3]. Контекст их происхождения наложил отпечаток на тематические приоритеты и стилистику. Такие обзоры, как правило, также отмечены прикладными приоритетами и пафосом успехов и положительных примеров.

---

[1] См., напр.: *Уральская В.И.* Взаимосвязь и взаимовлияние профессионального и самодеятельного искусства (на материале хореографии): Дисс. … канд. филос. наук. М., 1969; Проблемы и тенденции развития любительского хореографического творчества в СССР. М., 1986; Хореографическая самодеятельность в СССР: Теория, практика, опыт. М., 1989; *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы). М., 2006.

[2] *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене… С. 4.

[3] См., напр.: Художественная самодеятельность. Л.—М., 1957; Народные таланты. Художественная самодеятельность профсоюзов. М., 1958; *Гудовичев В.Н.* Художественная самодеятельность. М., 1964; Массовость и мастерство: Проблемы и практика художественной самодеятельности. М., 1966; *Евкин С.И., Шехтман Л.Б.* Художественная самодеятельность России. М., 1967; *Шехтман Л.* Искусство миллионов: О народном самодеятельном искусстве. М., 1968.

Редким исключением из правила является трехтомная коллективная монография сотрудников отдела народной художественной культуры Государственного института искусствознания, представляющая собой плод 15-летних усилий творческого коллектива. Проект стартовал в позднем СССР и был завершен изданием трехтомника в 1995—2000 гг.[1] Несмотря на то что институт имел прямое отношение к управлению культурой, а многие авторы — к тем или иным видам профессионального и любительского художественного творчества, событийная, временная и идеологическая дистанция к советской культурной политике и ее институциям, по иронии истории превратившимся из заказчика исследования в его объект, содействовала более взвешенным и самостоятельным аналитическим и интерпретационным результатам.

Независимые от опыта прямого профессионального участия в советском культурном проекте гуманитарии, в том числе историки, обратились к изучению художественной самодеятельности и (самодеятельной) хореографии всего несколько лет назад[2]. В завершенных и продолжающихся проектах она рассматривается в рамках культурных исследований социальных, повседневных и дискурсивных практик. Другими словами, ею интересуются

---

[1] Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории: В 3 т. Т. 1. 1917—1932 гг. СПб., 2000; Т. 2. 1930—1950 гг. СПб., 2000; Т. 3. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999.

[2] См., напр.: *Богданов К.А.* Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М., 2009; *Сироткина И.* Пляска и экстаз в России от Серебряного века до конца 1920-х годов // Российская империя чувств: подходы к культурной истории эмоций. М., 2010. С. 282—305; *Она же.* Свободное движение и пластический танец в России. М., 2014; *Нарский И.В.* «Заряд веселости»: С(т)имуляция радости в дискурсах о советской танцевальной самодеятельности 1930-х — к 1970-х гг. // От великого до смешного… Инструментализация смеха в российской истории XX века. Челябинск, 2013. С. 120—132; *Он же.* Между советской гордостью, политической бдительностью и культурным шоком: Американские гастроли народного ансамбля танцев «Самоцветы» в 1979 году // Cahiers du monde Russe. Paris, 2013. № 54/1. P. 329—351; *Herzog P.* Sozialistische Völkerfreundschaft, nationaler Widerstand oder harmloser Zeitvertreib: zur politischen Funktion der Volkskunst im sowjetischen Estland. Stuttgart 2012; *Habeck J.O.* Das Kulturhaus in Russland. Postsozialistische Kulturarbeit zwischen Ideal und Verwahrlosung. Bielefeld, 2014; *Васильева З.* Самодеятельность…; *Tsipursky G.* Socialist Fun: Youth, Consumption, and State-Sponsored Popular Culture in the Cold War Soviet Union, 1945—1970. Pittsburgh, 2016). Автор благодарит Г. Ципурского за возможность познакомиться с рукописью его исследования в 2012 г.

историки, ориентированные на изучение поведения и восприятия исторических акторов с помощью инструментария повседневной и культурной микроистории как на альтернативу добрым старым событийной и структурной историям XIX и XX веков[1].

Самодеятельная хореография как специальный предмет исторического изучения встречается крайне редко. Тем не менее имеющиеся исследования, в том числе вышедшие из-под пера хореографов и работников культпросвета с советской социализацией, позволяют воссоздать общую картину развития танцевальной самодеятельности в СССР.

В соответствии с принятой в советской историографии хронологической разбивкой истории Советского Союза на три периода, воспроизведенной и в трехтомной истории самодеятельности, в истории хореографического любительства выделяются революционный (1917 — начало 1930-х годов), сталинский (середина 1930-х — начало 1950-х) и позднесоветский (середина 1950-х — 1991 год) периоды. Каждый из них отличался рядом характерных черт, касающихся государственной культурной политики и управления любительством; концепций любительства и форм его бытования; системы подготовки кадров; предпочтительного репертуара.

Первый период развития танцевального художественного творчества имел ярко выраженный революционный, экспериментальный характер. Единой политики в отношении самодеятельности не было, контроль над ней — весьма мягкий и формальный — осуществлял Народный комиссариат просвещения, цензурные ограничения были необременительны. Профессиональные деятели искусств относились к любительским коллективам как к полноправным партнерам по творчеству, а не «подшефным» дилетантам, поскольку видели в самодеятельности перспективное поле для художественных экспериментов. Поскольку танец, в отличие от текста, инструментализировать в злободневных агитационных целях — за пределами парадов и шествий — было затруднительно, в большевистском руководстве продолжительное время не было

[1] Показательно, что один из основоположников повседневной истории России Н.Б. Лебина в труде о ленинградской повседневности хрущевской эпохи сочла необходимым найти место для сюжета о современных танцах и танцплощадках в связи с проблематикой советской гендерной культуры. См.: *Лебина Н.Б.* Повседневность эпохи космоса и кукурузы: Деструкция большого стиля: Ленинград, 1950—1960-е годы. СПб., 2015. С. 237—247.

единства мнений о судьбе классического балетного наследия, ритмопластики, хореографической практики Айседоры Дункан, «танцев машин», бытовых танцев на клубной площадке и проч. Хореографическое любительство развивалось в атмосфере борьбы леворадикальных организаций (прежде всего Пролеткульта и комсомола) против буржуазного наследия, что не мешало клубной любительской хореографии преимущественно ориентироваться на балетную классику и европейские модернистские ритмопластические эксперименты. Пропаганда национального фольклора, проведение всесоюзных смотров, слетов, фестивалей и олимпиад делали первые шаги.

1930-е годы, по общему мнению исследователей, стали формообразующими в истории советской художественной самодеятельности. Именно тогда она приобрела облик, стилистику и структуру, которые отличали советскую самодеятельность до распада СССР, а отчасти и после него. В это время сложилась новая концепция социалистической культуры, в монолитном образе которой слились профессиональное искусство, фольклор и художественная самодеятельность. Хореографы, как и прочие деятели культуры, отныне должны были «учиться у народа», что на практике означало использование фольклора в качестве сырья для создания новых «народных» танцев и неизбежно вело к понижению всех слагаемых «триединства» советской культуры.

Тогда же возникла устойчивая институциональная сеть самодеятельного танцевального искусства. Его официальными патронами, помимо государственных органов управления культурой, стали специализированные органы в партии, советах, профсоюзах, комсомоле и на промышленных предприятиях. С появлением домов народного творчества и домов художественной самодеятельности сформировалась система методического обеспечения любительства кадрами и репертуаром. С середины 1930-х годов складывается система смотров хореографической самодеятельности. С конца 1930-х годов создаются образцы для массового тиражирования и подражания в виде эталонных государственных ансамблей песни и пляски. После окончания Второй мировой войны они стали образцами и для стран «социалистического содружества». Отношения профессионалов и любителей превратились в институт «шефства». Самодеятельные танцовщики были нацелены на достижение профессионального исполнительского уровня.

В репертуаре самодеятельных танцевальных групп классика и ритмопластика были потеснены танцами народов СССР, темы дружбы народов и счастливого советского села стали ведущими в сюжетных танцах. Репертуар и хореографический стандарт отныне строились на упрощенных основах классического, историко-бытового и характерного танца. Формирование репертуарного канона сопровождалось ростом его однообразия.

Последний большой период в развитии художественной самодеятельности отмечен ее небывалым взлетом и поступательным упадком ее традиционного, наиболее зрелищного, музыкально-хореографического сегмента. К середине 1970-х годов в танцевальной самодеятельности Советского Союза участвовало более 0,5 млн человек. Десятилетием позже численность самодеятельных танцоров в СССР, объединенных в 90 тыс. хореографических коллективов, достигла, согласно официальной статистике, 1 млн[1]. Ориентация хрущевского партийно-государственного курса на повышение благосостояния населения, на творческие инициативы снизу, на построение в обозримом будущем коммунистического общества, на сокращение рабочего дня и увеличение времени на досуг — все это привело к ряду государственных мероприятий по укреплению материальной и кадровой базы художественной самодеятельности в 1950-е и 1960-е годы. В 1960-е начала функционировать система подготовки руководителей самодеятельных хореографических коллективов в институтах культуры и культурно-просветительных училищах. Реорганизованы и усилены методические службы. Более плотной стала сеть смотров и конкурсов. Всячески поощрялась гастрольная деятельность самодеятельных танцоров. Для наиболее успешных из них организовывались турне в социалистические и даже в капиталистические страны.

Отчасти параллельно с перечисленными выше тенденциями, отчасти чуть позже стали обнаруживаться симптомы, угрожающие прежнему триумфу традиционной сценической народной хореографии. Структура самодеятельных танцевальных коллективов стала более дифференцированной: наряду с традиционными ансамблями народного танца, хореографическими кружками для детей и взрослых все большее значение стали приобретать студии классического танца, народные театры балета. Но наибольшую конкуренцию музыкально-танцевальным зрелищам сталинского

[1] См.: *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене… С. 136, 140, 142.

образца составили студии и ансамбли бального и эстрадного (а затем и спортивного) танца. Это стало одним из проявлений более общей тенденции к понижению авторитета и эффективности «государственной» самодеятельности и развитию альтернативных ей форм.

Одновременно росло идеологическое, цензурное и бюрократическое давление на самодеятельность. Цензура репертуара со второй половины 1960-х годов ужесточилась, что вело к «окаменению» сталинского хореографического репертуарного канона. Смотры самодеятельности оказались под более ощутимым бюрократическим контролем из-за нараставшей регламентации конкурсных процедур.

Руководители самодеятельных танцевальных коллективов противостояли идеологическому прессингу самым надежным способом — молча саботируя распоряжения. Благодаря исследованию Ф. Герцога о народном искусстве в советской Эстонии известно, что учебные планы по проведению обязательной политико-воспитательной работы с участниками самодеятельности систематически игнорировались. Усиливавшееся давление сверху смягчалось невыполнением установленных бюрократических правил клубными работниками среднего и низшего звена.

Болезненным ударом по самодеятельности стало сокращение ее финансирования. Партия под лозунгом экономии и рационализации бюджетных расходов в 1970-е годы регламентировала концертную и гастрольную деятельность самодеятельных коллективов, тем самым понизив ее привлекательность для реальных и потенциальных участников.

Так, в самом сжатом виде, выглядит история триумфа и падения советского проекта художественной самодеятельности, которую позволяет очертить современный уровень ее изучения. Я постарался коротко изложить ее, чтобы, во-первых, сориентировать читателя в объекте исследования. Во-вторых, чтобы читатель мог обозреть «стартовые возможности», с которых я двинулся в многолетний исследовательский марафон. В-третьих, чтобы ему было яснее, что́ не устроило меня в состоянии исследования самодеятельной хореографии. Наконец, в-четвертых, чтобы читатель мог увидеть, к каким результатам я пришел в собственном исследовании, насколько они новы или полезны для понимания советской истории и культуры в общем, а также для дальнейшего изучения проекта советской художественной самодеятельности. Первые две задачи выполнены. Пора перейти к двум последним.

К каким результатам привело исследование?

Исследования последних лет и десятилетий, посвященные истории советской (танцевальной) самодеятельности, помогают представить себе общую картину ее развития и решают, в зависимости от постановки вопросов, специальные задачи. Однако мне не удалось найти в них внятных ответов на ряд вопросов. Прежде всего это касается исторического контекста интересующего меня феномена. Под влиянием каких обстоятельств и конъюнктур формировалось, развивалось и менялось хореографическое любительство в СССР? В работах советско-российских хореографов и культпросветчиков, специально ему посвященных, самодеятельная хореография представляется неким небесным телом, летящим в безвоздушном пространстве. Партийные и государственные решения в лучшем случае упоминаются в самом общем виде, часто — без возможности их идентификации. Чем они мотивировались и какую роль играли в истории самодеятельности? И каковы были механизмы их воплощения в жизнь? Существовала ли целостная культурная политика, и насколько создававшаяся ею рамка была просторной для художественного творчества самодеятельных хореографов? Какую роль в формировании и реализации культурной политики в области хореографии играли СМИ, профессиональные хореографы, работники культпросвета и сами танцоры-любители? Последние вопросы диктовались культурно-историческим интересом к «субъективной реальности»[1] исторических акторов — к их восприятию и интерпретациям самодеятельной хореографии, мотивам заботы о ней или того или иного участия в ней. За процессами хотелось увидеть «нормальных» людей. Таковы основные мотивы — поиск контекста и человека, — которые пробуждали и поддерживали мой исследовательский интерес.

В ходе исследования я пришел к ряду результатов, отличающихся от исследовательских итогов предшественников или отсутствовавших в их работах из-за иной постановки вопросов. Во-первых, по моему убеждению, советская художественная самодеятельность должна рассматриваться в иной, чем принято, периодизации. Как целостный государственный проект она

[1] О «субъективной реальности» как об одной из несущих конструкций теории, согласно которой действительность представляет собой продукт социального конструирования, см.: *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. М., 1995.

начала формироваться лишь во второй половине 1930-х годов. С 1917-го и до середины 1930-х годов отсутствовала общепринятая концепция самодеятельного творчества, культурная политика в отношении ее была импровизационной и непоследовательной. Кроме того, фундирующий период в истории самодеятельности не завершился в 1930-е годы, а продлился до 1960-х, когда была создана система подготовки кадров для самодеятельности, достроена иерархия любительских коллективов и системы поощрения. При этом система организации, управление, репертуар и эстетика самодеятельности продолжали развиваться в рамках сталинской модели. С конца 1960-х годов отношение к государственно организованному художественному творчеству начало охладевать как в самих партийно-государственных структурах, так и в обществе. Поэтому для лучшего понимания динамики развития художественной самодеятельности в СССР целесообразно выделить в ее развитии два периода: с середины 1930-х до конца 1960-х годов, когда самодеятельность формируется как институт и успешно развивается под государственным патронажем сталинского образца, и с 1970-х годов до распада СССР, когда заинтересованная поддержка традиционных жанров художественного творчества, в том числе ансамблей народного танца, со стороны государства и общества стала ослабевать.

Далее: формирование и функционирование танцевальной самодеятельности в СССР целесообразно рассматривать как учебный процесс, в котором распространяемое «сверху» знание не просто репродуцировалось «внизу», а модифицировалось «учениками» в приемлемом для них духе. В этом учебном процессе были руководители (партийный и государственный аппарат), исполнители (профсоюзы, культпросветработники), авторы учебников и учебных пособий (профессиональные хореографы, методические центры), наглядные пособия и образцы (государственные ансамбли танца), система поощрений (смотры, гастроли, награды), работа над ошибками (например, критика «неправильной» хореографии), ученики (самодеятельные хореографы и танцоры). Причем в роли провинившегося ученика мог оказаться и исполнитель, призванный обеспечивать учебный процесс пособиями и эталонами для подражания. Метафора учебного процесса позволяет рассматривать танцевальную самодеятельность в широком контексте сопровождавших и обеспечивавших его существование намерений и мотивов, решений и действий со стороны многочисленных акторов

как место встречи государственных посланий и общественных интерпретаций[1]. В этом пространстве действовал «нормальный» советский человек, который не сопротивлялся системе, но создавал в ней пространства свободы, пользуясь ее языком, однако по-новому интерпретируя ее послания[2].

Третье наблюдение состоит в следующем. Профессиональные хореографы — балетмейстеры и педагоги хореографии, — а также теоретики и историки танца, театральные критики играли в этом учебном процессе ключевую и вполне самостоятельную роль[3]. Они активно патронировали художественную самодеятельность, выступая в качестве постановщиков отдельных номеров в самодеятельных коллективах и режиссеров на праздничных концертах и сводных итоговых выступлениях победителей смотров самодеятельного танцевального искусства, участвуя в конкурсах в роли председателей и членов жюри, будучи преподавателями на курсах повышения квалификации для руководителей любительских танцевальных коллективов, но главное — создавая многочисленные программные тексты в помощь самодеятельности.

Период более активного вмешательства хореографов-профессионалов в танцевальное любительство пришелся на 1950—1970-е годы, с пиком в 1960-х, в связи со сделанной на

---

[1] О сходном пространстве коммуникации, состоящем из полусфер посланий и значений, предложенной для анализа конструирования «социалистического героя», см.: *Satjukov S., Gries R.* Zur Konstruktion des „sozialistischen Helden". Geschichte und Bedeutung // R. Gries, S. Satjukov (Hg.) Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR. Berlin, 2002. S. 15—34.

[2] О «нормальном» советском человеке, живущем, как правило, вне статусов лояльного активиста или принципиального диссидента, см.: *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М., 2014.

[3] Ряд основательных справочных изданий и современных исследований о (советском) балете содержит убедительные интерпретации его истории, что существенно облегчило ориентирование в ней и позволило отказаться от ее изложения. См., напр.: Балет: Энциклопедия. М., 1981; *Schneider O.* Tanzlexikon: der Gesellschafts-, Volks- und Kunsttanz von Anfängen bis Gegenwart. Mainz u.a., 1985; *Calendoli G.* Tanz. Kult-Rythmus-Kunst. Braunschweig 1986, особенно S. 201—244; *Schmidt J.* Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Berlin, 2002, особенно S. 130—146; *Liechtenhan R.* Vom Tanz zum Ballett: Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. 2. Aufl. Stuttgart, Zürich 1993, особенно S. 125—180; *Sorell W.* Kulturgeschichte des Tanzes: Der Tanz als Spiegel der Zeit. 2.Aufl. Wilhelmshaven, 1995, особенно S. 267—446; *Ezrahi C.* Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia. Pittsburgh, 2012.

самодеятельность ставкой в деле строительства коммунизма. Помощь балетмейстеров партии была вполне искренней, поскольку их объединяли базовые представления о величии миссии по воспитанию нового человека, о культуре и ее состоянии в СССР. Хореографы и идеологи партии говорили на одном языке и понимали друг друга.

Те и другие опирались на ключевую установку эпохи Просвещения о необходимости противостояния «подлинной» культуры порче со стороны современной цивилизации, для чего и следовало «учиться у народа». Ради этого балетмейстеры готовы были искать фольклорные основы в сельских танцах, записывать которые при отсутствии эффективной системы нотации было по меньшей мере затруднительно, или изобретать истории о хореографических экспедициях в деревню, превозносить танцы в качестве «души народа», «изобретать традиции» народных танцев и выдавать их за «подлинные», бороться с танцами «буржуазными», становясь более яростными коммунистами, чем партийные лидеры.

Как и прочие советские «выдвиженцы» 1930-х годов, ведущие советские хореографы были преданы и признательны режиму за состоявшуюся карьеру. Они, скорее всего, искренне ощущали себя свободными творцами, поскольку созданные государством рамки дозволенного в области дискурса о профессиональном и самодеятельном танце (а отчасти и в области самого хореографического творчества) были весьма широки. В 1950—1970-е годы хореографы открыто обсуждали и отстаивали противоположные точки зрения на социалистический реализм в балетном искусстве (драмбалет), на современные бытовые и бальные танцы.

Границы свободы творчества хореографов в области создания образцовых танцев для самодеятельных коллективов устанавливались ими самими. Главными предметами балетмейстерской самоцензуры были оптимистическое, жизнерадостное эмоциональное наполнение и исполнение танцев, а также соблюдение консервативных, фактически буржуазных гендерных стереотипов рыцарского благородства (или иных интерпретаций мужественности) мужского танца и скромности и достоинства в танце женском. Не менее серьезным ограничителем успеха хореографических постановок в «подлинно народном» духе был недооцененный самыми лояльными к режиму балетмейстерами рост культурного уровня публики. Примитивность хореографических сюит о полете в космос или колхозных свадьбах, построенных на устаревшем

пластическом языке, который в свое время был создан для малограмотной рабоче-крестьянской аудитории, вызывала у зрителей все более снисходительную реакцию.

Микроисторическое изучение практики конкретного самодеятельного коллектива — ансамбля народного танца Челябинского тракторного завода «Самоцветы» — позволяет, в-четвертых, констатировать, что проект государственной художественной самодеятельности в данном конкретном случае оказался успешным. Государство пестовало самодеятельное творчество как инструмент пропаганды успехов СССР в стране и за рубежом, как средство организации досуга населения и контроля над ним, воспитания нового, культурного и сознательного гражданина. Участники самодеятельности охотно реализовывали и поныне с благодарностью вспоминают возможности, которые предоставляла им танцевальная самодеятельность: выступать на сцене, ездить по стране и за рубеж, чувствовать свою значимость и востребованность, пользоваться всеобщим уважением, бесплатно отдыхать всем коллективом во время отпуска или каникул, а также испытать настоящую дружбу и любовь, обрасти верными товарищами и создать семью — в общем, расцветить жизнь праздничными красками, сделать ее счастливой, почувствовать себя незаменимой частью целого.

Однако даже самый успешный проект имеет побочные и неожиданные эффекты. В то время как государство с помощью самодеятельности стремилось и какое-то время успешно реализовывало намерение огосударствить и коллективизировать частную жизнь и досуг граждан, руководители и участники танцевального ансамбля осуществили незапланированный процесс, который задним числом может быть определен как приватизация государственного проекта.

Причем они приватизировали его в трех смыслах. Они использовали самодеятельность для реализации собственных жизненных и профессиональных планов и мотивов в советское время. Далее, они на свой страх и риск остались в коллективе после отказа государства, профсоюзов и предприятия от его поддержки и тем самым продлили жизнь ансамбля после крушения СССР. В конце концов они передислоцировали следы былой славы коллектива и его участников в частное, домашнее пространство. Приватизация государственного проекта составляет пятую основную идею исследования.

Наконец — таков последний тезис исследования, — советская танцевальная самодеятельность не была уникальным явлением. Народные танцы в СССР изобретались так же, как это делали хореографы XX века в других странах, причем не только с тоталитарными режимами. Мотивами для изобретения народных хореографических традиций повсеместно выступали поиск убедительной национальной идентичности и дополнительная легитимация режима за счет создания ореола подлинности[1]. Советский проект самодеятельности отличался масштабом государственной поддержки и мизерностью коммерческой составляющей, преимущественной ориентацией не на отдых и коммуникацию, а на профессиональный уровень и успех.

На чем основываются перечисленные итоговые тезисы? Какие источники и исследовательские процедуры привели меня к результатам, изложенным в этой книге?

Следы любительской хореографии

Даже начинающий историк-исследователь при желании может без труда поймать меня за руку и обвинить в асимметричности документальной основы предлагаемого читательскому вниманию труда. В подстрочнике преобладают ссылки на клубную периодику, а также на книги советских хореографов. Создающие ореол солидной учености и обеспечивающие лавры первооткрывателя отсылки к архивным документам в книге практически отсутствуют. В этой связи считаю свои долгом раскрыть карты и объяснить особенности формирования базы источников, без которой, как известно, нет работы историка.

---

[1] Сопоставительный анализ советской самодеятельности с аналогами в других странах оказался возможным благодаря основательным исследованиям зарубежных коллег. См., напр.: *Günther H., Schäfer H.* Vom Schamanentanz zur Rumba. Die Geschichte des Gesellschaftstanzes. 3. Aufl. Stuttgart, 1975; *Karina L., Kant M.* Tanz unterm Hakenkreuz: Eine Dokumentation. Berlin, 1996; *Bendix R.* In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies. Madison, 1997; *Shay A.* Choreographic politics: state folk dance companies, representation, and power. Middletown, 2002; *Walsdorf H.* Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung des Volkstanzen in den deutschen Diktaturen. Würzburg, 2010; *Primavesi P., Raschel J., Jakobs T., Wehren M.* Körperpolitik in der DDR. Tanzinstitutionen zwischen Eliteförderung, Volkskunst und Massenkultur // Denkströme: Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften. 2015. Heft 14. S. 9—44 (http://www.denkstroeme.de/heft-14/s_9-44_primavesi-raschel-jacobs-wehren).

Действительно, я мало работал в центральных и местных архивах, а те материалы, которые в них нашел, почти не использовал в работе эксплицитно, с цитированием и сносками. Объясняется это прежде всего тем, что, листая советскую клубную периодику, я нашел ответы на большинство вопросов, поставленных в исследовании[1]. Журналы, посвященные клубной работе и самодеятельному творчеству, с избытком содержат информацию, позволившую проанализировать и интерпретировать институциональную историю советского хореографического любительства, а также вербальный и визуальный языки, на которых обсуждались проблемы танцевальной самодеятельности в СССР. Именно эти сюжеты и рассмотрены в первой и второй частях работы.

Обилие информации в клубных журналах определило технику работы с другими источниками. Отсылки к ним в журнальных публикациях позволяли прицельно работать с соответствующими партийными документами или статьями в прессе, в массе своей опубликованными. Это избавило меня от необходимости прочесывать центральную государственную, профсоюзную и партийную периодику. Признаюсь: я не сидел месяцами за газетами «Правда», «Труд» или «Советская культура», из которых наверняка мог бы почерпнуть немало ценной, но во многом дублирующей дополнительной информации.

К такой максимально экономичной методе формирования источниковой базы меня побудила специфика проекта. Тема была для меня совершенно новой, а хронологические рамки — непривычно широкими. Я счел целесообразным максимально учитывать все прочитанное (а также услышанное в ходе интервью[2] и увиденное на фотографиях, в концертных видеозаписях, документальных и художественных фильмах), но не пересказывать его. В противном случае я без титанических усилий мог бы, опираясь на собранный материал, написать книгу или серию книг объемом, в несколько

---

[1] Специально проблемы художественной самодеятельности освещали журналы «Клуб» («Культурная работа профсоюзов»; 1933—1937), «Народное творчество» (1937—1939), «Культурно-просветительная работа» (с 1940), «Клуб и художественная самодеятельность» (1951—1957, 1963—1988), «Клуб» (1957—1963, 1989—2002), «Художественная самодеятельность» (1957—1963), «Народное творчество» (1989—2002).

[2] Так, я учитываю, но не цитирую информацию из интервью за 2008—2014 гг. с М.Б. Корзухиной, А.С. Пухальской, В.П. Нарским, Т.Б. Нарской, Л.А. Богуславской, Н.А. Дидой, А.А. Борзовым.

раз превышающим листаж этого труда. Все эти резоны склонили меня в пользу выбора определенной исследовательской оптики, о которой читатель узнает позднее.

Рассматривая во второй части книги проблему влияния профессиональных хореографов на создание образа и на практику советского любительского танцевального искусства, я опирался, помимо их текстов, прицельно ориентированных на руководителей самодеятельности и потому опубликованных в клубной прессе, на монографии, учебные и методические пособия, очерки, сборники статей и мемуары именитых и наиболее влиятельных балетмейстеров и балетоведов — Р.В. Захарова, Ю.И. Слонимского, И.И. Соллертинского, Н.И. Эльяша, а также создателей эталонных для советской самодеятельности государственных ансамблей народного танца, прежде всего И.А. Моисеева и Т.А. Устиновой[1]. Тексты ведущего хореографа ГДР в области народного и самодеятельного танца А. Гольдшмидт позволили мне затронуть вопрос о распространении советского танцевального опыта в странах Восточного блока[2].

Для третьей части, в которой речь пойдет о микроисторическом исследовании челябинского самодеятельного танцевального ансамбля «Самоцветы», потребовалась принципиально иная источниковая основа. Ее образовали тексты руководителей ансамбля, прежде всего книги Н.Н. Карташовой и ее супруга, челябинского журналиста Р.Ф. Шнейвайса (псевдоним Николай Карташов)[3]. Всесоюзная пресса, в которой информация

---

[1] См., напр.: Советский театр и современность. М., 1947; *Слонимский Ю.* Советский балет: Материалы к истории советского балетного театра. М.—Л., 1950; *Он же.* В честь танца. М., 1968; *Захаров Р.* Искусство балетмейстера. М., 1959; *Он же.* Слово о танце. М., 1977; *Устинова Т.А.* Звездный хоровод (Современные сюжетные танцы). М., 1964; *Соллертинский И.* Статьи о балете. Л., 1973. Современность в танце. М., 1964; *Эльяш Н.И.* Образы танца. М., 1970; Березка. М., 1972.

[2] См.: *Goldschmidt A., Lettow R., Frisch A.* Der Tanz in der Laienkunst. Leipzig, 1952; *Goldschmidt A.* Handbuch des deutschen Volkstanzes. Systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze: Textband. Bildband. Berlin, 1966; 2. Aufl. 1977; 3. Aufl. 1981; *Goldschmidt A.* Die Verwendbarkeit der nationalen Volkstanzüberlieferungen für unser neues Tanzschaffen. 3. Aufl. Berlin, 1987. О проблемах рецепции советского хореографического опыта в ГДР подробно см.: *Walsdorf H.* Bewegte Propaganda...; *Giersdorf J.R.* Volkseigene Körper: Ostdeutscher Tanz seit 1945. Bielefeld, 2014.

[3] См., напр.: *Карташова Н.Н.* Приглашение к танцу: Записки балетмейстера. Челябинск, 1965; *Она же.* Воспитание танцем: Заметки балетмейстера. Челябинск, 1976; *Карташов Н.* Натали — Я. Челябинск, 1996.

о челябинских танцорах по понятным причинам фрагментарна, в этой части книги заменила или существенно дополнила местная периодическая печать.

Отсутствие письменных сведений о ряде вопросов, поднятых здесь, таких как взаимоотношения в коллективе или мотивы участия в нем, потребовали создания новых источников, которыми стали интервью, проведенные в 2010—2015 годах с (бывшими) руководителями и участниками «Самоцветов» и Дворца культуры ЧТЗ. Общее впечатление о сценическом облике ансамбля создавалось за счет фотоматериалов и видеозаписей с юбилейных концертов «Самоцветов». Последние, к сожалению, сохранились лишь за конец 1990-х — начало 2000 г.

Упомянутая — и неизбежная — фрагментарность документальной основы исследования объясняется избранной постановкой вопросов. Надеюсь, что созданная база источников оказалась достаточной (и даже избыточной) для ответов на них.

Исследовательская оптика

Вступая на неведомую мне почву нового исследовательского проекта, я не мог не прибегнуть к теоретическому и методическому эклектизму. Поскольку предметом моего исследования оказался сложно организованный и «рыхлый» ансамбль институтов, именуемых «советская художественная (танцевальная) самодеятельность», а не собственно танцевальное искусство, я счел малопродуктивными для себя подходы профессиональных исследователей хореографии. Я исходил из того, что мои источники — это не танцевальная «продукция», давно исчезнувшая по причине недолговечности и хрупкости, а в лучшем случае ее «следы» — в том смысле, в каком этот термин использовал К. Гинзбург, отнеся историческую науку к области индивидуализирующего качественного знания, основанного, наподобие палеонтологии или криминологии, на распутывании следов[1].

Честно говоря, мне, сколько я ни читал и перечитывал ученых текстов, не удалось найти одну-единственную строгую теорию, с помощью которой я мог бы описать методологические основы своего исследования. За исключением одной, для меня привычной

[1] См.: *Гинзбург К.* Приметы: Уликовая парадигма и ее корни // *Гинзбург К.* Мифы — эмблемы — приметы: морфология и история. М., 2004. С. 189—241.

и просторной. Я имею в виду одну из версий культурной истории, которую давно «исповедую» и практикую[1]. Вот ее определение:

> Во-первых, культурная история — это не субдисциплина с четкими границами, а один из подходов к изучению прошлого. Во-вторых, она изучает многообразные культурные практики — язык, дискурс, мифы, ритуалы и др., придавая им статус важного, если не важнейшего фактора исторического развития. В-третьих, культурная история отдает предпочтение микроисторическому масштабу исследования, считая его более эффективным для изучения субъективного мира человека, его мироощущений и поступков. В-четвертых, она концентрирует внимание на «обычном» человеке, который в предшествующей историографии оставался «молчаливым статистом» великих событий или же анонимной силой макропроцессов. В-пятых, стремясь «разговорить» прошлое, культурная история интенсивнее, чем прежняя историческая наука, обращается к вербальным и невербальным практикам личного и субъективного происхождения. В-шестых, поскольку исследователь культурно-исторической ориентации не восстанавливает или отображает, а конструирует прошедшую реальность, он должен осознавать наличие «зазоров» между «объективной реальностью» (если признать существование таковой), ее восприятием ее современниками, ее отражением в источниках, ее чтением и толкованием историком и читателем его трудов. И в-седьмых, эта рефлексия историка по поводу своей исследовательской практики порождает особую этику и эстетику культурной истории. Наряду с уважительным отношением к своим героям из прошлого, с которыми историк ведет равноправный диалог без примесей патерналистской назидательности, это проявляется во внимании к читателю через придание научному тексту литературных достоинств и введение в него не только изложения научных результатов, но и самого процесса исследования, включая описание использованных подходов[2].

---

[1] Специально свои представления о культурной истории я изложил в следующих статьях: Антропологизация авторства: приглашение к лирической историографии // Новое литературное обозрение. 2012. № 115 (3). С. 56—70; О беллетризации научного текста и дебатах вокруг историко-культурных исследований в 1990-х и 2000-х гг. (в соавт. с Б.И. Ровным) // Пути России. Новые языки социального описания. М., 2014. С. 431—442.

[2] *Ровный Б.И.* Введение в культурную историю. Челябинск, 2005. С. 10—11. См. также близкое к приведенному выше представление о культурной истории У. Даниэль: *Daniel U.* Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter. Frankfurt-a/M., 2001. S. 7—19.

По моему убеждению, данная книга в той или иной степени удовлетворяет всем перечисленным выше требованиям к культурно-историческому исследованию. Но это — единственная большая теоретическая отсылка по поводу общего методологического подхода, использованного в этой работе. Он видится мне оптимальным для изучения (танцевальной) самодеятельности как инструмента организации досуга взрослых и детей в СССР и контроля над ним, монополизированного партией и государством. Ведь художественная самодеятельность была культурной практикой, в которой цели партии пересекались с интересами населения. Она была местом встречи государственного управления, контроля и индоктринации с «народным» приспособлением его к индивидуальным потребностям и запросам. С помощью культурно-исторического подхода представляется возможным на примере танцевальной самодеятельности больше узнать о формах индивидуальной социальной интеграции и самореализации, о соотношениях свободы и зависимости, коллективного и индивидуального опыта в СССР.

Поэтому культурно-исторические подходы и определили исследовательскую оптику, и оправдывают, на мой взгляд, выбранный для книги подзаголовок. Поэтому читатель не найдет далее теоретического раздела, в котором бы излагались теории танца, дискурса (хотя термин для обозначения речевых практик, формирующих объект говорения[1], в тексте встречается часто) повседневности или бриколажа (хотя мой подход в значительной степени инспирирован работами М. де Серто и исследователей самодеятельного и профессионального хореографического искусства, воспользовавшихся его теоретическим инструментарием[2]). Немногочисленные отдельные теоретические положения, пригодные для объяснения того или иного конкретного явления, читатель найдет в тексте в связи с описанием соответствующих явлений.

В завершение введения как инструкции для облегчения работы читателя с предлагаемым текстом мне показалось более важным кратко охарактеризовать «оптику», сквозь которую я рассматривал изучаемое явление, и стилистику, которую я инструментализировал для его описания.

---

[1] См.: *Фуко М.* Археология знания. Киев, 1996.

[2] См., напр.: *Серто М. де.* Изобретение повседневности. Искусство делать. СПб., 2013; *Herzog P.* Sozialistische Völkerfreundschaft…; *Ezrahi Christina.* Swans of the Kremlin…

Исследовательская «оптика» вытекает из постановки вопросов. Она должна была «разговорить» собранный источниковый материал, который, как известно, в отсутствие вопросов хранит гробовое молчание.

Сама постановка вопросов в предлагаемой читательскому вниманию книге сформулирована в ее названии. Оно, длинноватое для книжного заглавия и более подходящее для подписи к лубку, содержит три вопроса, которые, в свою очередь, структурируют книгу. Ответу на каждый из них посвящена соответствующая треть текста.

Если попытаться одним словом определить методическую характеристику данного исследования, я бы назвал его мультиперспективным, поскольку для каждого из трех разделов книги избран особый угол зрения и оптический инструмент. В первой части рассматривается институциональная история советской самодеятельности с 1930-х по 1980-е годы в целом. Поскольку искусство на клубной сцене — сложно структурированный феномен, в котором любительская хореография лишь один из сегментов, здесь собственно танцевальному самодеятельному творчеству отведено довольно скромное место. Речь идет о том, как партия, государство и общественные организации создавали инструмент мягкого контроля над досугом миллионов граждан, а также орудие политического воспитания, формирования советской идентичности, пропаганды успехов СССР внутри страны и за ее пределами. Здесь рассказывается об институтах, инструментах и ресурсах, обеспечивающих функционирование самодеятельности: о важных партийных, правительственных и профсоюзных решениях, об организации клубов, о заботах методических служб, о смотрах, гастролях и системе поощрения успешных самодеятельных коллективов. Если прибегнуть к метафоре, здесь самодеятельность рассматривается в подзорную трубу с дальнего расстояния, из перспективы сверху.

Во второй части книги институциональная история сменяется историей дискурсивной. Ее главными участниками оказываются профессиональные хореографы, которые оказали решающее влияние на формирование облика советской танцевальной самодеятельности. Они рассказывали в своих текстах о том, какими должны быть «подлинно» народные танцы, образцовый хореограф, проводимое им занятие с подопечными и идеальный постановочный процесс. Они объясняли, почему советский хореограф не должен

останавливаться на сборе фольклорного материала, а обязан перерабатывать его; что такое настоящие мужественность и женственность в сценическом исполнении; почему танец должен быть жизнерадостным; как создавать танцы на современную советскую тематику; какие танцы советский гражданин может танцевать, а какие нет. Говоря о предмете, они тем самым конструировали и регулировали его, наделяли его плотью и определяли процессы его жизнедеятельности. Поскольку главным результатом и венцом дискурса о советской самодеятельной хореографии были народные и сюжетные танцы в духе соцреализма, исследовательскую перспективу, которая избрана в этой части книги, метафорически можно уподобить наблюдению из зрительного зала сквозь стекла театрального бинокля.

Третья часть отмечена сменой дискурсивной точки зрения на микроисторическое наблюдение с возможно близкого расстояния. Здесь речь пойдет о жизни, убеждениях и судьбах самодеятельных хореографов — руководителей ансамбля народного танца ДК ЧТЗ «Самоцветы»; об их хореографических и педагогических преференциях и постановках; о гастрольных турне и успешных выступлениях ансамбля; об атмосфере в коллективе, об опыте дружбы, любви и создания семей, но также о конфликтах и обидах; о коммеморативной коммуникации и коллективной памяти бывших участников ансамбля. Микроисторическая перспектива вызывает ассоциацию с микроскопом, с помощью которого экспериментатор наблюдает незаметную для невооруженного глаза жизнь. Однако я и в помыслах не имел смотреть на самодеятельных актеров как на слабо различимые живые организмы. Хотя я старался блюсти беспристрастность и контролировать исследовательский процесс, нейтрализуя чрезмерное вмешательство собственной субъективности, я рассматриваю челябинских тракторозаводских танцоров как заказчиков этой книги, призванной, наряду с учеными задачами, к миссии спасти от забвения имя и память человека. Здесь я постарался посмотреть на историю ансамбля с предельной близости, какая возможна, наверное, в закулисной части дворца культуры, в репетиционном классе, в раздевалке или во время дружеского застолья, где зрение дополняется акустическими, обонятельными и тактильными впечатлениями. Насколько мне это удалось, судить читателю.

Пара слов о стилистике книги

Тот, кто знаком с моими предыдущими книгами, знает, что для меня принципиально важно не только то, что писать, но и как писать. Изложение результатов исследования — стилистический эксперимент.

Структура этой книги, сохранив трехчастную композицию, в процессе работы стала более дробной. Вместо запланированных для написания в Мюнхене двух дюжин пространных параграфов книга содержит 130 коротких историй, стержень каждой из которых, как правило, образует какой-либо представляемый и комментируемый документ или его крупный фрагмент (часто — в окружении аналогичных документов). Такая стилистика, на мой взгляд, оправдывается следующими соображениями. Во-первых, непосредственная конфронтация читателя со следами прошлого содействует созданию эффектов реальности и представляет собой одну из стратегий, рекомендуемых А. Людтке для равноправного диалога исследователя повседневной истории с сопереживающим читателем. Высоко оценивая авторскую стратегию пространного цитирования документов, основатель истории повседневности в Германии пишет:

> Здесь уважение к «вещам» перемешано с попыткой поставить под вопрос наивысший авторитет исследователя или писателя: уважаемый читатель, уважаемая читательница, создай себе собственную картину из этого материала, попытайся сделать такую реконструкцию, которая тебе кажется убедительной![1]

Таким образом, читатель обретает суверенитет и получает возможность самостоятельно, а не в пересказе историка, познакомиться с источником и тем самым проверить убедительность авторской интерпретации.

Во-вторых, историки знают о советском самодеятельном художественном творчестве слишком мало, чтобы создавать гладкие, пространные тексты, творящие утешительную иллюзию знания, а в действительности маскирующие когнитивные «дыры» авторскими предположениями. Текст книги представляет собой мозаику,

[1] *Людтке А.* История повседневности в Германии: Новые подходы к изучению труда, войны и власти. М., 2010. С. 82; См. также: *Нарский И.В.* Антропологизация авторства…

собранную из отдельных, связанных лишь авторской логикой, фрагментов, и ощущение фрагментарности полученной картины мне с помощью выбранной формы изложения хотелось не скрыть, а провокационно заострить. Моя задача — не закрыть проблему, исчерпывающе решив ее, а привлечь к ней внимание коллег по историческому цеху.

Чтобы оптимизировать собственный и читательский контроль над интерпретационной деятельностью историка, я, по опыту предыдущей работы, ввел в книгу «лирические отступления», посвященные на этот раз моему личному опыту участия в советской художественной самодеятельности. Пусть, помимо меня, и читатель получит возможность самостоятельно судить о том, пошел ли мой донаучный опыт на пользу или во вред исследованию. Более подробную аргументацию в пользу научной лирики читатель найдет позднее.

Итак, читатель ознакомлен с «руководством по эксплуатации». Далее ему предстоит решить, «потреблять» ли этот «товар» — стоит ли читать книгу дальше. Теперь от него зависит, как изменится текст в результате его прочтения сквозь оптику личного читательского опыта, превращающего читателя в соавтора. Этот процесс мне не подвластен. Мне остается пожелать читателю принять правильное для себя решение — каким бы оно ни было.

http://www.kogorossica.com

Часть 1
Как партия народ танцевать учила

http://www.bibliorossica.com

Литература и искусство так тесно связаны с политикой, что прямая обязанность партийных органов непосредственно заниматься ими.

А.А. Фадеев[1]

Если Сталин говорит «пляши», умный человек пляшет

— *Ужины начинались в десять часов вечера?*

— Поздним вечером, и они длились до утра. Там были великолепные блюда и много хороших напитков. Помню чудесное жаркое из медвежатины. Рядом со Сталиным сидел Берут, рядом с Берутом — я. Сначала Сталин произнес тост «за товарища Берута», он был произнесен довольно сердечно, потом «за товарища Бермана», хотя оба были коротки и скорее формальны. Позднее он завел пластинки, прежде всего грузинскую музыку, которую он любил больше всего. Однажды, это было, кажется, в 1948 году, я танцевал с Молотовым. *(Смеется.)*

— *Вы, наверное, имеете в виду жену Молотова?*

— Нет, ее там вообще не было, она сидела в лагере. Я танцевал с Молотовым, думаю, это был вальс, что-то простое, потому что я совсем не умел танцевать, поэтому я только в ритм переставлял ноги.

— *В роли женщины?*

— Да, Молотов вел, у меня бы не получилось. Он вообще вполне хорошо танцевал, я пытался двигаться с ним в ногу. Для меня это был розыгрыш, а не танец.

— *А Сталин, с кем танцевал он?*

— Сталин совсем не танцевал. Сталин обслуживал граммофон, он считал это своим гражданским долгом. Он никогда не выпускал его из виду. Он заводил пластинки и наблюдал.

— *За вами?*

— Да. Он смотрел, как мы танцуем.

— *Это было весело?*

— Да, весело, но внутри было напряжение.

— *Но Вам это не показалось забавным, верно?*

---

[1] Записка А.А. Фадеева в ЦК КПСС «О застарелых бюрократических извращениях в деле руководства советским искусством и литературой и способах исправления этих недостатков // Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957: Документы / Под ред. К. Аймермахера и др. М., 2001. С. 142.

http://www.proekt-rossica.com

— Это было чудесное развлечение для Сталина. Но нам эти танцы дали возможность шепнуть друг другу то, что мы не могли громко сказать вслух. Молотов тогда предупредил меня о проникновении различных враждебных организаций.

— *Он угрожал?*

— Нет, это называлось коллегиальным предупреждением. Он воспользовался возможностью, может быть, это была даже его инициатива, потому что он пригласил меня на вальс, чтобы бросить мне пару слов, которые мне, по его мнению, могли быть полезны. Я принял их к сведению и ничего не ответил[1].

Диалог польского коммунистического функционера Якуба Бермана с польской журналисткой Терезой Тораньской повествует о том, как Берман стал жертвой сталинской привычки ставить гостей в неловкое положение. Сталин во время своих застолий часто глумился над сотрапезниками, в том числе заставляя их танцевать. Берман и Молотов безоговорочно повиновались, как это делал и Хрущев, которого Сталин заставлял танцевать гопак. Формула, которой невольный танцор — будущий лидер КПСС и первое лицо СССР объяснял свою готовность унижаться, взята в качестве названия этого рассказа[2].

Однако Сталин инструментализировал танец не только для унижения окружающих и карнавального перевертывания гендерных ролей, но и как средство продемонстрировать достижения социализма в стране и за рубежом. О том, насколько важной представлялась ему демонстрационная функция художественной самодеятельности, свидетельствует его регулярное присутствие на декадах искусств советских республик, на которых он порой появлялся в соответствующих национальных нарядах. Вероятно, убежденность в пропагандистском потенциале «народного творчества» объясняет описанное в начале предисловия внимание «вождя» к Центральному ансамблю песни и пляски Красной Армии. Наверное, не случайно именно он был направлен в 1937 году в первое заграничное турне — почти за два десятилетия до гастролей Всесоюзного ансамбля народного танца под управлением И.А. Моисеева и Большого театра соответственно в «капиталистических»

[1] *Torańska T.* Die da oben. Polnische Stalinisten zum Sprechen gebracht. Köln, 1987. S. 211—212. Я признателен Йорну Хаппелю, обратившему мое внимание на этот текст.

[2] Цит. по: *Баберовски Й.* Выжженная земля. Сталинское царство насилия. М., 2014. С. 363.

Франции и Великобритании в 1955 и 1956 годах. «Народное» искусство «должно было участвовать в международной дипломатии, наглядно представляя зарубежным зрителям новый, расцвеченный оптимистической фантазией песенно-танцевальный образ победившего социализма»[1].

Можно предположить, что Сталин был убежден, что язык «хореографической дипломатии» должен быть прост, понятен и однозначен. При этом «вождь» руководствовался собственными, довольно тривиальными эстетическими пристрастиями. Известный советский историк балета Ю. Слонимский, собравший в труде о советском балете высказывания А.В. Александрова о «неустанной поддержке и помощи партии, лично товарища Сталина»[2], приведенные в начале книги, оценил — и в годы позднего сталинизма не мог оценить иначе — его критику сложной хореографической техники как проявление хорошего и народного вкуса, который должен был стать путеводной звездой для профессиональных хореографов:

> Урок хорошего вкуса выходил далеко за пределы частного меткого наблюдения.
>
> Народ наш любит острые шутки, веселые коленца в песне и пляске. Вступая в соревнование, народные танцоры показывают в пляске одно движение мудреней другого. Но никогда при этом они не переступают грани — комик не делается чудаком, гаером, лихой плясун — акробатом. Глубокое предостережение И.В. Сталина служит и будет служить руководством к действию советским мастерам балета, осваивающим творчество народов нашей страны[3].

На свой, довольно консервативный и вполне буржуазный, художественный вкус опирался и исполнитель гопака на сталинских застольях Н.С. Хрущев. В начале 1960-х годов он публично признавался: «На музыку, искусство у нас единый взгляд со Сталиным, и сейчас остается»[4]. На выставке московских художников

---

[1] *Сокольская А.Л.* Танцевальная самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930—1950 гг. СПб., 2000. С. 102.

[2] *Слонимский Ю.* Советский балет: Материалы к истории советского балетного театра. М.—Л., 1950. С. 167.

[3] Там же. С. 159.

[4] Никита Сергеевич Хрущев. Два цвета времени: Документы из личного архива Н.С. Хрущева: В 2 т. Т. 2. М., 2009. С. 529.

в декабре 1962 года он, вполне в духе борьбы с «танцульками» — константой запретительной политики в области бытового танца с революционных времен, — так высказался о современных западных танцах:

> Ведь эти танцы — неприличные танцы. Они говорят, что это новое, то же не новое, это от негров. Вы посмотрите негритянские танцы и американские, — это же вертят определенным местом. И это, говорят, танцы. Какой же это танец? Черт знает что! Была такая женщина Коган — замечательная женщина, так вот она однажды выразилась так, когда посмотрела эти танцы, — 20 лет замужем и не знала, что это фокстрот. (Веселое оживление.) Я прошу извинить меня, женщины, за эти слова[1].

Впрочем, современные танцы возмущали и более искушенных в вопросах искусства большевиков. Например, наркома просвещения А.В. Луначарского, о чем свидетельствует интервью с ним 1927 года:

> — Видели ли вы когда-либо новые американские танцы чарльстон и блейк-боттом? Если да, то не думаете ли вы, что они представляют известную ценность как непосредственное выражение народного духа?
>
> — Я видел танец чарльстон и считаю его в высшей степени отвратительным и вредным[2].

Справедливости ради следует отметить, что личное вмешательство в хореографические проблемы порой шло на пользу делу. Известно, например, что занятая А.В. Луначарским твердая позиция спасла в 1920-е годы российский классический балет от расправы Пролеткульта, видевшего в хореографической классике пережиток прошлого, подлежащий безжалостному уничтожению:

> У нас есть люди, которые говорят, что классическая балетная школа является порождением глубокого прошлого и она нам в настоящее

[1] Никита Сергеевич Хрущев. Два цвета времени. С. 523.

[2] Из ответов А.В. Луначарского на вопросы корреспондентки американского агентства печати Л.-П. Наурбокер // Литературное наследство. Т. 82. С. 55. Цит. по: *Сокольская А.Л.* Пластика и танец в самодеятельном творчестве // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917—1932 гг. СПб., 2000. С. 395.

> время не нужна... Искусственная «классика» не нужна. Но я в течение всей моей деятельности руководителя театрами и художественным образованием всегда боялся нарушить традиционную линию, потому что, потеряв ее, потом ее никогда больше не поймаешь. Если будет убит русский классический танец, стоящий на такой необыкновенной высоте, с которой никто в мире не осмелится равняться, то не только любители балета будут горькими слезами плакать, но, может быть, и пролетарская молодежь. Когда она начнет строить дворец своей жизни и спросит: а где у тебя это? — и мы ей скажем: да ведь это что-то императорское, мы его уничтожили, — может быть, и она нас заклеймит черным словом. Поэтому я предпочитаю делать сейчас ошибку, по мнению не пролетарских масс, а тех людей, которые и в наших музеях готовы перебить фарфор, потому что из этих чашек пили аристократы...[1]

Подобные сюжеты я и имел в виду, когда в голове моей рождалось лубочное название проекта. Рождалось оно наверняка под влиянием заглавия одного из сюжетов исследования Ш. Фицпатрик о «сталинских крестьянах»[2]. В параграфе «Как мыши кота хоронили» завершающей главы «Мыши и кот» она использовала известный русский лубок для описания того, как колхозное крестьянство воспользовалось Большим террором для расправы с организаторами и руководителями ненавистных колхозов путем доносительства на них как на «врагов народа». Однако насколько оправдан образ коммунистической партии — учителя танцев? Если колхозники напрямую участвовали в массовом терроре против партийных и советских функционеров, то случаи прямого вмешательства партии в область (массовой) хореографии можно сосчитать по пальцам, имея дело чаще всего с личными оценками (танцевального) искусства партийными лидерами. Конечно, партия не выступала в качестве цыгана, по командам которого в прямом смысле слова выделывал коленца народ-медведь. Однако она создавала рамочные условия функционирования советской культуры, что в конечном итоге оказывало определяющее влияние на формирование, содержание и функционирование советского искусства, в том числе и хореографического — профессионального

---

[1] А.В. Луначарский о массовых празднествах, эстраде, цирке. М., 1981. С. 301. Цит. по: *Сокольская А.Л.* Пластика и танец в самодеятельном творчестве… С. 398.

[2] См.: *Фицпатрик Ш.* Сталинские крестьяне: Социальная история Советской России в 30-е годы: деревня. М., 2001. С. 331—349.

и любительского, — под партийно-государственным присмотром. Посмотрим на конкретных примерах, как это происходило.

О пролеткультах

ЦК нашей партии и по его директиве коммунистическая фракция последнего Всероссийского съезда Пролеткультов приняла следующую резолюцию:

В основу взаимоотношений Пролеткульта с Наркомпросом должно быть положено согласно резолюции IX съезда РКП теснейшее сближение работы обоих органов.

Творческая работа Пролеткульта должна являться одной из составных частей работы Наркомпроса как органа, осуществляющего пролетарскую диктатуру в области культуры.

В соответствии с этим центральный орган Пролеткульта, принимая активное участие в политико-просветительной работе Наркомпроса, входит в него на положении отдела, подчиненного Наркомпросу и руководствующегося в работе направлением, диктуемым Наркомпросу РКП.

Взаимоотношения местных органов: наробразов и политпросветов с Пролеткультами строятся по этому же типу: местные Пролеткульты входят как подотделы в отнаробраз и руководствуются в своей работе направлением, даваемым губнаробразам губкомами РКП.

ЦК РКП дает Наркомпросу директиву создавать и поддерживать условия, которые обеспечивали бы пролетариям возможность свободной творческой работы в их учреждениях[1].

Вероятно, одним из самых ранних документов, сформулировавших практику культурной политики большевистской партии, следует считать резолюцию ЦК РКП(б) «О пролеткультах», опубликованную 1 декабря 1920 года в «Правде»[2]. Она зафиксировала реакцию большевиков на решения I Всероссийского съезда культурно-просветительных организаций пролетариата (сокращенно Пролеткульт), состоявшегося в октябре того года, о полной организационной самостоятельности[3]. Коммунисты, фракция которых

[1] Резолюция ЦК РКП(б) о пролеткультах // КПСС в решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. М., 1983. Т. 2. С. 313.

[2] См.: Там же. С. 313—315.

[3] Об истории Пролеткульта см.: *Малли Л.* Культурное наследие Пролеткульта: Один из путей к соцреализму? // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб., 2000. С. 183—192.

на съезде оказалась в меньшинстве, были не в силах противостоять этому решению. Партия большевиков, которая могла торжествовать по поводу очевидно скорого победоносного завершения Гражданской войны в России, с этим маленьким поражением мириться не пожелала. Она поступила подобно Петру Великому, который подчинил церковь государству путем ее интеграции в бюрократические структуры. РКП(б) сделала то же самое, превратив Пролеткульт в структуру Комиссариата народного просвещения.

К опубликованной в «Правде» резолюции прилагалось письмо, разъясняющее принятое в ЦК решение. Из него становится очевидным, что серьезное беспокойство большевистского руководства было вызвано двумя обстоятельствами. Во-первых, исторически сложившимся независимым положением Пролеткульта от государства. Возникший в сентябре 1917 года и провозгласивший свою независимость от Временного правительства Пролеткульт после прихода большевиков к власти оказался в ложном положении рабочей организации, независимой от рабочего государства. Во-вторых, Пролеткульт пошел в отстаивании классовой природы культуры дальше большевистского руководства, заняв иконоборческую позицию ко всему — допролетарскому и непролетарскому — культурному наследию. Одно дело — утверждать наличие классового интереса в культурном артефакте. Другое — настаивать на необходимости особого классового языка пролетариата, который еще нужно создать. В практическом плане это значило бы погрузиться в эксперименты в области культурных форм и отказаться от арсенала апробированных инструментов просветительно-пропагандистской работы.

Оба нежелательных явления были объяснены привычным способом — буржуазным перерождением Пролеткульта, якобы переполненного «социально чуждыми элементами», которые развращали рабочих буржуазными теориями и декадентскими культурными практиками межреволюционного, упадочнического происхождения. Махизм, футуризм, богостроительство, идеализм и прочие интеллигентские «выдумки» — вот те термины, в которых большевистская резолюция клеймила идейные пороки Пролеткульта.

То, что партия в течение трех лет не настаивала на подчинении себе пролетарского самодеятельного культпросвета, обосновывалось в разъяснении тяжелыми внешними обстоятельствами. При этом одновременно подчеркивалось первостепенное значение руководства культурой со стороны большевистской партии:

> Если наша партия до сих пор не вмешивалась в это дело, то это объяснялось только тем, что, занятая боевой работой на фронтах, наша партия не всегда могла уделять должное внимание этим насущным вопросам. Теперь, когда перед партией возникает возможность более обстоятельно заняться культурно-просветительной работой, партия должна уделять гораздо больше внимания вопросам народного образования вообще и Пролеткультам — в частности[1].

Момент, выбранный для вмешательства РКП(б) в работу Пролеткульта, свидетельствует о том, насколько важным представлялось большевистскому руководству подчинение культуры партийным идейным установкам и надзору. Действительно, до фактического окончания Гражданской войны было еще далеко: постановление появилось одновременно с началом массового террора в отношении военнослужащих врангелевской армии и гражданского населения в Крыму[2]. Впереди были крестьянская война 1921 года[3], массовый голод 1921—1922 годов[4], показательные процессы против церковных иерархов и социалистов 1922 года[5]. Задача «приручения» культуры оказалась более актуальной, чем многие другие «боевые» задачи.

---

[1] Резолюция ЦК РКП(б) о пролеткультах… С. 314.

[2] О красном терроре в Крыму см.: *Мельгунов С.П.* Красный террор в России. М., 1990.; *Быкова Т.Б.* Красный террор в Крыму // Политический террор и терроризм на Украине XIX—XX стол.: Исторические наброски. Киев, 2002. С. 191—206; *Зарубин А.Г., Зарубин В.Г.* Без победителей. Из истории Гражданской войны в Крыму. Симферополь, 2008; *Соколов Д.В.* Очерки по истории политических репрессий в Крыму (1917—1941 гг.): сб. ст. Севастополь, 2009.

[3] О массовом крестьянском вооруженном сопротивлении военному коммунизму см.: *Павлюченко С.А.* Военный коммунизм в России: власть и массы. М., 1997; *Wehner M.* Bauernpolitik im proletarischen Staat: Bauernfrage als zentrales Problem der sowjetischen Innenpolitik 1921—1928. Köln; Weimar; Wien, 1998; *Грациози А.* Великая крестьянская война в СССР. Большевики и крестьяне. 1917—1933. М., 2001.

[4] О голоде в Советской России 1921—1922 гг. см.: *Нарский И.В.* Жизнь в катастрофе: Будни населения Урала в 1917—1922 гг. М., 2001; *Patenaude B.* The Big Show in Bololand. The American Relief Expedition to Soviet Russia in the Famine of 1921. Stanford, 2002; *Поляков В.А.* Голод в Поволжье, 1919—1925 гг.: происхождение, особенности, последствия. Волгоград, 2007.

[5] О показательных процессах начала 1920-х годов см.: Политические партии России: История и современность. М., 2000; *Кривова Н.А.* Власть и церковь в 1922—1925 гг. Политбюро и ГПУ в борьбе за церковные ценности и политическое подчинение духовенства. М., 1997.

http://www.religion.com

Решая эту проблему, большевики не преминули заявить, что своими действиями они не посягают на свободу творчества. Более того: «…полная автономия реорганизуемых рабочих Пролеткультов в области художественного творчества обеспечена», поскольку партия берет на себя задачу избавить их от «мелочной опеки» со стороны государственных органов[1].

В разъяснениях ЦК РКП(б) много места уделено пассажам о том, что действия партии по обузданию рабочих культурно-просветительных организаций соответствуют «подлинным» интересам пролетариата:

> ЦК не только не хочет связать инициативу рабочей интеллигенции в области художественного творчества, но, напротив, ЦК хочет создать для нее более здоровую, нормальную обстановку и дать ей плодотворно отразиться на всем деле художественного творчества. ЦК ясно отдает себе отчет в том, что теперь, когда война кончается, интерес к вопросам художественного творчества и пролетарской культуры в рядах рабочих будет все больше и больше расти. ЦК ценит и уважает стремление передовых рабочих поставить на очередь вопросы о более богатом духовном развитии личности и т.п. Партия сделает все возможное для того, чтобы это дело действительно попало в руки рабочей интеллигенции, чтобы рабочее государство дало рабочей интеллигенции все необходимое для этого[2].

В этом документе сформулированы все основные компоненты культурной политики коммунистической партии, которые будут маркировать ее на протяжении будущих десятилетий. Среди них — классовая риторика и обещание «подлинной» свободы творчества, обеспечение материальных и организационных условий развития культуры в обмен на огосударствление, надзор как гарантия идейной «дезинфекции», кадровые чистки для соблюдения чистоты от «социально чуждых элементов».

Ключевой, канонический характер этого документа осознавался государственными блюстителями интересов культуры и самими творческими работниками и десятилетиями позже. Об этом свидетельствует его инструментализация партийными чиновниками и деятелями культуры в эпоху хрущевской оттепели. Забегая вперед, упомяну характерный эпизод. В 1956 году в журнале «Вопросы

---

[1] Резолюция ЦК РКП(б) о пролеткультах… С. 315.

[2] Там же.

философии» появилась статья, авторы которой в связи с критикой культа личности поставили под сомнение необходимость партийно-государственного руководства и контроля над искусством. Симптоматично, что отстаивание «свободы творчества» было идентифицировано партийной аналитикой как «возрождение реакционного пролеткультовского лозунга автономизма и широкого самоуправления искусством»[1]. Под лозунгом «партийности» искусства коммунисты продолжали отстаивать свое право на управление им, уверенно записывая всякое сомнение на этот счет в разряд «ревизионистских», «антипартийных» и даже «антигосударственных» явлений. Но об этом — в свой черед.

О пользе лирики

В свое время я заявил о своей принадлежности к так называемой «лирической историографии». Ее отличительной особенностью мне виделось

> наличие в тексте фигуры активного автора — не бесстрастного арбитра, а заинтересованного участника исторического процесса, который создает эффекты реальности и одновременно раскрывает технологию их создания, провоцирует читателя на сопереживание и дискуссию, словом — обнажает и использует свой личный опыт в контролируемом исследовательском процессе и изложении его результатов[2].

Идея сознательного, целенаправленного и открытого использования собственного опыта исходит, прежде всего, из представления о центральном значении донаучного знания, или «предубеждений» (Х.-Г. Гадамер), в авторском исследовательском процессе[3]. «Мы видим то, что знаем» (Т. Фонтане), — то, что можем идентифицировать, то есть узнать как нечто знакомое. И тут накопленные,

---

[1] Записка отдела науки, школ и культуры ЦК КПСС по РСФСР о выступлениях против партийного и государственного руководства искусством в журнале «Вопросы философии» и в других периодических изданиях // Аппарат ЦК КПСС и культура… С. 553.

[2] Подробнее см.: *Нарский И.В.* Антропологизация авторства: приглашение к лирической историографии // Новое литературное обозрение. 2012. № 115. С. 56—70. Цит.: С. 67.

[3] Подробнее см.: *Gadamer H.-G.* Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 6. Aufl. Tübingen, 1990.

усвоенные, интериоризированные, если пользоваться языком науки, знания, в том числе вненаучные и донаучные, оказывают нам незаменимую услугу в качестве упрощающего и искажающего, но тем не менее необходимого «оптического прибора».

Я продолжаю придерживаться высказанного мною мнения о пользе этого подхода. Поэтому считаю целесообразным познакомить читателя с моим «донаучным» опытом столкновений с советской художественной самодеятельностью, который, вероятно, «зудел» во мне и стал одной из причин обращения к теме, а также, видимо, сказался и на характере обращения к ней, и на гипотезе, и на исследовательском процессе, и на результатах работы. Мне и самому полезно поразмышлять о природе и особенностях моего интереса к объекту исследования, осознать историчность собственного мышления[1] и благодаря этому в конечном счете рассматривать историческую науку, пользуясь терминологий Э. Кассирера, как «форму самопознания»[2].

В связи с заявленным подходом читатель время от времени будет сталкиваться с вкраплениями автобиографических заметок, которые, надеюсь, не разрывают или взрывают исследовательский текст, а дополняют его, опосредованно работая как один из инструментов контроля над авторскими исследовательскими процедурами. Другими словами, я попробую использовать эти заметки о сугубо субъективных воспоминаниях, восприятиях и ощущениях в качестве способа контролировать собственную субъективность. К чему приглашаю и читателя.

Лирические отступления от научного текста в данном случае имеют и другую, сугубо прагматическую задачу. Большинство людей, прошедших, подобно мне, социализацию в СССР и других странах «социалистического содружества», были так или иначе, мимолетно или основательно причастны к самодеятельному творчеству под государственным патронажем. Меня объединяет со многими моими читателями общий или сходный опыт. Обращение к собственным переживаниям и воспоминаниям по поводу участия в художественной самодеятельности, надеюсь, поможет активировать многим читателям аналогичные воспоминания и, тем самым, воспринять рассказанные здесь истории как историю

[1] См.: Ibidem. S. 305.

[2] *Cassierer E.* Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Hamburg, 1996. S. 291, 292.

близкую, понятную, почти родную. А значит, подключить собственное воображение и собственные эмоции к процессу восприятия и освоения представленного здесь материала.

Итак, с хореографической самодеятельностью я сталкивался с младых ногтей, как и большинство моих сверстников. Правда, одна особенность в моем случае все же была. Как я упоминал в предисловии, мои родители — профессиональные хореографы[1] — в детстве, еще в 1930-е годы, прошли через ребячьи хореографические коллективы, а затем с конца 1940-х — начала 1950-х годов постоянно подрабатывали руководителями, постановщиками и репетиторами в различных танцевальных и хоровых группах и ансамблях Ленинграда, Белой Церкви, Донецка, Куйбышева и Челябинска. Их семейное благополучие в немалой степени зависело от подработок в любительской хореографии. По словам отца, до половины семейного бюджета нашей семьи приходило из этого источника, о чем я ребенком, конечно, знать не знал.

Но здесь речь пойдет не об этом, опосредованном позднейшими расспросами знании, а о моих прямых детских, юношеских и взрослых контактах и конфликтах с советской художественной самодеятельностью, преимущественно хореографического направления.

Итак. Наверное, я не раз видел выступления самодеятельных танцоров по телевидению в квартире дедушки и бабушки в раннем детстве. (В нашем доме телевизор появился незадолго до моего поступления в школу, когда мне было семь лет, в 1966 году.) Наверняка, в пору розового младенчества проводя много времени в Челябинском театре оперы и балета, в котором служили мои родители, я присутствовал на сборных праздничных концертах, на которых профессиональные исполнители соседствовали с любителями. Но я этого не помню. Возможно, я мирно дремал под разудалые русские переплясы, залихватские украинские гопаки, воинственные грузинские лезгинки и темпераментные переливы молдавеняски. Не знаю. Не помню.

Мои первые самодеятельные выступления пришлись на старший детсадовский возраст, скорее всего лет на пять-шесть. И все они сопровождались сильными, отчасти травматичными

[1] Подробно о хореографической карьере моих родителей см.: *Нарский И.В.* Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (Авто-био-историо-графический роман). Челябинск, 2008. С. 220—230.

эмоциональными переживаниями. Они были восприняты мною как насилие. Поэтому, наверное, и запомнились. Первое из них было связано с одним из двух важнейших советских политических праздников — то ли с годовщиной Великой Октябрьской социалистической революции (7 ноября), то ли с Первомаем. Мы, тогдашние сопливые советские детишки, должны были изображать дружбу народов — излюбленный сюжет советской самодеятельной хореографии. Воспитательница и музыкальный работник действовали в соответствии с накатанными стереотипами (смотри Гадамеровы «предрассудки»), не напрягая собственную фантазию.

Один из номеров детского концерта должен был имитировать украинский танец. Костюмами, как всегда в таких случаях, были озабочены родители. Все постарались достать вышитые рубашки вроде украинской сорочки для мальчиков, венки с лентами для девочек. Вместо широких украинских шаровар на мальчиках были черные или синие короткие штанишки, на девочках, наверное — не помню, — юбки или сарафаны разной длины. Но моя мама — она имела доступ к театральному и самодеятельному реквизиту, — конечно же, достала мне настоящие сценические украинские шаровары: глубокого темно-синего цвета, с ослепительно алым широким кушаком, но главное — невероятного объема, ниспадающие широкими складками и развевающиеся при движении, подобно длиннющей юбке. Причем она принесла их в группу прямо перед выступлением (это, должно быть, была пора праздничных концертов, поэтому, наверное, надолго заполучить сценический реквизит было затруднительно даже для нее), так что артачиться мне было некогда. Добровольно я ни за что бы не согласился «нырнуть» в эти необъятные штаны-юбку. Когда мы в парном танце побежали по кругу, я старательно семенил малюсенькими шажками, чтобы шаровары не слишком колыхались. Не помню, сошел ли я с дистанции досрочно или выдержал испытание до конца, но позора натерпелся. Любови к самодеятельности этот эпизод во мне явно не пробудил.

Крутые виражи партийной культурной политики рубежа 1920—1930-х гг.

> ЦК констатирует, что за последние годы на основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства.

Несколько лет тому назад, когда в литературе налицо было еще значительное влияние чуждых элементов, особенно оживившихся в первые годы нэпа, и кадры пролетарской литературы были еще слабы, партия всемерно помогала созданию и укреплению особых пролетарских организаций в области литературы и искусства в целях укрепления позиций пролетарских писателей и работников искусства.

В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ[1] и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству.

Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы.

Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет:

ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);

объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;

провести аналогичное изменение по линии других видов искусства;

поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения[2].

Короткий, сухой текст партийного решения, принятого ЦК ВКП(б) в апреле 1932 года, кажется, на первый взгляд, заурядным бюрократическим документом, каких партия большевиков на

[1] ВОАПП — Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей, РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей, РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов.

[2] Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», 23 апреля 1932 г. // КПСС в резолюциях… Т. 5. М., 1984. С. 407—408.

рубеже первой и второй пятилеток производила немало. При знакомстве с ним трудно предположить, что оно оказалось программным для судьбоносного поворота в культурной политике СССР, на десятилетия определив вектор развития, институциональный ландшафт и содержательные признаки советских литературы и искусства. Трудно представить, что этот документ стал решающим для судеб советской художественной самодеятельности, которая не упоминается в нем ни единым словом. Между тем это так. Принятое в апреле 1932 года постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» маркирует важный шаг в длившихся в течение полутора десятилетий поисках адекватного отношения большевиков к культуре, которые сопровождались рядом резких поворотов, свидетельствующих о том, что пройденный между 1917 и 1932 годами путь культурной политики имел импровизационный характер без изначально ясной цели. В самом сжатом виде можно представить его себе следующим образом.

В первое десятилетие после прихода к власти большевики не имели ясной культурно-политической программы и стройного механизма управления культурой. Огосударствление культуры, намеченное в конце 1920 года постановлением «О пролеткультах», было в большей степени продекларировано, чем осуществлено. Деятели культуры до конца 1920-х годов имели достаточно простора для художественных экспериментов и автономных творческих объединений. Это касалось и художественной самодеятельности, в обосновании которой конкурировали три подхода. «Творческая» концепция ориентировалась на создание новых форм пролетарской культуры в результате свободного творчества революционных масс. «Просветительская» концепция ратовала за приобщение масс к культуре путем освоения культурного наследия и «равнение» самодеятельности на профессиональные образцы «высокого» искусства. «Досуговая» видела цель самодеятельности в организации «здорового отдыха» и «разумных развлечений»[1].

Переориентация партийно-государственной перспективы в 1920-е годы с мировой революции на построение социализма в одиночку имела далеко идущие последствия для всех сфер жизни

[1] *Румянцев С.Ю., Шульпин А.П.* Некоторые теоретические проблемы и художественно-эстетические особенности самодеятельного творчества 1920-х годов // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917—1932 гг. С. 24—44.

советского общества, в том числе и для профессиональной и самодеятельной культуры. Изобретение народной хореографической традиции, поощрение культурных «национальных форм», призывы учиться у народа — все это, видимо, целесообразно рассматривать в логике строительства социализма в одной стране.

Относительно «свободное плавание» художественной самодеятельности длилось до 1929 года, когда партия решила прибрать ее к рукам, чтобы мобилизовать население на воплощение в жизнь грандиозных планов по преобразованию промышленности и сельского хозяйства. Самодеятельность деградировала в результате этого культурно-политического виража до незамысловатого агитационного инструмента, ее прямое участие в политической агитации за выполнение плановых заданий и разоблачение тех, кто этому мешает, оттеснило на задний план традиционную для самодеятельности «досуговую» функцию. Постановление ЦК ВКП(б) от 1 апреля 1929 года «О культурно-просветительной работе профессиональных союзов» маркировало этот утилитарный поворот:

> Культурно-просветительная работа профессиональных союзов должна стать важнейшим орудием социалистического воспитания масс, привлечения к сознательному участию в управлении государством и к активнейшей борьбе с бюрократизмом; она должна содействовать широкому разъяснению массам политической линии партии и задач пролетарской диктатуры, а также борьбе против отсталых настроений и проникающих в рабочие массы чуждых идеологических влияний, мелкобуржуазных колебаний и шатаний перед лицом трудностей реконструктивного периода. При этом культурно-просветительная работа профсоюзов должна широко обслуживать непосредственные запросы и нужды рабочих масс, создавая культурно-бытовые условия для обеспечения всестороннего развития рабочих и организуя для них культурный отдых и развлечения. В связи с этим культурно-просветительная работа профсоюзов должна охватить действительно широчайшие массы рабочего класса, изжить элементы аполитичности и ограниченного культурничества, по-новому перестроить свои методы и на деле занять важнейшее место во всей работе профсоюзов[1].

Однако «утилитарная» концепция в отношении художественной самодеятельности продержалась недолго. Завершение первой

[1] Постановление ЦК ВКП(б) «О культурно-просветительной работе профсоюзов» от 1 апреля 1929 г. // КПСС в резолюциях... Т. 4. М., 1984. С. 424.

пятилетки и коллективизации деревни потребовало от идеологической работы сместить акцент с аскетического требования с помощью самоотверженного труда добиваться успехов на пропаганду достигнутых успехов. Литературе и искусству, в том числе массовому самодеятельному, в демонстрации советских достижений, делавших жизнь «веселей», отводилось выдающееся место. Этот мотив стал основой канонической советской (танцевальной) самодеятельности.

Чуткая к частым и крутым переменам профсоюзно-государственная печать ликовала по поводу новых веяний в отношении партии к «фронту искусств»:

> Начался новый этап в развитии советского искусства — этап напряженной борьбы за высокое идейно-художественное качество работы, за создание образцов искусства, достойных нашей эпохи.
>
> Для самодеятельного участка общего фронта искусства решение ЦК явилось основой широкого развертывания творческого соревнования, стимулом борьбы с процветавшими ранее вульгаризаторскими теориями и «теорийками», отрицавшими специфику искусства, необходимость овладения мастерством, противопоставлявших самодеятельность профессиональному искусству[1].
>
> Среди участников самодеятельного движения начался решительный сдвиг в сторону углубленной учебы, внимания к мастерству, борьбы с голой агиткой, штампом и схемой. Значительно возрос интерес к лучшим образцам советского творчества и классического наследства[2].

Зрелищные жанры художественной самодеятельности не сводились отныне к агитбригадному монтажу. Они должны были ориентироваться на профессиональное искусство, «учиться у мастеров», наращивать художественное качество, превозносить «радостную», «счастливую» советскую жизнь. Эти же требования были предъявлены профессиональному искусству, в том числе балетной хореографии, которая, в свою очередь, должна была черпать из народного творчества. Отступления от этих требований могли иметь весьма драматичные последствия для «провинившихся».

---

[1] Подразумеваются взгляды на искусство представителей закрытых в 1932 г. организаций пролетарских писателей и музыкантов ВОАПП, РАПП и РАПМ.

[2] *Берлин А.* Творческое соревнование — в основу подготовки художественной самодеятельности к Первому мая // Клуб. 1933. № 4. С. 46.

«Не превращайте ваше искусство в издевательство над зрителями и слушателями…»

«Светлый ручей» — это название колхоза. Либретто услужливо указывает точный адрес этого колхоза: Кубань. Перед нами новый балет, все действие которого авторы и постановщики пытались взять из нынешней колхозной жизни. Изображаются в музыке и танцах завершение уборочных работ и праздник урожая. По замыслу авторов балета все трудности позади. На сцене все счастливы, веселы, радостны. Балет должен быть пронизан светом, праздничным восторгом, молодостью.

Нельзя возражать против попытки балета приобщиться к колхозной жизни. Балет — это один из наиболее у нас консервативных видов искусства. Ему труднее всего переломить традиции условности, привитые вкусами дореволюционной публики. Самая старая из этих традиций — кукольное, фальшивое отношение к жизни. В балете, построенном на этих традициях, действуют не люди, а куклы. Их страсти — кукольные страсти. Основная трудность в советском балете заключается в том, что тут куклы невозможны. Они выглядели бы нестерпимо, резали бы глаз фальшью.

Это налагало на авторов балета, на постановщиков, на театр серьезные обязательства. Если они хотели представить колхоз на сцене, надо изучить колхоз, его людей, его быт. Если они задались целью представить именно кубанский колхоз, надо было познакомиться с тем, что именно характерного в колхозах Кубани. Серьезная тема требует серьезного отношения, большого и добросовестного труда. Перед авторами балета, перед композитором открылись бы богатейшие источники творчества в народных песнях, в народных плясках, играх.

Жизнь колхоза, его новый, еще только складывающийся быт, его праздники — это ведь очень значительная, важная, большая тема. Нельзя подходить к этому с налета, с кондачка — все равно, в драме ли, в опере, в балете. Тот, кому действительно дороги и близки новые отношения, новые люди в колхозе, не позволит себе превратить это в игру с куклами. Никто не подгоняет наше балетное и музыкальное искусство. Ели вы не знаете колхоза, если не знаете, в частности, колхоза на Кубани, не спешите, поработайте, но не превращайте ваше искусство в издевательство над зрителями и слушателями, не опошляйте жизни, полной радости творческого труда. По либретто Лопухова и Пиотровского на сцене изображен колхоз на Кубани. Но в действительности здесь нет ни Кубани, ни колхоза. Есть соскочившие с дореволюционной кондитерской коробки сусальные «пейзане», которые изображают «радость» в танцах, ничего общего не имеющих с народными плясками ни на

Кубани, ни где бы то ни было. На этой же сцене Большого театра, где ломаются куклы, раскрашенные «под колхозника», подлинные колхозники с Северного Кавказа еще недавно показывали изумительное искусство народного танца. В нем была характерная именно для народов Северного Кавказа индивидуальность. Нет нужды непосредственно воспроизводить эти пляски и игры в искусстве балета, но только взяв их в основу и можно построить народный, колхозный балет.

Либреттисты, впрочем, меньше всего думали о правдоподобии. В первом акте фигурируют кукольные «колхозники». В прочих актах исчезают всякие следы и такого, с позволения сказать, колхоза. Нет никакого осмысления содержания. Балетные танцовщицы исполняют ничем между собой не связанные номера. Какие-то люди в одежде, не имеющей ничего общего с одеждой кубанских казаков, прыгают по сцене, неистовствуют. Балетная бессмыслица в самом скверном смысле этого слова господствует на сцене.

Под видом колхозного балета преподносится противоестественная смесь ложно-народных плясок с номерами танцовщиц в «пачках». Пейзан не раз показывал балет в разные времена. Выходили принаряженные кукольные «крестьяне» и «крестьянки», пастухи и пастушки и исполняли танцы, которые назывались «народными». Это не был обман в прямом смысле. Это было кукольное искусство своего времени. Иногда эти балетные крестьяне старались сохранить этнографическую верность в своих костюмах. [...]

Наши художники, мастера танца, мастера музыки, безусловно, могут в реалистических художественных образах показать современную жизнь советского народа, используя его песни, пляски, игры. Но для этого надо упорно работать, добросовестно изучать новый быт людей нашей страны, избегая в своих произведениях, постановках и грубого натурализма, и эстетствующего формализма. Музыка Д. Шостаковича под стать всему балету. В «Светлом ручье», правда, меньше фокусничанья, меньше странных и диких созвучий, чем в опере «Леди Макбет Мценского уезда». В балете музыка проще, но она решительно ничего общего не имеет ни с колхозами, ни с Кубанью. Композитор так же наплевательски отнесся к народным песням Кубани, как авторы либретто и постановщики к народным танцам. Музыка поэтому бесхарактерна. Она бренчит и ничего не выражает. Из либретто мы узнаем, что она частично перенесена в колхозный балет из неудавшегося композитору «индустриального» балета «Болт». Ясно, что получается, когда одна и та же музыка должна выразить разные явления. В действительности она выражает только равнодушное отношение композитора к теме.

> Авторы балета — и постановщики, и композитор — по-видимому, рассчитывают, что публика наша нетребовательна, что она примет все, что ей состряпают проворные и бесцеремонные люди.
>
> В действительности нетребовательна лишь наша музыкальная и художественная критика. Она нередко захваливает произведения, которые этого не заслуживают[1].

Печально известные редакционные статьи «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», опубликованные в «Правде» на пороге Большого террора, в январе—феврале 1936 года по указанию ЦК ВКП(б), были посвящены разгромной критике двух новых театральных постановок — оперы «Леди Макбет Мценского уезда» и балета «Светлый ручей». Оба музыкальных произведения были созданы молодым композитором Д.Д. Шостаковичем. Эти статьи представляют собой документы, определившие, наряду с партийным постановлением 1932 года, советский дискурс о «партийном» и «народном» искусстве и задолго до пресловутой «ждановщины» задавшие обличительный пафос в отношении творческих поисков деятелей культуры[2]. К его опорным конструкциям, отчетливо проявившимся уже в первой рецензии, на «Леди Макбет Мценского уезда», можно отнести следующие. Во-первых, это нормативное понимание «подлинного» искусства, задающее тесные рамки свободе творчества и художественным новациям. «Подлинное» искусство должно было быть простым и понятным массам, оно должно было их воспитывать, объединять и поднимать на выполнение великих целей построения нового общества. Вторым важным компонентом нового советского дискурса об искусстве была констатация возросших культурных запросов населения, налагающая повышенную ответственность на деятелей искусств, владеющих инструментами воспитания и мобилизации масс. В-третьих, для нового понимания искусства было характерно обвинение художественного новаторства в умышленном «формалистичном» и «натуралистичном» противостоянии социалистическому реализму. В-четвертых,

---

[1] Балетная фальшь // Правда. 1936. 9 февр. № 38 (6642). С. 3.

[2] Подробнее о сталинской культурной революции в области музыки см.: *Frei M.* «Chaos statt Musik». Dmitri Schostakowitsch, die Prawda-Kampagne von 1936 bis 1938 und der sozialistische Realismus. Saarbrücken, 2006; *Максименков Л.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936—1938 гг. М., 1997.

разоблачался сознательный отрыв от «народа», культивирование элитаризма и формализма, вместо того чтобы брать пример с народного творчества и образцов его успешного переноса на сцену национальными самодеятельными коллективами. В-пятых, художественные эксперименты, которые якобы дезориентировали и развращали зрительскую аудиторию, прививая ей вульгарные, грубые вкусы, политизировались и криминализировались в классовом духе как опасные, «левацкие» и «мелкобуржуазные». Наконец, в критике торжествовал безапелляционный тон грубого начальственного окрика и персонального оскорбления[1].

Вслед за первой рецензией, 9 февраля 1936 года, в «Правде» напечатана редакционная статья «Балетная фальшь», на этот раз обрушившаяся на комический балет «Светлый ручей», поставленный в 1935 году Ф.В. Лопуховым на музыку Д.Д. Шостаковича. Эта статья дополняла предыдущий документ и была первым официальным текстом, обличавшим советское хореографическое произведение. В нем ясно показано, что советский, в том числе колхозный, быт не может быть объектом шутки, комедии, а тем более осмеяния, которое характеризовалось как опошление и издевательство. В статье ясно обозначены взаимоотношения классического и народного искусства (которое станет отдельной темой исследования во второй части книги). Забегая вперед, отмечу лишь, что «подлинное» советское музыкальное и хореографическое искусство должно было идти на выучку к народному творчеству, но не копировать, а опираться на него. Это предполагало возможность перерабатывать фольклор, который и в сценическом варианте, несмотря на авторское вмешательство композитора и балетмейстера, оставался «народным» искусством.

Позднее, в годы «оттепели», эта статья критиковалась советской интеллигенцией как образчик нарушения свободы творчества и чиновничьей диктатуры[2]. Однако все было не так просто. Балет «Светлый ручей» действительно имел существенные недостатки. Авторитетнейший советский театровед, историк и знаток балета, драматург-либреттист и театральный педагог

[1] Сумбур вместо музыки: Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Правда. 28 янв. 1936 г. № 27 (6633). С. 3.

[2] См., напр.: Записка отдела науки, школ и культуры ЦК КПСС по РСФСР о выступлениях против партийного и государственного руководства искусством в журнале «Вопросы философии» и в других периодических изданиях // Аппарат ЦК КПСС и культура… С. 553.

Ю.И. Слонимский согласился с критикой балета в «Правде». Конечно, нужно сделать поправку на то, что приводимое ниже мнение было высказано в книге, написанной в 1945—1948 годах и опубликованной в 1950 году, в разгар позднего сталинизма, когда публично сомневаться в правоте партии и в голову не могло прийти. Суть претензий балетоведа к «Светлому ручью», если абстрагироваться от характерной для того периода ритуализированной лексики, состоит в том, что авторы балета невольно перечеркнули многолетние попытки советских хореографов превратить классический танец из самого консервативного и условного вида искусства в искусство «жизненно-правдивое». Пошляков и мещан авторы балета выдали за советских людей, а колхозников представили кривляющимися куклами, тем самым создав пасквиль и на советскую жизнь, и на советскую хореографию[1]. Ю. Слонимский приводит и фабулу балета, что не оставляет сомнений в справедливости его критики:

> Ранняя осень. Колхоз «Светлый ручей» на Кубани заканчивает уборку урожая. Из столицы приезжает бригада артистов для участия в празднике, посвященном производственным успехам колхоза. Артисты быстро дружатся с колхозниками. Выясняется, что колхозница Зина — жена агронома Петра — прежде училась в балетной школе и была хорошо знакома с приезжей балериной. Агроном Петр увлекается артисткой. Его увлечение разделяет «некий старосветский обыватель», проводящий лето в колхозе. А жена обывателя влюбляется в приехавшего танцовщика. Колхозники решают разыграть легкомысленных обывателей и влюбчивого агронома. Зина под видом балерины приходит на свидание к мужу. Одновременно назначает свидание с артисткой и обыватель, но его встречает переодетый балериной танцовщик. Жена обывателя попадает на свидание с балериной, переодевшейся в костюм партнера. Буффонадные положения приводят к мнимой дуэли, на которую балерина, переодетая в костюм своего партнера, вызывает обывателя. От холостого выстрела обывателя его «соперник» (переодетая балерина) падает «замертво». Наутро недоразумения и путаница минувшей ночи разоблачаются. Пошляки предаются осмеянию, агроном просит прощения у своей жены. Дружба артистов и колхозников отмечается праздником в честь успешного окончания полевых работ[2].

---

[1] *Слонимский Ю.* Советский балет. Материалы к истории советского балета. М.—Л., 1950. С. 160—161.

[2] Там же. С. 160.

Итак, авторитетный, известный бескомпромиссной честностью эксперт в сфере хореографии считал балет «Светлый ручей» ущербным. Но для Ю.И. Слонимского его появление было естественным этапом — он открыто писал об этом и в конце 1930-х, и на рубеже 1940-х и 1950-х годов — в экспериментальных поисках советскими балетмейстерами в области форм и содержания новой, советской балетной классики[1].

Критику хореографического эксперимента главным официальным печатным органом советских коммунистов в значительной степени следует признать справедливой. Несправедлив был ее тон: грубый, унижающий, безапелляционный, расправляющийся с уважаемыми деятелями культуры в лучшем случае как с напроказившими неразумными детьми, в худшем — как с ловкими приспособленцами и бессовестными дельцами. Такая стилистика критики была характерной приметой середины 1930-х годов, когда и сформировались система советского (хореографического) искусства и структуры управления ею. Безапелляционный стиль управления культурой сохранялся весь сталинский период, а его эксцессы, как мы видели выше, случались и при Н.С. Хрущеве, постепенно обретая более мягкую форму. Неизменной на протяжении всего советского периода оставалась убежденность партийного руководства в своем монопольном праве командовать на «культурном фронте» и использовать его в идеологической борьбе. Эта убежденность ярко проявилась в партийной программе строительства коммунистического общества.

Коммунизм, идеология, культура

> Культурное развитие в период развернутого строительства коммунистического общества явится завершающим этапом великой культурной революции. На этом этапе обеспечивается создание всех необходимых идеологических и культурных условий для победы коммунизма.
>
> От культурного роста населения в огромной мере зависят подъем производительных сил, прогресс техники и организация производства, повышение общественной активности трудящихся, развитие демократических основ самоуправления, коммунистическое переустройство быта.

[1] См.: Там же. С. 162; *Слонимский Ю.* Искусство балета и народный танец // Народное творчество. 1938. № 8. С. 23—24.

> Культура коммунизма, вбирая в себя и развивая все лучшее, что создано мировой культурой, явится новой, высшей ступенью в культурном развитии человечества. Она воплотит в себе все многообразие и богатство духовной жизни общества, высокую идейность и гуманизм нового мира. Это будет культура бесклассового общества, общенародная, общечеловеческая[1].

Так виделись руководству КПСС тенденции развития, особенности и роль культуры в коммунистическом обществе будущего. Ее место в решении экономических, политических и социальных проблем должно было поступательно расти. Это не помешало, однако, вопросы развития культуры, литературы и искусства изложить почти в самом конце третьей программы партии, принятой на XXII съезде КПСС в октябре 1961 года[2] — вполне в духе советского, ортодоксально-марксистского видения культуры как элемента «надстройки» над экономическим «базисом» общества.

В программе рисовалась радужная картина «всестороннего развития культурной жизни общества»:

> В условиях перехода к коммунизму творческая деятельность во всех областях культуры становится особенно плодотворной и доступной для всех членов общества. Советская литература, музыка, живопись, кинематография, театр, телевидение — все виды искусства достигнут новых высот в развитии идейного содержания и художественного мастерства. Получат широкое распространение народные театры, массовая самодеятельность, техническое изобретательство и другие формы народного творчества. Подъем художественно-творческой деятельности масс будет способствовать выдвижению новых талантливых писателей, художников, музыкантов, артистов. Развитие и обогащение художественной сокровищницы общества достигается на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства.
>
> Партия будет неустанно заботиться о расцвете литературы, искусства, культуры, о создании всех условий для наиболее полного проявления личных способностей каждого человека,

---

[1] Программа КПСС // КПСС в резолюциях… Т. 10. М., 1986. С. 176.

[2] О разработке и принятии Третьей программы КПСС см., напр.: *Пыжиков А.В.* Оттепель: идеологические новации и проекты (1953—1964). М., 1998; Никита Сергеевич Хрущев. Два цвета времени: Документы из личного архива Н.С. Хрущева: В 2 т. М., 2009; *Хрущев С.Н.* Никита Хрущев: Реформатор. М., 2010; *Фокин А.А.* «Коммунизм не за горами»: образы коммунистического будущего у власти и населения СССР в 1950—1970-х гг. Челябинск, 2012.

> об эстетическом воспитании всех трудящихся, формировании в народе высоких художественных вкусов и культурных навыков. Художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека[1].

Н.С. Хрущев был прав, говоря, что в вопросах руководства культурой коммунисты остались сталинистами и после смерти Сталина[2]. Тезисы о заботе партии, о расцвете литературы и искусства, о значении культурного роста населения для строительства «светлого будущего» или о взаимообогащении народного творчества и профессионального искусства в программе КПСС 1961 года словно бы списаны из «правдинских» статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» 1936 года. Партия, как и прежде, брала на себя заботу о наращивании «материальной базы культуры», обещая обеспечить:

> — всемерное развитие книгоиздательского дела и печати с соответствующим расширением полиграфической промышленности и производства бумаги;
>
> — увеличение сети библиотек, лекционных и читальных залов, театров, домов культуры, клубов, кинотеатров;
>
> — завершение радиофикации страны, строительство телевизионных центров, охватывающих все промышленные и сельскохозяйственные районы;
>
> — широкое развитие народных университетов, театральных коллективов и других самодеятельных культурных организаций;
>
> — создание широкой сети общедоступных научных и технических лабораторий, художественных мастерских и киностудий для работы в них всех имеющих стремление и способности.
>
> Партия считает необходимым равномерно размещать культурные учреждения по территории страны с тем, чтобы постепенно поднять уровень культуры деревни до уровня города, обеспечить быстрое развитие культурной жизни во вновь осваиваемых районах[3].

Обращает на себя внимание, что три задачи из пяти, которые составляли содержание подъема материального фундамента коммунистической культуры, — вторая, четвертая и пятая — имели

---

[1] Программа КПСС… С. 176.

[2] См.: Никита Сергеевич Хрущев. Два цвета времени… Т. 2. С. 529.

[3] Программа КПСС… С. 177.

прямое отношение к развитию художественной самодеятельности, демонстрируя выдающееся значение, которое партийное руководство приписывало ей в коммунистическом обществе.

Новая Программа КПСС не отступала от прежнего ленинско-сталинского прагматического отношения к литературе и искусству как орудиям пропаганды коммунистической идеологии, равно как и от «партийности» и «народности» искусства, которое и в будущем должно было следовать утвердившемуся в 1930-е годы стилю «социалистического реализма»:

> Советская литература и искусство, проникнутые оптимизмом и жизнеутверждающими коммунистическими идеями, играют большую идейно-воспитательную роль, развивают в советском человеке качества строителя нового мира. Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания.
>
> Главная линия в развитии литературы и искусства — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед.
>
> В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры. Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров.
>
> Коммунистическая партия заботится о правильном направлении в развитии литературы и искусства, их идейном и художественном уровне, помогая общественным организациям и творческим союзам работников литературы и искусства в их деятельности[1].

Художественной самодеятельности отводилась видная роль в воспитании коммунистической сознательности и гармоничной личности членов коммунистического общества. Массовое

[1] Программа КПСС… С. 177.

творчество должно было решить проблему досуга, увеличивавшегося в условиях сокращения рабочего времени:

> Условия для всестороннего развития личности созданы благодаря историческим социальным завоеваниям — освобождению от эксплуатации, безработицы и нищеты, от дискриминации по признакам пола, происхождения, национальности, расы. Каждому члену общества предоставлены равные возможности для творческого труда и образования. Исчезают отношения зависимости и неравенства между людьми в общественной и семейной жизни. Личное достоинство каждого гражданина охраняется обществом. Каждому гарантируется равный и свободный выбор рода занятий и специальности с учетом интересов общества. По мере сокращения времени на материальное производство расширяются возможности для развития способностей, дарований, талантов в области производства, науки, техники, литературы и искусства. Досуг людей будет все больше посвящаться общественной деятельности, культурному общению, умственному и физическому развитию, научно-техническому и художественному творчеству. Физкультура и спорт прочно войдут в повседневный быт людей[1].

Показательно, однако, что художественное творчество, игравшее при сталинизме роль яркой витрины социалистических достижений, в перечне форм «разумного» отдыха поставлено на последнее место, после научно-технического творчества, отражая важную тенденцию в развитии массового «культурного» досуга, о которой еще пойдет речь.

В партийных документах, принимавшихся на последующих съездах КПСС, культурно-просветительная работа и художественная самодеятельность поминались, как привычный ритуал, в устойчивых и все более лаконичных формулах. Так, в директивах XXIII съезда КПСС по развитию народного хозяйства в 1966—1970 годах в пункте 16 — последнем в разделе VII «Повышение материального благосостояния и культурного уровня жизни народа», появилась чеканная формула:

> Предусмотреть широкое развитие сети учреждений культуры и искусства и всестороннее улучшение культурного обслуживания населения, особенно в сельской местности. Увеличить количество

[1] Там же. С. 169—170.

театров, массовых библиотек и клубов, укрепив их материально-техническую базу[1].

Эта формула в различных вариантах повторялась и на XXIV—XXVII съездах КПСС в 1971, 1976, 1981 и 1986 годах[2]. Создается ощущение, что партийное руководство, которое в 1930-е годы с большим вниманием формировало и пестовало «народное творчество» и художественную самодеятельность, в 1960—1980-е годы постепенно утрачивало к ним интерес. Впрочем, в конце 1970-х КПСС приняла специальное постановление о «дальнейшем развитии художественной самодеятельности», сыгравшее экстраординарную роль в ее судьбе в позднем СССР.

Партийное решение 1978 года: поощрение или свертывание самодеятельности?

ЦК КПСС отмечает, что осуществленные за годы Советской власти социально-экономические преобразования в стране, рост материального благосостояния, повышение уровня образования и культуры народа, наличие свободного времени создают благоприятные условия для всестороннего развития личности, расцвета народных талантов. В настоящее время в художественной самодеятельности занимаются свыше 25 млн человек. Массовое участие рабочих, колхозников, интеллигенции, студенческой, учащейся и армейской молодежи в художественном творчестве является характерной чертой социалистического образа жизни, ярким проявлением духовного богатства советского народа.

Партийные, советские, профсоюзные органы, комсомольские организации и хозяйственные руководители стали больше проявлять заботы о развитии художественного творчества трудящихся. Возросло мастерство самодеятельных коллективов, они принимают активное участие в культурном обслуживании населения, пропагандируют достижения нашей Родины за рубежом.

Значительным событием стал первый Всесоюзный фестиваль самодеятельного творчества трудящихся (1975—1977 гг.), который способствовал повышению идейно-художественного уровня самодеятельности, углублению связей и взаимообогащению культур народов СССР, укреплению содружества профессионального и самодеятельного искусства.

---

[1] КПСС в резолюциях… Т. 11. М., 1986. С. 66.

[2] См.: Там же. Т. 12. М., 1986. С. 75—88; Т. 13. М., 1987. С. 65—73; Т. 14. М., 1987. С. 84—91; Т. 15. М., 1989. С. 229—234.

Вместе с тем ЦК КПСС отмечает, что Министерство культуры СССР, ВЦСПС, некоторые партийные, советские органы, профсоюзные и комсомольские организации не полностью используют имеющиеся возможности для вовлечения в художественную самодеятельность широких масс трудящихся, слабо занимаются подбором и воспитанием руководителей самодеятельных коллективов. Все еще является низким качество издаваемой репертуарной и методической литературы.

Придавая важное значение дальнейшему развитию народного художественного творчества в стране, повышению его роли в коммунистическом воспитании и организации свободного времени трудящихся, ЦК КПСС постановляет:

1. Обязать Министерство культуры СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Главное политическое управление Советской Армии и Военно-Морского Флота, Минвуз СССР, Минпрос СССР, Госпрофобр СССР, советы министров союзных республик разработать и осуществить меры по созданию необходимых условий для занятий художественным творчеством во всех клубных учреждениях, на предприятиях, в колхозах и совхозах, учебных заведениях, по широкому вовлечению в самодеятельные коллективы рабочих, колхозников, служащих, студентов, учащихся и воинов, по дальнейшему развитию народных театров и любительских музыкальных, хореографических, хоровых коллективов, студий изобразительного, кино- и фотоискусства. Всемерно расширять сеть кружков художественной самодеятельности в вузах, техникумах, профтехучилищах, школах и внешкольных учреждениях. Организовывать детские и юношеские коллективы художественной самодеятельности — спутники лучших профессиональных и самодеятельных коллективов[1].

Содержание постановления ЦК КПСС, принятого 28 марта 1978 года и в извлечении опубликованного в «Правде» 2 апреля, на первый взгляд неотличимо от бесчисленных советских текстов о художественной самодеятельности, с некоторыми из них читателю еще предстоит познакомиться. В нем говорится о впечатляющих, внушающих гордость успехах массового народного творчества, с одной стороны, и о некоторых — надо сказать, обсуждавшихся с 1930-х годов — недостатках в его развитии, с другой. Основная задача виделась в создании условий для дальнейшего массового

[1] Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» // КПСС в резолюциях… Т. 13. М., 1987. С. 253—256.

развития художественной самодеятельности, предлагался ряд мер, которые здесь не будут приводиться дословно по двум причинам: из-за большого объема постановления и из-за неполной его публикации.

Итак, в постановлении сформулирован ряд задач по улучшению конъюнктуры для дальнейшего «расцвета» художественной самодеятельности, привычных для советского дискурса о ней. Среди них фигурировали регулярное проведение массовых праздников, конкурсов и смотров самодеятельного художественного творчества различных жанров, включая хореографию; усиление партийного руководства художественной самодеятельностью, помощь ей в формировании «высокоидейного» репертуара, улучшение ее научно-методического и кадрового обеспечения, научного изучения, материальной поддержки, популяризации ее достижений.

Настораживают, однако, помимо наличия купюр в публикации, три пункта в тексте постановления. Первый из них касался проведения следующего Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества в 1980—1982 годах, то есть через два года после выхода постановления и через три после предыдущего аналогичного форума. Сам же смотр должен был растянуться на три года. Поскольку до этого большим смотром самодеятельности — областным, республиканским или общегосударственным — весной заканчивался каждый сезон клубной работы, можно предположить, что дорогостоящие гастрольно-конкурсные выезды самодеятельных коллективов за пределы родного населенного пункта отныне должны были проводиться значительно реже. В духе экономии ресурсов и эффективного использования средств можно рассматривать, во-вторых, следующий пассаж из пункта 7 постановления:

> Госплану СССР, советам министров союзных республик предусмотреть увеличение выпуска, расширение ассортимента и улучшение качества музыкальных инструментов, материалов для художников-любителей, а также организацию пошива костюмов и обуви для художественной самодеятельности через специально выделенные предприятия бытового обслуживания населения из материалов этих предприятий по безналичному расчету[1].

[1] Постановление ЦК КПСС... С. 256.

Одна из самых дорогостоящих статей расходов в самодеятельности — костюмы и обувь хореографических коллективов, которые нужно заказывать практически для каждого номера и которые довольно быстро изнашиваются. При этом дворцы культуры наиболее богатых промышленных предприятий не скупились на такие расходы, предпочитая заказывать костюмы и обувь в самых дорогих театральных мастерских, включая мастерские Большого театра. Предполагаемое специальное выделение предприятий бытового обслуживания для нужд самодеятельности можно было трактовать как желание удешевить затратную статью расходов за счет снижения качества материалов и их обработки.

Заставляет насторожиться также предложение ЦК КПСС об «образовании в Министерстве культуры СССР, министерствах культуры союзных республик репертуарно-редакционных коллегий по формированию и отбору произведений для самодеятельности»[1]. Налицо попытка ужесточить цензурный режим в отношении репертуара художественной самодеятельности.

Эксперт по советской хореографической самодеятельности Т.В. Пуртова, которая последние годы существования СССР работала в государственных структурах по ее изучению и управлению и, следовательно, знает ситуацию изнутри, так оценивает смысл и последствия партийного постановления 1978 года:

> В конце 70-х — начале 80-х годов во исполнение Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» от 1978 года количество смотров и конкурсов, фестивалей и обменных концертов резко сокращается, а репертуарные рамки еще более ужесточаются. Всероссийские фестивали теперь именуются Всероссийскими смотрами самодеятельного художественного творчества[2] и занимают по длительности два-три года. Это обусловлено как стремлением сократить в целях экономии государственных средств частые поездки самодеятельных коллективов на смотры (на что указывали партийные постановления), так и масштабами страны, в которой заключительному этапу смотров по традиции должны были предшествовать районные, городские, областные, а затем республиканские показы достижений самодеятельности[3].

---

[1] Там же. С. 255.

[2] Так в тексте. Вероятно, имеются в виду Всесоюзные фестивали самодеятельного художественного творчества.

[3] *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы). М., 2006. С. 139—140.

И действительно, последующие руководящие документы следовали установкам, имплицитно содержавшимся в постановлении ЦК КПСС от 28 марта 1978 года. Приведу лишь два примера. В Постановлении ЦК КПСС от 29 апреля 1979 года «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» с целью нейтрализации якобы растущей западной «империалистической пропаганды», помимо прочего, предполагалось повысить эффективность использования «имеющейся материальной базы идеологической работы», к которой относилась и материальная база художественной самодеятельности — дворцы культуры и клубы[1].

Но самым жестким в ряду обнародованных решений во исполнение партийного постановления 1978 года стало октябрьское 1981 года постановление Президиума ВЦСПС «Об улучшении практики организации художественной самодеятельности», изложенное в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» в феврале 1982 года:

> В целях упорядочения организации конкурсов, смотров, праздничных концертов советам профсоюзов совместно с министерствами, управлениями культуры поручено ежегодно разрабатывать сводные планы их проведения в пределах республики, края, области. Республиканские, краевые, областные смотры будут проводиться в рамках Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества. Коллективы художественной самодеятельности профсоюзов могут участвовать в городских и районных конкурсах и смотрах раз в два года, а смотры и конкурсы в трудовых коллективах предприятий, колхозов и совхозов, учреждений и учебных заведений проводятся ежегодно. В постановлении подчеркивается, что заключительные мероприятия смотров и конкурсов в трудовых коллективах должны проводиться в выходные и праздничные дни.
>
> Творческие коллективы и участники художественной самодеятельности профсоюзов могут направляться за пределы области на конкурсы, фестивали, смотры, выставки, проводимые только по решению ВЦСПС.
>
> Поездки коллективов для культурного обслуживания трудящихся в пределах области, края, автономной республики, союзной республики, не имеющей областного деления, организовывать только в выходные и праздничные дни.

[1] См.: Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» // КПСС в резолюциях… Т. 13. М., 1987. С. 333—346, особенно С. 346.

Сокращается число коллективов, ежегодно направляемых советами профсоюзов в другие области, края и республики до 2—3, а продолжительность каждой поездки — до 3-х суток лишь в выходные и праздничные дни, а также в период очередных отпусков участников коллективов. Коллективы самодеятельности направляются за рубеж для концертных выступлений не чаще одного раза в три года по согласованию с ВЦСПС.

На советы и комитеты профсоюзов возложен контроль за соблюдением порядка проведения мероприятий с участием любительских коллективов. Предложено привлекать к ответственности лиц, допускающих отвлечение трудящихся и учащихся от производственной деятельности и учебы.

Постановление обязывает советы и комитеты профсоюзов повысить ответственность руководителей культпросветучреждений и коллективов художественной самодеятельности, межсоюзных Домов самодеятельного творчества за идейно-художественный уровень концертов, спектаклей самодеятельных коллективов, программ дискотек, любительских кинофильмов, клубов самодеятельной песни. Принять меры по усилению пропаганды лучших образцов советского искусства силами художественной самодеятельности, проявлять бóльшую требовательность в отборе произведений зарубежной музыкальной эстрады. Руководителям самодеятельных художественных коллективов рекомендовано разрабатывать годовые перспективные репертуарные планы.

Профсоюзным организациям предложено обеспечить бережное и рациональное расходование профсоюзных и государственных средств, выделяемых на организацию культурно-массовой работы, в том числе и развитие художественной самодеятельности, пошив сценических костюмов. Добиваться использования культучреждений на кооперативных началах, создания в крупных Домах и Дворцах культуры пунктов проката сценических костюмов и реквизита, обеспечить хранение материальных ценностей в культучреждениях профсоюзов.

Центральным комитетам профсоюзов предложено совместно с министерствами и ведомствами изучить в 1982 году состояние хозяйственного содержания культучреждений и осуществить меры по приведению их в надлежащий порядок, своевременному капитальному и текущему ремонту, оборудованию инвентарем и музыкальными инструментами[1].

В изложенном к сведению руководителей и участников художественной самодеятельности документе им была поднесена

[1] В ВЦСПС // Клуб и художественная самодеятельность. 1982. № 3. С. 22.

горькая пилюля. Шансы реализовать такие традиционные мотивы участия в массовом художественном творчестве, как возможность регулярно выступать на сцене, гастролировать по стране и за рубежом, в том числе и с освобождением от работы и учебы, были существенно урезаны. Репертуар и сценические костюмы должны были стать более унылыми. Партия, в 1930-е годы придавшая энергичный импульс развитию «народной» самодеятельности и превращению ее в символ процветания страны Советов, утратила к ней былой интерес, сделав ставку на развитие спорта в качестве «наполнителя» досуга граждан и витрины советских достижений.

Обращает на себя внимание стилистика партийного постановлении 1978 года. Прежняя цветастая лексика сохранялась, но явственно выхолащивалась. Слова о партийной поддержке дальнейшего развития художественной самодеятельности в действительности подразумевали сокращение помощи. Между словами и делами зияла пропасть.

Брежневское руководство менее всего было готово взять на себя ответственность за непопулярное решение. В этом и не было необходимости. В постановлении перечислялись многочисленные государственные и общественные структуры, ответственные за судьбу самодеятельного художественного творчества: «Министерство культуры СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Главное политическое управление Советской Армии и Военно-Морского Флота, Минвуз СССР, Минпрос СССР, Госпрофобр СССР, советы министров союзных республик»[1]. Партии не было нужды выступать в качестве учителя танцев в буквальном смысле этого слова. Достаточно было распорядиться о более щедром украшении «витрины» (как это было при Сталине) или, напротив, о более скромном дизайне. Можно было поаплодировать танцорам или погрозить пальчиком за слишком замысловатые па. Под партийную дуду должны были плясать многочисленные государственные и общественные институции, которые, в свою очередь, и были призваны реализовать партийные установки по обеспечению конъюнктуры для «народных танцоров» в прямом и переносном смысле слова. О том, как они работали с профессиональными деятелями культуры, включая хореографов, и любителями народного творчества, в том числе танцевального, и пойдет речь ниже.

---

[1] «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества»… С. 253.

«Обобществление» любительского творчества?

В советской оккупационной зоне Германии — как на всей территории господства сталинизма — все формы любительского искусства поставлены на службу обработки масс, на службу советизации.

Это «обобществление» самодеятельного художественного творчества проходит четыре стадии.

Сначала созданные свободной инициативой группы и объединения соединены в массовые организации и подчинены управлению СЕПГ[1].

На второй стадии художественное произведение, которому посвятили свои силы любительские группы, встраивается в мероприятия массовых организаций и тем самым — в пропагандистскую машину.

На третьей стадии нейтральный материал любительской художественной деятельности (песни, игры, речитативные хоры, изображения и т.д.) заменяется политическим.

Наконец, тема и тенденция этой самодеятельности до мелочей регламентируется сверху, центральными инстанциями коммунистической СЕПГ: любовь к Советскому Союзу, построение социализма, подъем производственных достижений, вооруженная «защита мира», пропаганда ненависти к свободному миру.

С устранением свободной инициативы отдельных лиц и введением политических и экономических целей смертельно поражаются предпосылки и суть художественной самодеятельности: «профи» занимает место «любителя»[2].

Так кратко суммировалось содержание брошюры о художественной самодеятельности в ГДР, опубликованной в 1953 году в аналитической серии «Боннские доклады». Серия издавалась Федеральным министерством общегерманских дел ФРГ для «западногерманских профессиональных кругов, для властей, институтов и союзов, для воспитателей и всех, работающих в сфере политики»[3], которые должны были распространять знания о процессах советизации в восточной оккупационной зоне среди населения Западной Германии.

---

[1] Социалистическая единая партия Германии — правящая партия Германской Демократической Республики.

[2] *Balliseck L. von*. Volks- und Laienkunst in der sowjetischen Besatzungszone. Mit einem einführenden Beitrag von Prof. Dr. Dr. Hans Köhler // Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland. Bonn, 1953. S. 50.

[3] Ibidem. S. 2.

Хотя эта брошюра посвящена художественной самодеятельности не СССР, а ГДР, мне представляется целесообразным коротко познакомить читателя с ее содержанием. Она написана в ранний, но крайне острый период Холодной войны и отражает формулы западной антисоветской пропаганды, содержательно и стилистически зеркальной по отношению к антизападной пропаганде в СССР. В этом смысле она — не столько исследование восточногерманской самодеятельности, написанное по ту сторону «железного занавеса», сколько источник по восприятию советской или советизированной самодеятельности за пределами социалистического лагеря, позволяющий поместить советский феномен в международный контекст. Ее концептуальные недостатки — «тоталитарная» версия якобы пошагово продуманной коммунистической политики, объяснение содержания «советизации» Восточной Германии, воинственная, обличительная лексика — в этой связи превращаются в достоинства.

Кроме того, вводная статья брошюры, принадлежащая перу профессора Ганса Кёлера, представляет собой раннее исследование сталинской художественной самодеятельности из недружественной Советскому Союзу — и независимой от советской официальной точки зрения — перспективы. Несмотря на явный схематизм и упрощения этой аналитики — а может быть, именно благодаря этим недостаткам, — описанный Кёлером процесс советизации народного художественного творчества может быть полезным для понимания в первом приближении механизмов государственного управления художественной самодеятельностью и процессов ее огосударствления при социализме.

Собственно говоря, приведенные выше строки с последней стороны обложки брошюры резюмируют именно статью Г. Кёлера. Ее исходный посыл состоит в том, что высказывания лидеров ГДР и восточногерманских СМИ рождают у западных немцев иллюзорное представление о расцвете народного искусства в ГДР в противовес его «прозябанию» в Западной Германии. Эта иллюзия возникает из-за противопоставления государственно организованной самодеятельности на востоке неорганизованно существующей благодаря личной инициативе частных энтузиастов на западе Германии. Между тем партийно-государственная поддержка народного искусства превращает его в средство политической пропаганды и манипуляции гражданами:

> Уже сам факт связи народного творчества и любительства с пропагандой, направленной на чисто политическую цель, должен натолкнуть нас на Западе на вопрос, осуществляется ли эта поддержка ради народного искусства. При основательном знакомстве с советской практикой мы очень скоро заметим, что это вовсе не так. Поддержка народного искусства и любительства тоже является составной частью общей политической программы формирования человека по законам массовой психологии.
>
> Чего коммунизм хочет этим достигнуть? Он отлично знает, что с нынешним человеком он не может построить «новое общество». Его идеалом является общество, которое мы лучше всего можем описать с помощью понятия «коллектив». Отдельный человек не должен и не может играть в этом обществе никакой роли. Как отдельная личность он должен быть ликвидирован[1].

Вслед за разоблачением демонических планов коммунистов Г. Кёлер излагает упомянутые выше четыре фазы «обобществления» народного любительского творчества. На первом этапе самодеятельные группы ставятся под партийно-государственный контроль в обмен на невиданные ранее материальные и организационные условия существования:

> Разве не понятно, что маленькая группка, которая, может быть, всегда боролась с денежными сложностями, а теперь вдруг видит в своем распоряжении, казалось бы, неисчерпаемые финансовые средства государства, готова пожертвовать своей самостоятельностью? Разве для того, кто видит свое хобби в любительском театре или в других областях народной художественной самодеятельности, не заманчиво сказать себе, что теперь для него и его группы открыты двери телестудии и больших залов? Разве он не должен прийти к убеждению, что столь обильно оклеветанные коммунисты представляют вовсе не столь деструктивные тенденции, какие им приписывают?[2]

На второй стадии «обобществления» любительские выступления самодеятельных групп включаются в государственные мероприятия. Подконтрольные самодеятельные группы получают возможность пользоваться государственными средствами и организационными возможностями.

---

[1] *Balliseck L. von*. Volks- und Laienkunst in der sowjetischen Besatzungszone... S. 7.

[2] Ibidem. S. 9—10.

> Тем самым достигнута вторая фаза духовного отчуждения человека. Кажется, его надежды исполнили, тем самым его уже почти завоевали. Он уже не столь внимателен к толкованию народного творчества, которому он служит. Главное для него, что он может заниматься своим искусством в больших масштабах: толкование уже не столь важно! Но тем самым слушатели и зрители этого искусства приводятся на правильную политическую «линию»![1]

После этого приходит черед селекции «народного наследия» и, тем самым, утверждения политически «правильного» репертуара. Из фольклора берется лишь то, что можно связать с реальными или вновь сконструированными «революционными» традициями. Все остальное подвергается критике:

> Начинается критика содержания. Это вовсе не обязательно должно принимать жесткие формы, это может преподноситься как «доброжелательная критика». Хвалится усердие, с которым группа подошла к произведению, признаются отдельные достижения, но при этом подчеркивается, что эти большие усилия были, собственно, растрачены на «недостойный» материал. Даются советы интенсивнее заняться «современными проблемами»[2].

Третья фаза «обобществления» завершается торжеством «социалистического реализма» и восхвалением «коллектива» всеми доступными самодеятельности средствами, считает Г. Кёлер. Но этим цель воспитания «нового человека» еще не достигнута. На четвертой стадии «обобществления» народного творчества оно начинает применяться для утилитарных государственных целей вроде поднятия производительности труда, улучшения производственных показателей, поднятия боевого духа «борцов за мир».

> Но тем самым народное творчество становится тем, чем оно в наименьшей степени стремилось стать: *тенденциозной* показухой, которая ничего общего не имеет больше с искусством[3].

Конечно, не следует ограничивать содержание развития самодеятельности в социалистическом обществе, включая СССР,

---

[1] *Balliseck L. von*. Volks- und Laienkunst in der sowjetischen Besatzungszone... S. 11.

[2] Ibidem. S. 12.

[3] Ibidem. S. 14.

телеологическим движением от свободы к несвободе, от автономии к зависимости от государства, от самостоятельного выбора репертуара к репертуарно-цензурному диктату. Ситуация была сложнее, чем представлялось по ту сторону «железного занавеса» в разгар Холодной войны. Но наблюдения Г. Кёлера могут оказаться полезными для дальнейшего структурирования материала о партийно-государственном управлении (танцевальной) самодеятельностью. Руководство ею действительно связано с такими сюжетами, как оформление структурных компонентов самого феномена (танцевального) «народного творчества» (формирование различных типов любительских групп, придание им статусов и определение их иерархии), создание структур управления им, органов контроля и цензуры, институтов подготовки кадров, институционализированных пространств повседневной деятельности любительских коллективов (клубы, дворцы и дома культуры, регламентированная учебно-воспитательная рутина и проч.), институтов удовлетворения мотиваций и реализации амбиций участников (хореографического) любительства (смотры, гастроли, награды). Этим сюжетам и будет посвящено дальнейшее изложение. Но прежде — еще одно лирическое отступление.

В детском оркестре

К последнему году пребывания в детском саду относится моя вторая «самодеятельная» история. Она документирована фотографией, на которой изображен детский оркестр — почти вся моя группа, около двадцати человек, а также наша воспитательница и музработник. В шести-семилетнем возрасте, уже после создания оркестра, всех нас повели в музыкальную школу на прослушивание, и некоторых приняли в подготовительный класс музыкальной школы № 3 (в здании которой после ее закрытия разместился музей ЧТЗ), в том числе по классу скрипки. Фото сделано уже после этого отбора, так как девочки, сидящие на фото в первом ряду, вооружены скрипками и смычками. Дети второго ряда стоят за металлофонами, оркестранты третьего ряда позируют в обнимку с бубном, гитарой, аккордеоном и кларнетом, из которых они обучены извлекать немудреные звуки. А вот на металлофонах мы все могли играть. По крайней мере одну мелодию — лиричную «По малину в сад пойдем» (слова Т. Волгиной, музыка А. Филиппенко), через исполнение которой прошли все детсадовские дети как минимум

моего поколения. А я на фото изображен за фортепиано — не игрушечным, а настоящим. Меня в пятилетнем возрасте захотел обучать музыке папа, так что к моменту фотосъемки я уже порядка двух лет занимался клавиром и располагал богатым — в сравнении с моими однокашниками — репертуаром.

Но это фото — постановочное. На самом деле на фортепиано оркестр поддерживала наша музыкальный работник, а я бренчал на ксилофоне, стоя впереди оркестра по центру, как самый главный. Этот ксилофон выполнял функцию ударного инструмента (в оркестре он был единственным, остальные ребята довольствовались игрушечными металлофонами производства ГДР). Все его деревянные клавиши звучали одинаково. Но это я не сразу понял. По какой-то причине я пропустил первые занятия оркестра, и когда меня поставили за металлофон, легко воспроизвел то, что другие дети разучивали без меня. Но вот когда нужно было вместе с оркестром заиграть «Барыню», я сначала растерялся. Проехаться по клавишам снизу вверх (слева направо) в такт мелодии на первой ударной доле каждого из первых тактов — вжик-вжик — труда не составило, но когда нужно было отмечать ударом поочередно двумя молоточками все доли тактов, я в растерянности остановился, полагая, что нужно играть мелодию. Руководителю оркестра после нескольких моих неудачных попыток пришлось предложить место солиста кому-то из других оркестрантов (кажется, это мой челябинский друг Володя, что было особенно обидно), который, не имея моей музыкальной подготовки, без труда справился с заданием. Я был посрамлен.

О нашем оркестре проведало телевидение. К нам приехала съемочная группа, которая снимала нас на репетиции и за ее пределами — за обедом, кажется, или за каким-то полуучебным занятием. Кому пришла в голову идея снять меня за исполнением чего-то на пианино, не знаю. Не знаю, как меня уговорили, — я не любил публичных выступлений. Не знаю, что я играл. Что-то двухчастное, это я знаю точно. Потому что когда я остановился после первой части, чтобы сделать полагающуюся паузу, слушатели разразились аплодисментами, а я растерянно повернулся на камеру. А потом горько заплакал. Не знаю отчего: от перенесенного волнения, от неожиданного вмешательства несведущей публики, от прерванного исполнения? Мне дали доиграть.

А потом нас как-то привезли на телевидение, где мы исполнили «Барыню». Через какое-то время мы узнали, что в определенный день вечером нас покажут по телевидению. У нас телевизора еще

не было, и мы пришли полюбоваться на меня к соседям. Не помню, в каком порядке был смонтирован репортаж. Сначала мы играли в студии, а потом был документальный репортаж из детсада или наоборот, но в хронике из детского сада меня показали за инструментом всего пару секунд и без звука. Еще одно разочарование.

В общем, оснований заразиться самодеятельным исполнительством в юном возрасте у меня не возникло, это точно.

Формирование структуры партийно-государственного управления (самодеятельной) культурой

Приходится говорить не только о невнимании к талантам. Сорванный голос у певца, растянутые связки у танцовщицы, штамп и шаблон у драматического актера — все это результаты плохого руководства. Многим коллективам, к сожалению, еще свойственно стремление к легкому успеху, разжигание мелкого честолюбия, погоня за аплодисментами и дешевой славой. Это частенько прививают пошляки и халтурщики, имеющиеся среди руководителей.

Создание условий, обеспечивающих выявление талантов, организация творческой среды, помогающей их росту, — важнейшая проблема самодеятельного движения.

Много и других насущных и далеко не разрешенных вопросов самодеятельности: о качестве спектаклей, количестве выступлений, обмене клубным опытом, создании единых методических установок для всех жанров и т. д. Не разрешены также вопросы планирования. Все это вызывает необходимость коренной реорганизации системы руководства самодеятельностью.

Многие крупные недостатки не имели бы места, если бы своевременно обращено было внимание на существующий хаос в области руководства самодеятельным движением. По методической линии у самодеятельности две «няньки»: Центральный дом художественной самодеятельности и ВДНТ им. Крупской. Совершенно непонятно, почему профсоюзная, т.е. преимущественно городская, самодеятельность нуждается в особой методике работы, особенно в наше время, когда стираются грани между городом и деревней. Эта двойственность ничего не дает, кроме нездоровой конкуренции и дублирования, путающего работников на местах. К этим двум организациям прибавился еще отдел самодеятельности Управления по делам искусств при Совнаркоме РСФСР. Руководящей организации, которая могла бы планировать работу самодеятельности, финансировать ее, проводить конкретные мероприятия всесоюзного масштаба, до сих пор нет. Пожелания о создании отдела самодеятельности при Всесоюзном комитете по делам искусств до сих пор не реализованы. Эта анархия, чуждая

стилю большевистского руководства, должна быть ликвидирована в самом срочном порядке[1].

Выдержка из типичной для периодической печати 1938—1939 годов полемической статьи о неудовлетворительном состоянии руководства художественной самодеятельностью, опубликованной в одном из центральных журналов советских профсоюзов в 1939 году, позволяет быстро понять состояние управления любительским художественным творчеством более чем через два десятилетия большевистского господства. В ней перечислены основные проблемы (хореографической) самодеятельности, которые, как мы еще неоднократно увидим, перманентно преследовали ее на протяжении всего советского периода: репертуарный голод и дефицит кадров, проблемы обучения руководителей и обмена опытом, издержки планирования и пересечение компетенций управленческих институций.

В процитированном фрагменте названы некоторые из основных «игроков» управленческого поля — государственный Всесоюзный дом народного творчества, Всесоюзный комитет по делам искусств, Управление по делам искусств при Совнаркоме РСФСР, профсоюзный Центральный дом художественной самодеятельности. Этот перечень далеко не полон, поскольку в него не вошли партийные органы, ведавшие идеологической работой, и органы цензуры. Кроме того, собственная художественная самодеятельность была у различных ведомств, например у Красной Армии. К тому же любительское искусство опекали, помимо профсоюзов, комсомол, творческие союзы и институции профессионального искусства — будь то Союз писателей и Союз композиторов СССР, Государственный институт театрального искусства и другие театральные учебные заведения, отдельные театры и профессиональные артисты, официально бравшие на себя функцию шефства над любителями. Однако и те организации, которые в порядке критики перечисляются в вышеприведенной статье, пребывали, по оценке автора, в хаотическом состоянии, а центрального органа, действительно способного руководить самодеятельностью, планировать и финансировать ее работу, все еще не было.

---

[1] *Любинский И.* За подъем самодеятельности // Народное творчество. 1939. № 4. С. 53.

По мнению «идеологов» трехтомного коллективного исследования советской художественной самодеятельности С.Ю. Румянцева и А.П. Шульпина, формирование системы управления культурой, в том числе любительским искусством, в СССР затянулось до конца 1930-х годов, а затем «установившийся порядок уже не менялся до начала 1990-х гг.»[1].

С конца 1920-х годов культура превращалась в объект целенаправленного планирования:

> Уже в конце 20-х гг. при разработке первого пятилетнего плана были предусмотрены задания по развитию народного образования, кинофикации и радиофикации. О направленности и принципах планирования свидетельствовал, например, такой факт — декретировалось двукратное увеличение обеспеченности деревни газетами: не менее одной газеты на 5 крестьянских домов (против одной на 10 дворов в 1928 г.).
>
> В 1932 г. при Госплане СССР создается специальное Управление культуры с секторами науки, искусства и массового просвещения.
>
> В планах второй пятилетки (1933—1937) впервые появился раздел искусства. В нем определялись задания по количественному росту сети театров, кино, цирков, выставок, художественно-производственных мастерских. Были названы приоритетные очаги концентрации культуры — 15 наиболее крупных «национальных и промышленных центров». В третьем пятилетием плане (1938—1942) предусматривался рост музыкальных коллективов и строительство первых телевизионных центров. Так в плановом порядке сверху все более детально определялись направления развития структуры культуры[2].

Партийную вертикаль управления культурой возглавлял созданный в апреле 1920 года. Отдел агитации и пропаганды ЦК РКП(б) (Агитпроп), впоследствии многократно реорганизованный и переименованный:

---

[1] Институты управления культурой в период становления. 1917—1930-е гг. Партийное руководство; государственные органы управления: Схемы. М., 2004. С. 5.

[2] *Румянцев С.Ю., Шульпин А.П.* Самодеятельное творчество и «государственная» культура // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930—1950 гг. СПб., 2000. С. 19.

> Крупнейшие кампании в истории страны (индустриализация, коллективизация, большая чистка тридцать седьмого года), главы ее биографии (война, оттепель) начинались с перестройки Агитпропа. Периодизация в истории Агитпропа с 1920 по 1952 г. совпадает с важнейшими этапами в истории советского государства. В феврале 1924 г. сразу же после смерти Ленина создается отдел печати. АППО[1] образуется в мае 1928 г. накануне обострения борьбы с группой Бухарина и началом индустриализации. «Великий перелом» в сельском хозяйстве нашел отражение в новом названии и структуре отдела: «Агитации и массовых кампаний». Дата его рождения говорит сама за себя: январь 1930 г. Отдел культуры и пропаганды ленинизма просуществовал недолго (с апреля 1934 по май 1935 г.). Его перестройка была вызвана резко изменившейся ситуацией в стране. Убийство Кирова и начало большой чистки привело к раздроблению Агитпропа на пять отделов, которые и должны были курировать гигантскую кадровую революцию в сфере печати и издательств, школ, учреждений науки, культуры и собственно в подразделениях Агитпропа. Следующий этап начинается в ноябре 1938 — феврале 1939 г. Окончание и результаты чистки вызвали новые задачи по консолидации власти в условиях надвигавшейся угрозы войны. Послевоенная перестройка прошла в 1947 г. в условиях начала «холодной войны». И так далее[2].

Аналогичные структуры действовали также на республиканском, краевом, областном и др. уровнях партийной организации.

В 1935 году в ЦК ВКП(б) для более эффективного управлением культурой был создан Отдел культурно-просветительной работы, в ведение которого входили культурно-просветительные и зрелищные учреждения, равно как радиовещание и творческие союзы. Показательно, что в феврале 1937 года, когда развитие самодеятельности приобрело наиболее бурный характер, в отделе был создан сектор культурно-клубной работы[3].

Государственное управление культурой до 1933 года концентрировалось в Народном комиссариате просвещения РСФСР (Наркомпрос, НКП). Важной вехой в истории наркомпросовского управления культурой стало выделение в нем в 1928 году, после шестилетней дискуссии об управляемости и степени допустимости управления искусством Главного управления по делам

---

[1] Отдел по агитации, пропаганде и печати.

[2] Институты управления… С. 19—20.

[3] См.: Там же. С. 44, 53; *Румянцев С.Ю., Шульпин А.П.* Самодеятельное творчество… С. 20.

художественной литературы и искусства (Главискусства). В его ведение попало руководство художественным любительством, за которое до этого отвечало несколько отделов: Главное управление внешкольного образования и политико-просветительской работы среди взрослых (Главполитпросвет), Управление театральными и зрелищными мероприятиями, Главный комитет по контролю над репертуаром (Главрепертком), Отдел изб-читален, клубов, домов культуры и парков культуры и отдыха.

В 1933 году во исполнение партийного постановления 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» из ведения Народного комиссариата образования (НКО) РСФСР было изъято руководство культурой и искусством путем превращения ряда его отделов и секторов в управления и главные управления. Наконец, в начале 1936 года прежние функции НКО по управлению культуры (за исключением клубной работы) перешли к вновь созданному Всесоюзному комитету по делам искусства (ВКИ) при СНК СССР:

> На ВКИ возлагалось: руководство всеми видами искусств, с подчинением ему театров и других зрелищных предприятий, кино- и фотоорганизациями, музыкальными, художественно-живописными, архитектурными, скульптурными и др. учреждениями и организациями культуры, учебными заведениями, а также промышленными предприятиями отрасли. ВКИ при СНК СССР должен был осуществлять государственный контроль за репертуаром всех театров, кино, цирков, концертных и эстрадных программ, звукозаписью, а также контроль за зрелищными и культурными мероприятиями, организуемыми различными учреждениями. Помимо этого Комитет проводил определенную политику посредством тех функций, которые также были ему предоставлены. В том числе: присваивал почетные звания, организовывал выставки, олимпиады, смотры, конкурсы, осуществлял руководство издательской деятельностью и проводил закупки художественных произведений, устанавливал цены на билеты и организовывал зарубежные показы советского искусства и гастроли. Совершенно очевидно, что важнейшие творческие и финансовые вопросы решались только в комплексе с идеологическими характеристиками деятелей культуры и искусства[1].

Организация в ВКИ Отдела художественной самодеятельности, к которой призывал в своей статье весной 1939 года И. Любинский,

[1] Институты управления… С. 12.

затянулось до апреля 1940 года, когда он был учрежден в составе секторов репертуара, курсовых (учебных) и массовых (зрелищных) мероприятий[1].

К середине 1930-х годов сложилась система методического руководства самодеятельностью — сеть государственных домов народного творчества во главе с ВДНТ им. Н.К. Крупской и профсоюзных домов художественной самодеятельности с ЦДХС ВЦСПС наверху пирамиды. Роль методического центра для подготовки из наиболее одаренных молодых участников художественной самодеятельности профессиональных артистов, в том числе танцовщиков, взял на себя Центральный парк культуры и отдыха в Москве. Армейскую самодеятельность обеспечивал методической помощью Центральный дом Красной Армии им. М.В. Фрунзе. Одновременно было закрыто большинство добровольных обществ, родившихся до революции и в 1920-е годы:

> Происходило стремительное сокращение, а по сути дела — полная ликвидация массовых самодеятельных организаций. Все нити управления культурой сосредоточивались в руках партийно-государственного аппарата[2].

К концу 1930-х годов система управления культурой приобрела завершенный характер.

«Забальзамированное тело» культпросвета

> Практика управления последних десятилетий в отрасли культуры строилась таким образом, что население и человек как личность не рассматривались в качестве субъектов. Такая ориентация постепенно, но верно привела к положению, при котором учреждения культуры могли существовать, совершенно не учитывая культурной деятельности населения, даже игнорировать ее, даже директивно подавляя, если она противоречила ведомственным стандартам и нормам.
>
> Сложилось нелепое положение: культура — живой процесс общественного развития — все чаще загонялась в искусственные рамки, все более регламентировалась бесконечными параграфами бесчисленных инструкций.

---

[1] Подробнее об этом см.: Институты управления… С. 94—198.

[2] *Румянцев С.Ю., Шульпин А.П.* Самодеятельное творчество… С. 21.

В 60—80-х годах развитие шло преимущественно по экстенсивному пути. Наращивалось количество традиционных учреждений: клубы, библиотеки, парки, усложнялись их функциональные характеристики, при этом дублировались функции одного учреждения другим. За два обозримых десятилетия в отрасли не появилось ни одного принципиально нового учреждения культуры, хотя общественное развитие, научно-технический прогресс открывали в этом направлении достаточно широкие возможности. Отрасль покоилась на незыблемых консервативных основаниях без направлений инновационного развития. Такой неестественный баланс тенденций нельзя расценивать как оптимальный.

Снизу доверху на всех уровнях прослеживаются недостатки управления: межведомственная и внутриведомственная разобщенность, неточность диагностики культурных процессов, некорректность статистики, вялость или полное затухание информационных потоков, особенно по каналам обратной связи, в силу этого интуитивность и необоснованность управленческих решений, камуфляж бесконечными кампаниями негативных тенденций, наконец, полное перерождение методического обеспечения от технологичности к пустословию.

Становится все более очевидным, что отрасль культуры не в полной мере выполняет социальное назначение. Такой вывод можно сделать, исходя из практики клубов, опираясь на публикации в центральной и местной прессе, работы обществоведов, социологов, психологов, педагогов о различных сторонах жизни культурно-просветительных учреждений. И критика, начатая еще в шестидесятые годы, нарастает из года в год, что поддерживает тезис.

Нельзя сказать, что отрасль не реагирует на критику, не ищет путей работы учреждений. Наоборот. Например, только за последние десять лет осуществлены крупные акции по перестройке управления в районном звене. Проведена централизация библиотек (ЦБС)[1], клубов (ЦКС)[2], частично парков и музеев. Сделан следующий шаг — образованы культурные, социально-культурные и культурно-спортивные комплексы. Но вот парадокс: чем шире распространялась централизация и чем больше создавалось различных объединений в районе, тем менее эффективно осуществлялось управление ими. Могу это констатировать, опираясь на многочисленные беседы с культпросветчиками, на их выступления с различных трибун. Но, к сожалению, как правило, эти негативные оценки не воспринимаются органами управления

[1] Централизованная библиотечная система.

[2] Централизованная клубная система.

> отраслью сигналами бедствия. Не побуждают их к углублению, расширению принципов демократического управления. Конечно, приятнее рапортовать об успешном функционировании новых организационных структур. Кстати, и в отраслевых публикациях, разработках научных и научно-методических подразделений доказывается то же самое.
>
> Отсюда второй парадокс: в рапортах отрасль эффективно перестраивается, но эффективность этой перестройки никто другой, кроме самих органов управления культурой, обнаружить не может.
>
> Таким образом, переформирование учреждений культуры имеет лишь внутриотраслевое значение и не очень-то влияет на изменение состояния культуры. Теперь понятна и разница в оценках управленческих акций. Отрасль оценивает эффективность новых построений по внутренним значимым: улучшилось планирование, увеличились ресурсы, удвоилось, утроилось (правда, часто за счет дубляжного учета одного и того же мероприятия) суммарное количество мероприятий и посетителей. И этим подтверждается прогресс. Оппоненты же констатируют, что ухудшается культурная ситуация в целом и в конкретной социальной среде, все меньше влияют на нее учреждения культуры, растет стихийное производство культурных феноменов и услуг без участия работников отрасли культуры, а часто и вопреки им[1].

Пространное высказывание о развитии в последние десятилетия и об актуальном состоянии управления культурой в РСФСР принадлежит человеку, который знал, о чем говорил. В. Родионов, заместитель директора НИИ культуры Министерства культуры РСФСР, видел ситуацию изнутри и по долгу службы держал руку на пульсе больного. Или умирающего? Нет, столь пессимистичными его выводы в 1988 году, в разгар горбачевской перестройки, не были. Он был одним из многих, кто во времена больших надежд предлагал в корне перестроить среднее звено управления (самодеятельной) культурой на принципах рыночных отношений, инициативы снизу, пластичного учета местных условий и быстрого реагирования на их изменения, кооперативных принципов работы и отказа от директивного столичного управления унифицированным провинциальным культурным ландшафтом, оставив за министерствами функции стратегического планирования.

---

[1] *Родионов В.* Время нововведений // Клуб и художественная самодеятельность. 1988. № 1. С. 2—3.

«Время такое, — считал он, — время поиска и конструктивных инноваций»[1].

Однако сегодня, из удаленной перспективы, обогащенной знанием происшедшего позже, анализ управления любительским художественным творчеством в 1960—1980-е годы читается как смертный приговор. Система управления культурой, сформированная в годы сталинизма, к концу советского периода превратилась в замкнутую и не поддающуюся реформированию систему. Она стала самодостаточной настолько, что могла позволить себе игнорировать «стихийное производство культурных феноменов», среди которых В. Родионов упоминает субкультуры «неформалов» — поклонников творчества В. Высоцкого, футбольных болельщиков, любителей «тяжелого металла» и современных танцев Запада[2]. Она утратила способность управлять культурными процессами и мерила свои успехи по искусственно подобранным внутренним показателям, подобно героям известного анекдота брежневской поры, которые раскачивали вагон поезда, чтобы создать для пассажиров иллюзию движения.

Не менее жесткой и гораздо более хлесткой критике подверглось управление художественной самодеятельностью в другой статье того же профильного журнала ВЦСПС. Тремя годами позже, накануне роспуска СССР, доктор педагогических наук А. Каргин обрушился на государственную систему культурно-просветительной деятельности за неспособность к конструктивным переменам, заменяемым мимикрией с помощью смены вывесок. Диагноз, данный ученым управлению культпросветом, был неутешительным. Управление самодеятельностью и клубным делом (о котором еще пойдет речь) было, по его убеждению, «забальзамированным телом», созданным в сталинскую эпоху и отжившим свое несколько десятилетий назад:

> В 70-е и 80-е годы количество самодеятельных коллективов многих жанров в РСФСР катастрофически уменьшалось. По разным причинам, в том числе и из-за показушности их деятельности, они переставали существовать. Духовые и народные оркестры, академические и народные хоры можно было пересчитать поштучно.
>
> Но показатели в статотчетах в это же время говорили о фантастической популярности наших клубов, а «научная» бюрократия

[1] Там же. № 3. С. 6.

[2] Там же. № 1. С. 2.

от художественной самодеятельности доказывала всеми правдами и неправдами тезис о необыкновенном расцвете народного творчества в условиях социализма.

Показуха с художественной самодеятельностью изумила даже видавших виды советских статистиков. Она каждую пятилетку увеличивалась головокружительно и достигла в середине 80-х годов 30 миллионов участников!

Ореол массовости и расцвета художественной самодеятельности породил вокруг нее огромный паразитирующий организм в лице миллионов руководителей, научных работников, преподавателей вузов, сотрудников научно-методических центров, домов художественной самодеятельности и т.п. Сумма затрат на нее такова, что, объяви ее принародно, она вызовет состояние близкое к шоковому. Но миллиардов этих никто не считает: для «народа» (?!) у нас никогда денег не жалели. Вот только для народа ли?

Примеру со статистикой художественной самодеятельности вынуждены были следовать представители ВЦСПС (застойных лет), министерств культуры. Что из того? Все структуры, якобы заботившиеся о расцвете художественного творчества народа, его ежедневной духовной пищи, продолжают существовать.

Минувшая система культпросвета, берущая свое начало с 30-х годов, окончательно доказала свою содержательную и организационно-творческую убогость и бесполезность. Но ее давно забальзамированное тело украшали и прикрывали все новыми пышными одеждами.

Если в 20-е годы отечественный культпросвет действительно явил миру новые продуктивные механизмы в культурно-массовой деятельности, то в последующем он все более превращался в догму, бюрократический обруч, в душном пространстве которого чахли и погибали нарождавшиеся молодые побеги. Действующие партийные установки не могли окончательно заглушить мысль творческих работников. Но они успешно доводили новшества до абсурда, заорганизовывали так, что обещавшая стать красавицей Золушка превращалась в неопрятную дурнушку.

Перечисление изначально вроде бы перспективных форм культурно-массовой работы потребует немало места. В конечном итоге все они были отторгнуты жизнью и дискредитированы. Превратившись в клубную «обязаловку», бездарно организуемые народные университеты, живые журналы, агитбригады, тематические вечера и многое другое стали в глазах миллионов символом малоинтересного «лобового» культпросвета. В то же время насаждались искусственно надуманные, высиженные в тиши министерских и партийных кабинетов модели социальных и культурно-социальных, культурно-спортивных комплексов, централизованных клубных

систем. Большинство их не выдержали «массового тиражирования», хотя единичный опыт имел право на существование.

Это важный момент для понимания деформации профессиональной нравственности у массы работников. Им стало выгодно принимать навязанные сверху правила игры. Имитируя работу, они успешно обходили стороной вопрос о ее качестве и вкладе каждого работающего в организацию досуга. Шло якобы повсеместное создание КСК[1] предприятий, сельских и городских поселков. Называлась цифра — более 20 тысяч. Правда, и тогда никто в эти цифры не верил, знали, что таких образований в действительности единицы. И уже вызревали очередные структурные преобразования в профсоюзных органах, министерствах культуры.

И тогда, и сейчас регулярно переливается из одной организационной формы в другую огромный штат управленцев. После каждого сокращения появляются все новые и новые подразделения, отделы, сектора. Идут перестроечные игры, сохраняется весьма искусно отработанная бюрократическая система, в которой все работает на ее сохранение.

Парадокс в том, что и низовой работник не заинтересован в демонтаже этом системы. Она его всегда защитит и убережет, даже если все останется по-прежнему и клубы будут пустовать[2].

Эти гневные обличения управления художественной самодеятельности читатель мог прочесть, когда Советского Союза уже не стало. Условия для дальнейшего развития самодеятельности принципиально изменились, а с ними и статус вопроса о реформировании управленческих структур. Разоблачения были выдержаны в духе времени и не вполне справедливы, поскольку задним числом придавали автору ореол того самого «творческого работника», «мысль» которого не могли заглушить партийные установки, противопоставляя его «миллионам» якобы никчемных управленцев и методистов культпросвета, ученых, преподавателей институтов культуры. Мы еще увидим, что ситуация с художественной самодеятельностью и управлением ею была не столь однозначна. Сейчас важнее другое. В последние годы существования СССР среди специалистов сложилось в целом адекватное представление о том, что сформировавшаяся в рамках сталинизма модель советской художественной самодеятельности зашла в тупик, выход из которого был затруднен, прежде всего, заскорузлой

[1] Культурно-спортивный комплекс.

[2] *Каргин А.* Поиск пути или смена вывесок? // Клуб. 1991. № 12. С. 2 — 3.

и отжившей свой век системой управления. Больше всего при этом доставалось системе методического обеспечения самодеятельности, заслуживающей специального рассмотрения. Однако прежде чем мы перейдем к сюжету о научно-методическом сопровождении самодеятельности, необходимо кратко обрисовать иерархию самодеятельных (хореографических) коллективов, сложившуюся в результате формирования системы управления культурой — для удобства руководства ими.

Иерархии хореографической самодеятельности

Положение о самодеятельных народных театрах профсоюзов

1. Народные самодеятельные театры профсоюзов создаются на общественных началах из наиболее подготовленных, достигших высокого творческого мастерства постоянно действующих драматических, оперных, балетных коллективов и кружков, получивших признание общественности, имеющих полноценный в идейно-художественном отношении репертуар.

Преобразование драматических, оперных, балетных коллективов в народные самодеятельные театры решается по представлению местных общественных организаций республиканскими, краевыми, областными советами профсоюзов.

Народные самодеятельные театры призваны сыграть важную роль в коммунистическом воспитании трудящихся. Они обязаны нести в массы высокую культуру, обогащать их духовный мир, создавать подлинные произведения искусства.

Деятельность народных самодеятельных театров направлена на расширение политического и культурного кругозора их участников, повышение исполнительского мастерства, воспитание высоких моральных принципов, эстетического вкуса.

Репертуар народных самодеятельных театров должен состоять прежде всего из лучших произведений современной драматургии и музыки, правдиво и ярко отображающих жизнь советского народа, вдохновляющих трудящихся на выполнение величественных задач коммунистического строительства.

Народные самодеятельные театры должны за один год поставить не менее двух новых многоактных спектаклей. Руководители театров принимают меры к систематическому пополнению коллективов новыми участниками, добиваются, чтобы в театрах было два-три состава исполнителей.

Руководство народными самодеятельными театрами осуществляется правлениями клубов, домов, дворцов культуры и художественными советами, создаваемыми при театрах из представителей

общественных организаций, работников искусств, лучших участников художественной самодеятельности.

Правления клубов, домов, дворцов культуры устанавливают распорядок работы театров с учетом занятости их участников на производстве; периодически поощряют лучших участников самодеятельных театров: представляют к награждению почетными грамотами, направляют в творческие командировки, организуют для них бесплатные посещения театров, концертных залов, музеев и т. п.

Художественные советы обсуждают и утверждают репертуарные планы, организуют учебно-воспитательную работу в коллективах, устраивают обсуждение новых спектаклей, выдвигают из числа лучших участников помощников режиссеров.

Руководители профсоюзных организаций рассматривают участие рабочих и служащих в работе народных самодеятельных театров как важную общественную деятельность и создают участникам самодеятельности необходимые условия, позволяющие регулярно посещать репетиции, выступать в спектаклях, концертах, повышать свои знания.

Творческие коллективы народных самодеятельных театров должны иметь тесную связь с работниками профессионального искусства и всемерно использовать их помощь в повышении исполнительского мастерства и в выборе репертуара.

Настоящее Положение о народных самодеятельных театрах профсоюзов распространяется также на хоры, оркестры, танцевальные кружки и ансамбли, которые заслужили звание народных самодеятельных коллективов.

Штатными работниками народных самодеятельных театров и музыкальных коллективов являются:

в драматических театрах — режиссер и художник — заведующий постановочной частью;

в оперных театрах — дирижер, режиссер, хормейстер, концертмейстер-аккомпаниатор, художник — заведующий постановочной частью;

в театрах балета — дирижер, балетмейстер, концертмейстер-аккомпаниатор и художник — заведующий постановочной частью;

в оркестрах (симфонических, народных инструментов, духовых, эстрадных и других) — дирижер и концертмейстер-аккомпаниатор;

в хоровых коллективах — хормейстер и концертмейстер-аккомпаниатор;

в ансамблях песни и танца — хормейстер, балетмейстер и концертмейстер-аккомпаниатор.

> Ставки заработной платы штатным работникам народных театров и коллективов устанавливаются советами профсоюзов в новом денежном исчислении согласно Положению об оплате труда штатных работников народных самодеятельных театров и музыкальных коллективов, утвержденному Министерством культуры СССР по согласованию с Государственным комитетом Совета Министров СССР по вопросам труда и заработной платы.
>
> Народные самодеятельные театры содержатся за счет средств профсоюзного бюджета, их имущество находится на балансе клубов, домов, дворцов культуры, при которых они организованы. Сметы народных самодеятельных театров утверждаются соответствующими правлениями клубов, домов, дворцов культуры.
>
> Материально-техническое снабжение театров и коллективов осуществляется согласно действующему Положению, утвержденному для культурных учреждений профсоюзов[1].

Этот документ, принятый в 1961 году в связи с решением XII съезда ВЦСПС 1959 года и Министерства культуры СССР награждать лучшие любительские театральные коллективы почетным званием «народных», касается двух сюжетов: во-первых, системы наград и поощрений руководителей и участников самодеятельных коллективов; во-вторых, иерархии танцевальной самодеятельности. В этом месте он нам понадобится для описания иерархий, сложившихся в советской художественной самодеятельности, и прежде всего — хореографической.

«Положение о самодеятельных народных театрах профсоюзов» 1961 года было вызвано к жизни закрепленным в III Программе КПСС наивным представлением партийного руководства о бурном расцвете в социалистическом обществе самодеятельного народного творчества. Крайние мнения о возможном в будущем вытеснении профессионального искусства любительским были неоднократно высмеяны современниками, в том числе в культовом художественном фильме 1960-х годов «Берегись автомобиля!»[2]

---

[1] Положение о народных самодеятельных театрах профсоюзов // Художественная самодеятельность. 1961. № 3. С. 4.

[2] О выступлении М. Шагинян в 1960 г. в журнале «Огонек» по поводу перспективы вытеснения профессионального искусства любительским и реакций на него см.: *Шульпин А.П.* Театр любителей. 1960-е — 1970-е годы // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999. С. 143—144.

Согласно «Положению», присвоение почетного звания не только было моральной наградой, но и сопровождалось материально-техническими и кадровыми преимуществами, недоступными рядовым кружкам. Однако на привилегированный коллектив налагалась особая ответственность: он должен был «отработать» возложенное доверие усилиями по «коммунистическому воспитанию трудящихся» с помощью репертуара, который количественно и качественно строго регламентировался. Тем самым звание «народного» классифицировало самодеятельные коллективы с помощью придания им особых статусов, облегчая регламентацию их деятельности и контроль над нею.

Впрочем, классификация самодеятельных коллективов, в том числе хореографических, сложилась еще в 1930-е годы. Одна из статей о танцевальной художественной самодеятельности в профсоюзном журнале «Культурная работа профсоюзов» начиналась с ее классификации:

> Наша танцевальная самодеятельность разделяется на два основных вида: хореографические коллективы, или, как их в некоторых случаях называют, «балетные», и ансамбли народной пляски. Эти коллективы и ансамбли существенно различны и по объему учебной работы, и по репертуару, и в методе проведения занятий, и в возрастном составе участников. Так, например, учебная программа хореографических коллективов наряду с изучением народных плясок предусматривает изучение основ классического, историко-бытового и характерного танца.
>
> Что же касается так называемых «балетных» кружков, то в них народные пляски почти совершенно не изучаются. В ансамблях же народных плясок программы учебных занятий нередко ограничиваются только изучением народного творчества.
>
> В хореографических коллективах по преимуществу занимаются женщины. Мужчины же насчитываются единицами.
>
> Кроме того, в них не могут работать люди старше 25—30 лет; следовательно, значительная часть участников художественной самодеятельности не может попасть в эти коллективы. В ансамблях же народной пляски в этом отношении дело обстоит значительно лучше: в них принимают участие независимо от возраста и профессии[1].

[1] *Терновская Н.* Искусство танца в художественной самодеятельности // Народное творчество. 1939. № 1. С. 39.

Автор статьи анализировала лишь работу взрослой танцевальной самодеятельности и игнорировала популярные в 1920-е годы, но к концу 1930-х, как справедливо отмечалось в статье, почти сошедшие на нет ритмические и пластические самодеятельные кружки. В период, когда народные танцы с недавних пор оказались на подъеме, автор статьи сетовала, что «каждый мало-мальски благоустроенный клуб предпочитает организовать прежде всего "балетный", или хореографический, коллектив. На ансамбли народной пляски еще и сейчас иногда смотрят, как на низшую ступень танцевального искусства, и не считают нужным организовать систематическую учебу»[1].

Автор советовала организаторам танцевальной самодеятельности поступать иначе, исходя из логики движения от простого к сложному:

> …при организации на местах танцевальных кружков следует начинать с формирования ансамблей народных плясок, а не с хореографических коллективов. В процессе занятий выявляются наиболее способные люди, желающие изучать искусство танца в наиболее широком объеме. Параллельно с ансамблем народной пляски начинает расти хореографический коллектив. Через некоторое время и в таком коллективе выявляются особо одаренные люди; руководитель выделяет их в специальную группу и проводит с ними занятия по расширенной программе. В дальнейшем наиболее успешные могут быть направлены в коллективы при Домах художественной самодеятельности и в профессиональные ансамбли народных плясок для продолжения учебы[2].

К концу 1940-х — началу 1950-х годов система хореографической художественной самодеятельности приобрела канонический вид, который она в общем и целом сохранит до краха СССР. Репертуарно ее характеризовала, в том числе благодаря усилиям центральных и местных научно-методических центров и СМИ, иерархизированная пирамида жанров:

> Вершину составляла «русская классическая школа» с ее прославленными (сильно усеченными) традициями, десятком вальсов и адажио из балетов Чайковского и Глазунова, шедших на советской сцене, и новой, «соцреалистической» поэтикой хореодрамы.

[1] *Терновская Н.* Искусство танца... С. 39..

[2] Там же. С. 40.

> Массовым воплощением этой поэтики считались хореографические сюжетные постановки «по народным мотивам», особенно любимые ансамблями народных танцев: «колхозные сюиты», композиции на темы борьбы за мир и дружбу всех народов Советского Союза и соцстран. Такие постановки были и в репертуаре ансамблей песни и пляски.
>
> Парный сюжетный танец культивировали многочисленные студии бальных народных танцев, открытые в конце 40-х гг. в республиках и областях при местных ДНТ и выпускавшие руководителей-балетмейстеров для сети танцевальной самодеятельности. И наконец, подножие пирамиды составляли «танцы народов СССР» — массовый вариант новых сценических народных танцев, имевших иногда конкретный бытовой аналог, но «обработанных», что чаще всего означало пренебрежение фольклорным вариантом и постановку танца по методике и образцам характерной сценической хореографии оперы и балета[1].

В организационном плане структура самодеятельной хореографии 1950-х годов выглядела наиболее сложно. Т.В. Пуртова типологизирует ее следующим образом:

> Танцевальная самодеятельность имела несколько видов: хореографические кружки для детей разного возраста и взрослых, ансамбли народного танца, немногочисленные студии классического танца и единичные народные театры балета, рождающиеся новые коллективы — студии и ансамбли бального и (очень редко) эстрадного танца[2].

Структура самодеятельного танцевального творчества в СССР второй половины XX века усложнялась, однако она была сконструирована в соответствии с советской (читай: сталинской) концепцией культуры, в которой профессиональное, любительское и народное искусство составляли несокрушимый монолит. По мере того как иллюзорность этого представления становилась все более очевидной, затруднительным делались государственное управление культурой. Одними из главных «мальчиков для битья» в связи с проблемами управления (хореографической) самодеятельностью оказались методические центры, на которые налагалась

[1] *Сокольская А.Л.* Танцевальная самодеятельность... С. 130.

[2] *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене… С. 111.

ответственность за главные болевые точки самодеятельного творчества: репертуар, цензуру, кадры.

«Мальчик для битья?»

В городах и колхозных селах возникли и успешно работают десятки тысяч кружков художественной самодеятельности. Рабочие и колхозники познают в них радость свободного художественного творчества, пропагандируют образцы искусства.

Из народной художественной самодеятельности выдвигаются новые талантливые мастера театра, музыки и живописи. Всемерно помогать этому искусству широчайших народных масс, руководить ростом самодеятельности раскрепощенного народа — первейшая обязанность Комитета по делам искусств.

Как же Комитет по делам искусств справляется с этой большой задачей? Для руководства самодеятельностью в системе театрального управления комитета имеется Всесоюзный дом народного творчества (ВДНТ), которому поручено руководить деятельностью таких же органов в областных и краевых городах Советского Союза. Такая централизация руководства самыми разнообразными видами художественной самодеятельности в каком-то полусамостоятельном придатке к театральному управлению вряд ли целесообразна; особенно убеждаешься в этом, когда посмотришь работу домов народного творчества. […]

Не лучше ли переложить обязанности ДНТ непосредственно на отраслевые управления Комитета по делам искусств, которые до сих пор с самодеятельностью не работали? ВДНТ служил только завесой, за которой комитет укрывал свою бездеятельность в руководстве самодеятельным искусством. Снимая завесу, Комитет по делам искусств откроет возможности подлинно широкого обоюдополезного общения мастеров искусств с самодеятельностью. Такое общение, несомненно, облегчит задачу живого творческого и методического руководства кружками. Централизация руководства, целесообразное использование кадров и средств позволят Комитету по делам искусств создать в районах свои опорные точки. Быстрее и основательнее можно будет решать и вопросы организации снабжения кружков литературой, материалом, бутафорией и т.п. Жизнь показала, что дома народного творчества справиться с этими задачами не в состоянии. К их реорганизации в другой самостоятельный орган руководства самодеятельностью нет ни практических, ни теоретических оснований[1].

[1] *Тюрин И.* О руководстве самодеятельностью (В порядке постановки вопроса) // Народное творчество. 1938. № 2. С. 57, 59.

Гневное обвинение государственного Комитета по делам искусств в отказе от руководства художественной самодеятельностью было опубликовано в журнале ВЦСПС в разгар целенаправленного строительства партийно-государственной системы управления культурой. Предложение закрыть Всесоюзный дом народного творчества им. Н.К. Крупской как организацию бесполезную, устаревшую, не справляющуюся со своими обязанностями прозвучало в 1938 году не впервые. Критика старейшего и одного из главных центров по научно-методическому руководству художественной самодеятельностью сопровождала его на протяжении всего советского периода. За несколько лет до процитированного выше полемического выступления в журнале «Колхозный театр» в одноименной статье он был назван «бездействующим центром», сохраняющим в условиях «социалистического строительства» дореволюционное народническое отношение к «любительским» кружкам:

> Центральный Дом в его теперешнем состоянии — фактически бездействующая, беспочвенная, лишенная опыта и творческих задач организация. Он ни в малейшей степени не может ответить на те растущие запросы, которые предъявляет и будет предъявлять к искусству все больше и больше колхозная деревня[1].

Критика в адрес Всесоюзного дома народного творчества не стихала и позже. Так, по завершении в 1948 году — в разгар «ждановщины» — Всероссийского смотра сельской художественной самодеятельности он обвинялся в неравномерном развитии различных жанров народного творчества, в недостаточной помощи руководителям любительских коллективов и в слабой учебно-воспитательной (читай: идеологической — работе):

> Дома народного творчества с этого времени превращаются в объект постоянной критики: они всегда виноваты, если клубы работают плохо, если слабая самодеятельность, если не то поют и не так пляшут[2].

---

[1] Цит. по: Дома народного творчества России: Ретроспектива и современность. Исторические очерки. М., 2009. С. 9.

[2] Там же. С. 14.

Обвинения ВДНТ не прекращались до конца существования СССР. Фактически в момент официального роспуска Советского Союза обвинявший учреждения культурно-просветительной работы в смене вывесок вместо глубокого реформирования доктор педагогических наук А. Каргин, резкие оценки которого в адрес культпросвета приведены выше, писал:

> С легкостью научно-методические центры народного творчества и культурно-просветительной работы меняют названия на дома народной культуры или дома фольклора, оставив всех «начальников» на местах. И под их руководством крепнущее движение за возрождение национальных традиций не в состоянии освободиться от «родимых» черт — некомпетентности, жажды все заорганизовать, подмять, изгнать инакомыслие и обезопасить себя от сокращения. Дело возрождения традиций — важнейшее, спору нет.
>
> Ну а пока разберутся с профессионализмом его «радетелей», утечет немало воды. Тогда можно будет снова сменить вывеску. Опыт таких превращений богатый: в 1976 году создан Всесоюзный Дом народного творчества; в 1978 году он преобразован во Всесоюзный научно-методический центр народного творчества. Затем в течение двух-трех лет по всей стране были созданы республиканские, краевые, областные научно-методические центры. Десятилетие разбирались, чем они должны заниматься (а они не занимались ни наукой, ни методикой), наконец, всем стали очевидны их никчемность и профессиональная беспомощность. И тут-то эти учреждения явочным порядком меняют название. […]
>
> В чем преуспели НМЦ, так это в неуклонном расширении потока фольклорных коллективов, направляемых за границу. В угоду чаще всего личным амбициям (с коллективом можно наверняка съездить работникам НМЦ) вывозятся для развлечения гуляющей и отдыхающей зарубежной публики «жемчужные зерна» нашего фольклора. А сами-то мы уже разучились по-настоящему петь, плясать, играть на народных инструментах...[1]

Названия ВДНТ, как мы увидим ниже, менял действительно многократно — и гораздо чаще, чем упоминает автор обличительной статьи. Но вряд ли можно согласиться, что за сменой названий таились злой умысел, «профессиональная беспомощность» или «личные амбиции», как запальчиво сформулировал ученый педагог. История институции, существующей поныне под названием Российский государственный дом народного творчества им. Н.К. Крупской

[1] *Каргин А.* Поиск пути или смена вывесок?... С. 2.

(РГДНТ), — это, помимо прочего, история проблем, с которыми сталкивалась практика управления культурой в СССР.

«Волшебное слово» методической работы

Недавно в Москве закончилась научно-методическая конференция, посвященная не совсем обычной теме — «Советские праздники, народные традиции и их роль в преодолении религиозных пережитков». Эту конференцию созвали Центральный Дом народного творчества имени Н.К. Крупской и правление Общества по распространению политических и научных знаний РСФСР. В ней участвовали представители ЦК ВЛКСМ, творческих союзов и Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Участники конференции поделились опытом проведения советских праздников; коллективы художественной самодеятельности и Государственный русский народный хор имени М.Е. Пятницкого показали современные обрядовые песни, танцы, литературно-музыкальные композиции.

Советские праздники — одна из наиболее массовых форм коллективного творчества, в котором органически сливаются профессиональное искусство и художественная самодеятельность, причем не только объединенная в клубных кружках. В таких празднествах участвует все население независимо от возраста. Ведь это своего рода театрализованное действо, где одинаково необходимо театральное, музыкальное, хореографическое и даже изобразительное искусство. […]

Беда в одном: все эти праздники порою мало чем отличаются друг от друга. У них часто нет своего художественного лица, своих отличительных черт, своего репертуара, они нередко лишены зрелищности. Тут-то и может пригодиться творческая инициатива коллективов художественной самодеятельности. В первую очередь они должны создавать и пропагандировать новые советские обряды и праздники, современные песни и танцы. И не только на сцене, но и в быту. […]

Создание специального репертуара для праздников — неотложная задача для поэтов и композиторов — профессионалов и любителей.

Центральный Дом народного творчества имени Н.К. Крупской совместно с Союзом советских писателей и Союзом советских композиторов Российской Федерации объявил открытый конкурс на лучшую песню и стихи, посвященные различным современным советским праздникам и обрядам. В конкурсе могут участвовать все желающие.

> Первый тур его состоится в краях, областях и автономных республиках, второй — в Москве. Лучшие произведения будут премированы и войдут в сборник, который будет выпущен издательством «Советская Россия». Но это дело будущего, а самодеятельные коллективы должны уже сегодня и завтра активно приступить к отбору репертуара. […] Любые советские, классические и народные произведения, отвечающие определенному идейно-художественному уровню и содержанию празднества, пригодны для этой цели.
>
> Не следует забывать и отдельные старинные народные песни, не утратившие своего значения и поныне. Это шуточная песня «Зять и теща», «Было у тещеньки семеро зятьев», некоторые величальные песни.
>
> Но самый главный на ближайшее время путь — это создание репертуара непосредственно на месте, силами творческих групп самодеятельных коллективов, литературных кружков и объединений.
>
> Только совместные усилия руководителей художественной самодеятельности и творческого актива позволят подобрать полноценный в идейном и художественном отношении репертуар для современных праздников и обрядов. Его с радостью будут исполнять не только участники художественной самодеятельности, но и все трудящиеся, участвующие в праздниках. От этого обряды станут еще ярче, красочнее, а жизнь советских людей более радостной и счастливой[1].

Эта статья-отчет директора Центрального Дома народного творчества Л.Я. Алексеевой лаконично вводит в круг тем, которым была посвящена деятельность этого методического центра на рубеже 1950—1960-х годов. Созданный в 1915 году как Дом секции содействия развитию фабричного, деревенского и школьного театров им. В.Д. Поленова (более известный как Поленовский дом), подчиненный в 1921 году Наркомпросу под названием Дом театрального просвещения им. В.Д. Поленова, преобразованный в 1929-м в Центральный Дом самодеятельного искусства в городе и деревне (ЦДИСК), в 1936-м — во Всесоюзный дом народного творчества (ВДНТ, с 1939 — им. Н.К. Крупской), в 1958-м — в Центральный дом народного творчества (ЦДНТ), а в 1979 году, наконец, во Всероссийский научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы им. Н.К. Крупской (ВНМЦНТиКПР) — он был призван координировать и направлять

[1] *Алексеева Л.* Советские праздники и народные традиции // Народное творчество. 1961. № 3. С. 24, 25.

деятельность художественной самодеятельности[1]. Для этого в его распоряжении, как следует из приведенных фрагментов статьи, были такие формы работы, как проведение теоретических и практических конференций и семинаров по обмену опытом между самодеятельными коллективами и ознакомлению с опытом эталонных профессиональных коллективов, организация конкурсов и смотров, подбор и распространение «правильного» в художественном и идеологическом отношениях репертуара. При этом «волшебным» словом научно-методической работы был «репертуар». Текст статьи полон заклинаний о его острой необходимости, для создания и распространения которого, помимо названных форм работы, были еще курсовая подготовка руководителей художественной самодеятельности, экспедиции для поиска и записи фольклора (о чем речь пойдет во второй части книги), создание новых любительских художественных коллективов силами основанных в 1940-е годы в каждой республике и области местных домов народного творчества, подготовка и публикация методических пособий, учебников, репертуарных сборников.

Между тем именно проблемы репертуара, наряду с дефицитом кадров, и были главными «больными» местами «огосударствленной» художественной самодеятельности. Немудрено, что именно они и составили главные пункты обвинения домов народного творчества в некомпетентности или бездействии. Сложность состояла, однако, в том, что проблема репертуара в официальной советской культуре оказывалась неразрешимой. Вот как сформулировала ее применительно к послевоенной художественной самодеятельности одна из работников Дома им. Н.К. Крупской с более чем 30-летним стажем Л.А. Богуславская:

> Репертуар остается проблемой номер один. Трудятся огромные композиторские и писательские организации, но репертуара не хватает — еще один парадокс времени. Действительно не хватает, если учесть, что по идеологическим установкам партии и государства этот репертуар должен «один к одному» отражать «текущий момент», очередную кампанию, будь то борьба «с религиозными пережитками», увеличение производства кукурузы, освоение целинных и залежных земель и так далее. Злободневность чаще всего вступала в противоречие с художественным качеством, ведущие

[1] Об истории РГДНТ подробнее см.: Дома народного творчества России… С. 5—48.

авторы работали «на вечность» и профессиональных исполнителей; с требуемой оперативностью действовали главным образом авторы «второго и третьего эшелонов», создававшие бездарные, но политически актуальные однодневки. ДНТ постоянно анализировали и хорошо знали реальное состояние исполняемого массовой самодеятельностью репертуара[1].

Зная природу проблемы, методисты были не в силах ее побороть: она лежала за пределами их компетенции. И это была не единственная проблема научно-методического обеспечения художественной самодеятельности.

«Сферы влияния строго разграничиваются»?

Сферы влияния четко разграничиваются: селом ведает ЦДИСК (позднее — ВДНТ им. Н.К. Крупской), художественной самодеятельностью профсоюзов — отдел культуры ВЦСПС, армейской самодеятельностью — Центральный Дом Красной Армии им. М.В. Фрунзе, некоторые из них имели соответствующие подразделения на местах — в республиках, краях, областях, военных округах. В процессе развития советской системы идеологического контроля наряду с самодеятельным творчеством во главу угла клубной работы начинают ставить вопросы «политического просвещения», идеологического наполнения любой досуговой деятельности, впоследствии складывается и новая методическая служба: появляются методические кабинеты культурно-просветительной работы[2].

Вторая существенная проблема методического обеспечения художественной самодеятельности состояла в пересечении компетенций государственных домов народного творчества и профсоюзных домов художественной самодеятельности. До середины 1930-х годов ЦДИСК отвечал за развитие самодеятельности и в городе, и в деревне, что отразилось и в его названиях, однако кардинальная перестройка системы управления культурой в 1936 году не только повлекла переименование ЦДИСК в ВДНТ, но и развела самодеятельность по ведомствам, отвечавшим за ее содержание.

Все эти службы в первую очередь были озабочены проблемой репертуара как основы для политически корректного, идеологически выверенного воспитания подопечных. Директор Московского

[1] Дома народного творчества России… С. 15.

[2] Там же. С. 8.

http://www.rosbook.com

областного Дома художественной самодеятельности П. Голубков в статье-отчете, аналогичной по жанру приведенному выше отчету директора ВДНТ, в 1970 году писал:

> Роль Дома художественной самодеятельности в руководстве репертуарной политикой профсоюзных учреждений культуры очень велика. Его работники непосредственно занимаются подбором, пропагандой, распространением произведений среди любительских коллективов, они осуществляют контроль за репертуаром самодеятельности в рабочих клубах. А главное — воспитывают чувство ответственности, понимание важности вопроса как у руководителей коллективов, так и у профсоюзного актива[1].

В своем изобличении недобросовестной смены вывесок критик бывшего Поленовского дома более всего нападал на перемены 1979 года — и совершенно несправедливо. Дело в том, что именно в 1978—1979 годах служба методического обеспечения народного творчества и клубного дела пережила одну из самых серьезных реорганизаций. Известное постановление ЦК КПСС 1978 года «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» в качестве одной из мер по экономии средств и ликвидации раздельного управления городской и сельской самодеятельностью наметило объединить государственные и профсоюзные методические службы. В результате передачи контроля над деятельностью учреждений культуры профсоюзов и профессионально-технического образования возник единый центр научно-методического обеспечения городской и сельской самодеятельности. Об этом объединении, непростом для участников процесса, пришедшая в ВЦНТ в 1978 году Л.А. Богуславская вспоминает так:

> На практике все было не так просто: у профсоюзов к тому времени была сложившаяся методическая служба — система домов самодеятельного творчества, с которой у ДНТ и на местах, и в центре складывались непростые отношения.
>
> Для нас главным в этой реорганизации было то, что в новом штатном расписании появились новые должности — старшие и младшие научные сотрудники, и это давало возможность хоть немного увеличить заработную плату. […]

[1] *Голубков П.* Репертуар — наша главная забота // Клуб и художественная самодеятельность. 1970. № 15. С. 24.

> Чем обернулось это слияние для нас? Однозначно сказать трудно. Мы трудились по-прежнему в только что обретенном особняке в Сверчковом переулке, наши новые коллеги во главе с заместителем директора В.В. Дегтяревой работали на Большой Коммунистической улице на Таганке. Собирался весь коллектив не очень часто: на производственных, профсоюзных, комсомольских и партийных собраниях и по праздникам. Но настоящего единого сообщества никак не удавалось достичь: слишком разными были задачи и методы работы, слишком разными были специалисты — на «нашей половине», как мы тогда говорили, преобладали люди творческих профессий, на другой — так называемые культпросветчики, работавшие на клубы, как «опорные пункты партии в деле идеологического просвещения и воспитания населения». Они составляли типовые планы работы клубных учреждений по всем направлениям культурно-просветительной работы, давали перечни всевозможных мероприятий, которые надо было проводить «в свете решений» очередного съезда или пленума ЦК КПСС, разрабатывали списки и формы обязательной «наглядной агитации». Как и у нас, там тоже были люди неординарные, настоящие специалисты и энтузиасты клубного дела[1].

Обвинять советскую службу методического обеспечения художественной самодеятельности 1970—1980-х годов в «никчемности» и «профессиональной беспомощности» как минимум несправедливо. В отношении любительской хореографии она оказалась весьма профессиональна и оперативна. При самом активном участии ВДНТ в 1968, 1970 и 1974 годах после более чем 30-летнего перерыва в Кишиневе успешно прошли три Всесоюзных (фактически — международных) фестиваля ансамблей самодеятельного народного танца[2]. Несмотря на всевозможные партийно-государственные запретительные решения ВДНТ на протяжении 1960—1970-х годов активно поддерживал открытие школ бального танца и подготовку руководителей-«бальников», официально закрепив свой успех в 1971 году созданием отдела бальной хореографии[3].

Службы научно-методического руководства советской художественной самодеятельностью были не только проводниками

---

[1] Дома народного творчества России… С. 31.

[2] См.: *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене... С. 115—118.

[3] Дома народного творчества России… С. 26—28.

партийных решений и органами контроля и цензуры над массовым любительством, но и модераторами, в рамках достижимого, свежих тенденций в культуре и искусстве. Да и контролем по долгу службы занимались не только они.

«Двенадцать месяцев»

Я не любил школу. Мне было в ней неуютно[1]. Для меня она — место несвободы. И не потому, что она была советской. Жесткая иерархия предписанных (директор — учитель — ученик) и неформальных (отличник, троечник, двоечник, хулиган и проч.) ролей, непререкаемый и незыблемый, как фараонова пирамида, авторитет учителя, унижение на уроках как повседневный ритуал — все это имеет место в любой школе. Она без этого не может обойтись. Тогда я этого сформулировать, конечно, не мог, но школы я побаивался и ходил в нее неохотно. Первое сентября никогда не было для меня праздником, по крайней мере до старших классов.

Я не был ни лучшим в классе учеником, ни октябрятско-пионерско-комсомольским активистом, ни заводилой в школьных проказах. Но в первом классе мама попыталась вывести меня на авансцену моего класса — в буквальном смысле слова. Инструментом, которым она воспользовалась, была хореографическая самодеятельность.

Было это так. Родители школьников — не только сейчас, но и в советское время — должны были помогать школе, кто чем мог. Деньги собирались и тогда, правда в более скромных размерах — на культпоходы в кино и театры, на вылазки на природу, на поездки, праздники, подарки учителям на 8 Марта, окончание учебного года или школы. Но чаще помощь была натуральной: участие в уборке и ремонте классной комнаты или школьного здания, проведение классных часов, сопровождение класса на внешкольных мероприятиях. Мою энергичную маму наша классная руководительница попросила подготовить класс к конкурсу школьной самодеятельности. Мама приступила к работе с размахом. Она поставила для нашего класса целый хореографический спектакль. Он назывался «Двенадцать месяцев».

Его либретто выглядело примерно так. На сцену, декорированную фанерными елками, в календарном порядке, начиная по

[1] Подробнее об этом см.: *Нарский И.В.* Фотокарточка на память… С. 253—260.

партийных решений и органами контроля и цензуры над массовым любительством, но и модераторами, в рамках достижимого, свежих тенденций в культуре и искусстве. Да и контролем по долгу службы занимались не только они.

«Двенадцать месяцев»

Я не любил школу. Мне было в ней неуютно[1]. Для меня она — место несвободы. И не потому, что она была советской. Жесткая иерархия предписанных (директор — учитель — ученик) и неформальных (отличник, троечник, двоечник, хулиган и проч.) ролей, непререкаемый и незыблемый, как фараонова пирамида, авторитет учителя, унижение на уроках как повседневный ритуал — все это имеет место в любой школе. Она без этого не может обойтись. Тогда я этого сформулировать, конечно, не мог, но школы я побаивался и ходил в нее неохотно. Первое сентября никогда не было для меня праздником, по крайней мере до старших классов.

Я не был ни лучшим в классе учеником, ни октябрятско-пионерско-комсомольским активистом, ни заводилой в школьных проказах. Но в первом классе мама попыталась вывести меня на авансцену моего класса — в буквальном смысле слова. Инструментом, которым она воспользовалась, была хореографическая самодеятельность.

Было это так. Родители школьников — не только сейчас, но и в советское время — должны были помогать школе, кто чем мог. Деньги собирались и тогда, правда в более скромных размерах — на культпоходы в кино и театры, на вылазки на природу, на поездки, праздники, подарки учителям на 8 Марта, окончание учебного года или школы. Но чаще помощь была натуральной: участие в уборке и ремонте классной комнаты или школьного здания, проведение классных часов, сопровождение класса на внешкольных мероприятиях. Мою энергичную маму наша классная руководительница попросила подготовить класс к конкурсу школьной самодеятельности. Мама приступила к работе с размахом. Она поставила для нашего класса целый хореографический спектакль. Он назывался «Двенадцать месяцев».

Его либретто выглядело примерно так. На сцену, декорированную фанерными елками, в календарном порядке, начиная по

[1] Подробнее об этом см.: *Нарский И.В.* Фотокарточка на память… С. 253—260.

языческой традиции, с марта, друг за другом выходят двенадцать братьев — двенадцать месяцев, живущих в лесу. Зимние месяцы, которые правят в это время, демонстрируют, на что способны, затевают мороз и снежную вьюгу. Внезапное появление чужака заставляет всех их ретироваться в чащу. Это — бедная девушка, которую злая мачеха отправляет в трескучий мороз, на верную погибель, в лес за подснежниками. Двенадцать месяцев решают помочь несчастной. Зимние месяцы на время уступают бразды правления Апрелю. Он вызывает весеннее пробуждение природы и появление первых цветов, которые он позволяет собрать падчерице. Добро торжествует, спектакль заканчивается массовой сценой, в которой счастливая девушка, в окружении двенадцати месяцев и цветов, преисполнена благодарности матушке-природе. Занавес.

Хореография этой постановки, полагаю, была немудреной. Элементы собственно классического балета в весьма облегченном виде использовались только в танцах снежинок и цветов. Танец падчерицы с Апрелем содержал простейшие движения русского народного танца. Все остальное — выход двенадцати месяцев, появление девочки в зимнем лесу, ее диалог с Апрелем, манипуляции весеннего месяца и прочее — было пантомимой в стиле советского драмбалета, завладевшего отечественной профессиональной сценой в 1930-е годы как минимум на двадцать лет, а на периферии — и того больше.

Длился этот спектакль, по моим ощущениям, минут семь — десять. Но подготовка заняла несколько недель, если не месяцев, и захватила почти весь класс. Большинство девочек изображали снежинки и подснежники. Им сшили белые балетные пачки, обеспечили обувь для передвижения на полупальцах и искусственные подснежники, вооружившись которыми снежинки превращались в цветы. Большинство мальчиков стали братьями-месяцами, из которых главная роль по либретто отводилась Апрелю.

Догадался ли читатель, кому была поручена эта роль? Да, конечно, эта честь выпала мне. Балетмейстером руководило, видимо, не только материнское чувство, но и трезвый расчет: я много бывал в театре, и мне на примитивном уровне уже можно было объяснить, что я должен делать на сцене. К тому же я был довольно выразителен: мой очень взыскательный папа приходил в восторг, когда я подражал действиям танцовщиков.

Интересно, что, несмотря на природную робость, я этому назначению, кажется, не сопротивлялся. Более того: до сих пор

помню это сладкое, почти эротическое ощущение могущества, когда, выйдя на авансцену, я призывно-повелительным жестом медленно разводил руки в стороны до уровня плеч ладонями вверх, и по мановению моих рук из кулис послушно появлялись девчонки в дрожащих пачках.

На роль девочки-падчерицы сначала была назначена симпатичная, с вполне, как я теперь понимаю, европейским лицом, рослая, но хрупкая Екатерина. То ли у нее не получалось так, как хотелось маме, то ли она была для меня высоковата, то ли мама видела, что я скован, поскольку девочка мне нравилась, но мама заменила ее на маленькую, большеглазую и лобастую Ирину с толстой русой косой и совершенно русской внешностью.

Костюмы для нас первоначально готовили родители — кто во что горазд. Но замечательные головные уборы, символизировавшие особенности каждого месяца, создала удивительная мастерица, бабушка моего одноклассника, а впоследствии друга и замечательного художника Саши. После того как первое же наше выступление во Дворце железнодорожников вызвало настоящий фурор, нам централизованно пошили костюмы. У двенадцати месяцев оказались одинаковые русские атласные рубахи, все разного цвета, но очень яркие. Сохранились ли прежние головные украшения — символы того или иного месяца, — я не помню. Мою голову и в первом, и во втором сценическом наряде украшал венок из весенних цветов. Этот девчачий атрибут меня несколько смущал, но я с этим легко смирился, вероятно, после профилактической маминой беседы, которая, проходила, скорее всего, под девизом «Искусство требует жертв».

В общем, мой класс, видимо, успешно прошел несколько туров самодеятельного конкурса, потому что мы выступали многократно. Школьное и классное руководство торжествовало, мама была удовлетворена, а мои одноклассники через пятьдесят лет после этого события вспоминают его с добрыми чувствами. И в моей памяти оно осталось ярким пятном на сером фоне, унылом, как тогдашняя школьная форма. Во всяком случае, мало что из школьных событий я могу вспомнить столь отчетливо.

Цензура

Секретарю ЦК КПСС тов. Поспелову П.Н.

Докладываем о значительном ослаблении идеологического контроля за содержанием и качеством исполнения репертуара в концертно-зрелищных учреждениях страны.

В связи с ликвидацией в конце 1951 года Главреперткома (входившего в систему бывшего Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР) функции контроля за репертуаром исполнителей-артистов и коллективов были в значительной своей части переданы Главлиту.

Истекшие полтора года показали, что произведенная реорганизация системы наблюдения за состоянием репертуара концертной эстрады и театральной сцены не оправдала себя. Идейно-политический и художественный контроль за исполнительской деятельностью и репертуаром многочисленных чтецов, актеров, музыкантов, оркестров, концертных бригад, областных и районных театров значительно ухудшился.

В данное время концертно-зрелищная и массовая культурно-художественная работа в огромной сети городских и сельских клубов, домов и дворцов культуры, ресторанов, санаториев, домов отдыха, пионерских лагерей и других общественных мест, привлекающих миллионы зрителей и слушателей, находится фактически вне контроля. Это целиком относится также к многочисленным исполнителям различной бытовой музыки: оркестрам на танцплощадках и катках, баянистам, массовикам на пароходах, в санаториях и т.д.

Переданные Главлиту штаты периферийных уполномоченных бывшего Главреперткома не используются для контроля за идейно-художественным исполнением репертуара, так как по роду своей деятельности Главлит не имеет непосредственного общения с авторами и исполнителями. Его органы ведают лишь специальным надзором за охраной государственной и военной тайны, а не за идейно-художественным качеством произведений и их исполнением.

Министерство культуры СССР в данное время не осуществляет наблюдения за исполнением художественных произведений в учреждениях других ведомств (санатории, рестораны, дома офицеров и пр.). Последние также не несут ответственности за этот важный участок идеологической работы. В результате этого на эстраде получили широкое распространение запрещенные ранее Главреперткомом идейно-порочные и антихудожественные произведения. [...]

Созданная тов. Сусловым М.А.[1] в конце 1952 года Комиссия в составе представителей Главлита, Комитетов по делам культпросветучреждений, Министерства кинематографии и ВЦСПС наметила некоторые практические предложения по улучшению контроля за репертуаром, имея в виду централизовать эту работу

[1] В тот момент М.А. Суслов (1902—1982) был секретарем ЦК КПСС и членом Президиума ЦК КПСС.

в Главлите. Однако в связи с намечаемой реорганизацией Главлита и включением его в систему МВД, Главлит (т. Омельченко) не только отказывается централизовать у себя функции контроля за зрелищами, но ставит вопрос и о прекращении выполнения даже того ограниченного контроля, который он выполнял до сих пор.

Учитывая, что вновь созданное Министерство культуры СССР объединило в себе ряд ведомств, заинтересованных в вопросе контроля за репертуаром, было бы очевидно целесообразным в настоящее время сосредоточить контрольные функции в самом Министерстве культуры с привлечением органов Главлита.

Считали бы целесообразным поручить Министерству культуры СССР изучить вопрос об улучшении наблюдения и контроля за культурно-зрелищными организациями и по согласованию с заинтересованными ведомствами (Министерствами внутренних дел, здравоохранения, ВЦСПС и др.) разработать предложения по организации репертуарного контроля и представить их в ЦК КПСС для рассмотрения.

Просим Вашего решения.

А. Румянцев

П. Тарасов

Б. Ярустовский[1]

Предназначенная для внутреннего пользования записка, которую три чиновника отдела науки и культуры ЦК КПСС направили старому, с 1937 года, работнику Агитпропа и с недавних пор секретарю ЦК партии, называет самые серьезные инстанции, облеченные правом осуществлять контроль и цензуру в сфере советской культуры. Помимо коммунистических вождей, которые, как мы видели в самом начале этой части книги, считали себя вправе напрямую вмешиваться в культурный процесс, «верховными» цензурными полномочиями были облечены Отделы пропаганды и агитации и (науки и) культуры ЦК КПСС. Кроме того, специально для исполнения цензурных функций в начале 1920-х годов в рамках Наркомпроса были созданы Главное управление по делам литературы и издательств (Главлит) и Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром (Главрепертком)[2]. Первое из них занималось

[1] Записка отдела науки и культуры ЦК КПСС с согласием секретаря ЦК КПСС об «ослаблении идеологического контроля за содержанием и качеством исполнения репертуара в концертно-зрелищных учреждениях страны» 19 мая 1953 г. // Аппарат ЦК КПСС и культура… С. 86, 87—88.

[2] Подобнее о цензуре в СССР см., напр.: История советской политической цензуры: Документы и комментарии. М., 1997; *Кречмар Д.* Политика и культура

преимущественно текстами, второе — зрелищами. Однако на деле все было сложнее: например, тексты песен и ноты музыкальных произведений, театральные, цирковые и концертные афиши относились к сфере контроля обеих институций. Параллелизм в их полномочиях был характерной чертой всей советской системы управления сталинской чеканки и находил оправдание «в создании механизма взаимопроверки и конкурентного ажиотажа»[1]. Главлит и Главрепертком в течение десятилетий боролись за лидерство, временами торжествуя (преждевременную) победу друг над другом и вынуждая вышестоящие инстанции разводить соперников на безопасное расстояние. Так, в марте 1923 года, всего через месяц после создания Главреперткома, пришлось разъяснять его взаимоотношения с Главлитом таким образом:

> а) Комитет по контролю за Репертуаром является организацией, автономной в пределах предоставленных ей компетенций, координирующей, однако, всю свою работу с Главлитом, поскольку перед обеими организациями стоят общие цели и задачи. Члены Комитета непосредственно назначаются Коллегией Наркомпроса, а посему существование Комитета при Главлите следует понимать не «внутри Главлита» (то есть не как Отдел Главлита), а рядом с Главлитом; б) в связи с этим Комитет по контролю за Репертуаром ведет непосредственные сношения с другими организациями (помимо Главлита), имеет свою особую печать и т.д.; в) к этому нужно прибавить, что штаты Комитета должны быть заполнены высококвалифицированными работниками, требующими сравнительно высокой оплаты, и что вообще органы контроля должны быть материально лучше обеспечены[2].

В конце 1920-х и в середине 1930-х годов при реорганизациях системы управления культурой вопрос о ясном распределении их функций и претензии на пересмотр иерархий приобретал особую остроту. В 1950-е годы проблема цензуры стала особо важной.

при Брежневе, Андропове и Черненко. 1970—1985 гг. М., 1997; *Эггелинг* В. Политика и культура при Хрущеве и Брежневе. 1953—1970 гг. / Под ред. К. Аймермахера. М.: АИРО-XX, 1999; *Laß K.* Vom Tauwetter zur Perestrojka: Kulturpolitik in der Sowjetunion (1953—1991). Köln u.a., 2002; *Соколов К.Б.* Художественная культура и власть в постсталинской России: Союз и борьба (1953—1985 гг.). СПб., 2007.

[1] Институты управления… С. 10.

[2] См.: Там же. С. 11.

Ликвидация Главреперткома, смерть Сталина, оживление общественной жизни и начинающаяся оттепель несколько поколебали незыблемость сталинского канона культуры в сфере досуга. Но речь шла не только об усилившемся проникновении западной музыки на танцплощадки санаториев и ресторанов, но и о несанкционированной и бесконтрольной гастрольной деятельности коммерческого профиля и сомнительного качества.

В этой связи обсуждение в партийных верхах вопросов цензуры было весьма оживленным. В течение трех с половиной лет в Секретариате ЦК КПСС были приняты следующие постановления по контролю над культурой: «О выделении из системы МВД органов по охране военных и государственных тайн в печати» (24.08.1953); «Об органах по охране военных и государственных тайн в печати» (02.10.1953); «О работе главного управления по охране военных и государственных тайн в печати при СМ СССР» (27.11.1956); «О положении дел в Главлите СССР» (23.02.1957); «О начальнике Главлита» (06.03.1957); «О работе Главлита» (03.04.1957).

> В них говорилось о необходимости перестройки работы Главлита в связи с задачами, поставленными ЦК КПСС и XX съездом КПСС. Отмечалось, что он не проявляет необходимой оперативности и настойчивости в изменении устаревших постановлений, цензорских документов и устранении недостатков в практике работы органов цензуры, не подготовлено положение о Главлите, определяющее задачи и обязанности цензуры. Руководство Главлита допускало серьезные недостатки и ошибки в подборе и воспитании кадров, привлекая к работе в центральном аппарате и на местах малоквалифицированные кадры и «политически слабо образованных людей», не уделяло внимания воспитанию цензоров «в духе партийной принципиальности и высокой бдительности». В документах ЦК отмечалось также, что работники Главлита превышали свои полномочия, присвоили себе функции политических редакторов, допускали необоснованные вмешательства в произведения печати. С другой стороны, многие цензоры формально относились к выполнению своих обязанностей, высказывали «неправильные взгляды» на роль и значение советской цензуры[1].

В действительности контролирующих органов, вмешательство которых могло испытать танцевальное любительство, было значительно больше. Поскольку оно базировалось в профсоюзном

[1] Аппарат ЦК КПСС и культура… С. 89.

или государственном клубе, то подлежало контролю директора, правления и художественного совета клуба, отделов культуры партийных, советских, профсоюзных и комсомольских органов. Успешные танцевальные коллективы, удостоенные чести гастролировать и вести концертную деятельность, становились объектами мелочной регламентации со стороны Госконцерта и его местных филиалов. Цензурную функцию фактически выполняли и средства массовой информации, прежде всего пресса, которая по своей инициативе или по указке сверху могла подвергнуть то или иное хореографическое произведение или выступление критическому разбору.

Это не означает, конечно, что ограничивающие функции цензуры в СССР следует переоценивать в политическом плане и недооценивать в художественном. С одной стороны, обилие цензурных инстанций создавало многовластие, на практике компенсируемое дефицитом ответственности и возможностью переложить вину за собственный промах на параллельно действующую инстанцию. С другой, цензура создавала (или могла создавать) непреодолимые барьеры низкопробной в художественном отношении культурной продукции.

В отношении танцевальной самодеятельности цензура концентрировалась на двух объектах пристального наблюдения: на танцевальной практике в сфере досуга и на репертуаре хореографической самодеятельности и его сценическом воплощении.

Борьба с «танцульками»

> Последнее время в Отдел науки и культуры ЦК КПСС стали поступать сигналы по поводу нового чрезмерного распространения в быту западной песенно-танцевальной музыки. Последняя звучит ежедневно в течение многих часов в пионерских лагерях, в санаториях, домах отдыха, летних садах и парках, железнодорожных поездах, на стадионах и т.д., т.е. в местах отдыха и наиболее массового скопления людей.
>
> Основным «проводником» этой американской, английской и немецкой массовой музыки является грампластинка.
>
> В середине прошлого года по указанию быв. министра культуры СССР т. Пономаренко танцевальная музыка стала значительно шире исполняться по радио, увеличилось и производство грампластинок этого жанра.
>
> Однако если по радио записи современной танцевальной музыки в большинстве случаев передаются в определенной пропорции

(с записями советской музыки, легкой танцевальной русской музыки), то в местах массового отдыха, где фактически отсутствует какой-либо контроль, «западные» записи стали основными в радиотрансляции. Вновь они получили огромное распространение среди молодежи, определяя ее вкусы, вызывая нездоровый ажиотаж в приобретении таких именно пластинок, в повышенном интересе к музыкальным передачам зарубежных радиостанций и т.д.

Как показала проверка, торговые организации ради коммерческих интересов, используя этот интерес, стали активно влиять и на выпуск грампластинок заводами. […] …в 1954 г. выпуск западных перезаписей составлял больше половины всего выпуска легкой музыки.

В магазины торговой сети в большом количестве поступили в продажу старые перезаписи, а частично и новые записи американской, английской, немецкой танцевальной музыки.

Отделы грамзаписи в магазинах почти целиком «переключились» на продажу именно этих пластинок. Как показывает практика, продавщицы этих магазинов в совершенстве изучили именно этот раздел грамзаписей, в то же время они не знают всего остального ассортимента и сами скептически относятся ко всей остальной — «серьезной» музыке, нередко высказывая это мнение и покупателям. Все это привело к тому, что даже возросший в 25 раз (за один год!) выпуск западной танцевальной музыки не может удовлетворить спроса и пластинок этого жанра не хватает. Этим обстоятельством воспользовались многие кооперативные радиоартели, они стали выпускать полулегальным порядком записи той же западной танцевальной музыки, а также записи Лещенко, Вертинского[1] и т.д. Около магазинов, продающих грампластинки, а также на рынках, например, в гг. Ленинграде, Львове и др. городах довольно широко распространена торговля такими пластинками «из-под полы».

Имея в виду, что подобное явление может сыграть отрицательную роль в деле коммунистического воспитания широких масс и прежде всего советской молодежи, полагали бы необходимым:

1. Указать Министерству культуры СССР и Министерству торговли СССР на неправильную политику в выпуске грампластинок легкой музыки и предложить им пересмотреть план выпуска.

2. Предложить Главлиту (т. Омельченко) усилить контроль за выпуском пластинок различными кооперативными артелями и другими подобными организациями, не имеющими права заниматься выпуском.

---

[1] Русские дореволюционные шансонье, эмигрировавшие из Советской России.

3. Предложить Министерству культуры СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ через свои органы на местах усилить контроль за исполнением грампластинок в местах отдыха (санатории, городские парки, детские дома и т.д.).

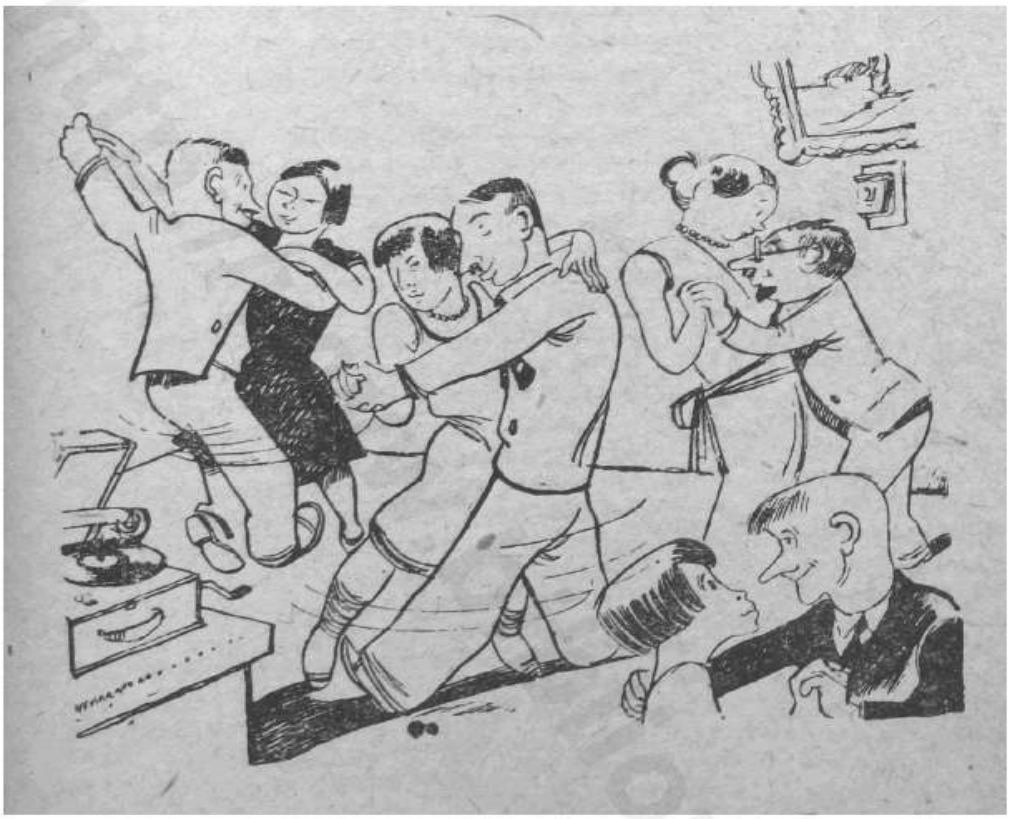
4. Рекомендовать газетам «Правда» и «Советская культура» выступить по этому вопросу в одном из ближайших номеров[1].

Сотрудники отдела науки и культуры ЦК КПСС, направившие Н.С. Хрущеву и П.Н. Поспелову эту Записку в августе 1954 года, били тревогу по поводу ураганно ширящейся популярности западной танцевальной музыки и адекватного спросу предложения, следующего по официальным и нелегальным каналам. В ней предлагалось подключить к решению возникшей проблемы основных «игроков», выполнявших контролирующие функции в отношении культуры: Министерство культуры СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Главлит, прессу.

Записка продолжила традицию борьбы против увлечения молодежью «буржуазными танцульками» (см. илл. 1.1., 1.2), начавшейся сразу после прихода большевиков к власти. Первоначально война была объявлена танцам, пришедшим в начале XX века в Европу из-за океана и покорившим ее: танго, фокстроту, тустепу и т.д.[2] Как мы уже видели, коммунистические вожди — будь то А.В. Луначарский или Н.С. Хрущев — относились к этим танцам с большой «классовой» неприязнью. Последний, характеризуя фокстрот во время скандального посещения в конце 1962 года выставки молодых художников, вынужден был просить прощения у присутствующих дам. Со времен Гражданской войны комсомольские активисты клеймили и преследовали поклонников западных бытовых танцев как растлителей советской молодежи. Эти кампании, то затухая, то вспыхивая с новой силой, продолжались более 50 лет. В 1950-е годы прежние объекты критики сменились новыми — твистом и шейком. И с ними борьбу вели с прежним задором, с привлечением радетелей за чистоту советской культуры разных возрастов — от комсомольцев до пенсионеров, с фотожурналистами и добровольными помощниками милиции. Так было, например, в одном из сибирских районных

[1] Записка отдела науки и культуры ЦК КПСС об «отрицательной роли в деле коммунистического воспитания» западной песенно-танцевальной музыки от 2 августа 1954 г. // Аппарат ЦК КПСС и культура… С. 290—291.

[2] См.: *Сокольская А.Л.* Пластика и танец в самодеятельном творчестве… С. 356—399, особенно 373—374, 376.



1.1. Борьба с «танцульками», 1932 г. (Отдых с точки зрения мещанина // Культура и быт. 1932. № 15. С. 21).

центров в середине 1960-х годов, когда борьба с советскими стилягами в Центральной России уже шла на убыль[1]:

> На клубных танцевальных площадках Черемхова появлялись «трясуны» и стиляги, подвыпившие парни. Бывало, до полуночи толкались тут школьники. По совету работников охраны общественного порядка была сформирована специальная бригада. В нее вошли дружинники В. Журавлев, В. Тяглов, фотокорреспондент В. Садохин, сотрудник местной городской газеты А. Зубарев и я как представитель совета пенсионеров.

[1] О стилягах в СССР см., напр.: *Славкин В.* Памятник неизвестному стиляге. М., 1996; *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М., 2001. 3-е изд.; *Вайнштейн О.* Денди: мода, литература, стиль жизни. 2-е изд. М., 2006; *Лебина Н.Б.* Энциклопедия банальностей: Советская повседневность: контуры, символы, знаки. СПб., 2006.

1.2. Борьба с «танцульками», 1938 г. (*Аль.* В вихре вальса // Культурная работа профсоюзов. 1938. № 2. С. 64).

Члены бригады побывали почти на всех танцевальных площадках города и обратили внимание на молодых людей, чье поведение, внешний вид и манера танцевать заслуживали самого сурового осуждения. Члены бригады беседовали с ними, выясняли, как они живут и работают. Портреты особо «выдающихся» личностей помещали в сатирическом «Фотоокне». Некоторые стали «героями» фельетонов в газете. Теперь обстановка изменилась. Не увидишь на танцевальных вечерах несовершеннолетних. Больше порядка на площадках.

Борьба за высокую культуру в клубах продолжается[1].

[1] *Кедринский Д.* Стилягам — нет! // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 1. С. 30.

Хотя в данном случае обошлось мирной беседой, нетрудно представить себе ситуацию насильственного удаления с танцплощадки не на шутку «разгулявшихся» «трясунов»[1].

Было бы наивным полагать, что по мере отдаления советского общества от сталинской эпохи воинственность разоблачения «буржуазных» танцев поутихла. Даже в позднем СССР их критика могла приобретать обертоны разоблачения внутренних врагов:

> …не случайно твисту, шейку, макки не надо учиться: каждый может дергаться до исступления, кривляться, на ходу импровизировать неэстетичные вульгарные упражнения. Кое-кто считает это невинным увлечением молодежи. Если же вдуматься поглубже, через этот, казалось бы, невинный канал проникает к нам чуждая идеология, неприсущие советскому обществу представления о красоте и, самое главное, о морали и нравственности, чего подчас не понимают у нас некоторые «популяризаторы» буржуазной танцевальной продукции[2].

К дискурсу о западных хореографических влияниях мы специально обратимся во второй части книги. Сейчас же целесообразно упомянуть еще один объект цензурного внимания в СССР — репертуар (танцевальной) художественной самодеятельности.

Против «поделок сомнительного свойства»

> Кто определяет сейчас репертуарную политику в клубе? Если правление клуба работает, оно еще иногда кое-как утверждает репертуарный план кружков, интересуются им и заведующие клубами, однако чаще всего при выборе репертуара руководители художественных кружков являются единоначальниками, определяющими его характер и прививающими свои вкусы кружковцам. Это положение нельзя признать нормальным. Следить за репертуаром художественной самодеятельности, контролировать его — прямая обязанность профорганизаций. Из-за отсутствия внимания к этому делу в репертуар художественной самодеятельности нередко просачиваются пошлятина и халтура.

---

[1] Так, шестью годами раньше четверо молодых людей были удалены с танцплощадки комсомольским патрулем «за извращение танцев» и стали объектом карикатуристов. См.: Беспощадной кистью // Клуб. 1958. № 6. С. 17.

[2] *Кудряков В., Лютер А.* Бальный танец и его судьба // Культурно-просветительная работа. 1971. № 3. С. 45. Цит. по: Дома народного творчества России… С. 27—28.

Наряду с высокохудожественными вещами на клубной сцене иногда исполняются низкопробные частушки, вроде:

Пересохни, Москва-речка,
Перестань болеть, сердечко.

Рабочие послушали такие образцы «эстрадного творчества» и говорят: «Мы соединили Волгу с Москвой, а тут призывают Москву-речку пересохнуть! Ерунда!»

Или такая частушка:

Чай пила, баранки ела,
Я с учителем сидела.
Посидела бы ищо,
Да он ушел в училищо.

Такие «перлы» появляются потому, что у нас не налажен контроль над репертуаром, потому что он не утверждается руководящими профработниками.

Помимо общего контроля над репертуаром нужно почаще заглядывать в кружки, следить за процессом их творческой работы, исправлять ошибки еще в период репетиционной работы. Только тогда мы сможем обеспечить политическую выдержанность, направленность и правильную трактовку репертуара.

Необходимо, как правило, ввести общественный просмотр концертных программ и спектаклей. Это, несомненно, положительно скажется на качестве работы художественной самодеятельности[1].

В 1938 году, в период, когда сталинская концепция культуры обретала плоть и кровь, автор статьи в специализированном профсоюзном журнале намечал первостепенные задачи художественной самодеятельности по «достойной встрече» второй годовщины принятия Конституции СССР 1936 года и годовщины выборов в Верховный Совет СССР 1937 года. Особая роль отводилась укреплению контроля над клубным репертуаром. Круг ответственных за него очерчивался достаточно широко: вмешиваться в творческий процесс с цензорскими функциями на стадиях подбора репертуара и определения репертуарных планов, рядовых и генеральных репетиций в кружках и при подготовке общих концертных программ

[1] *Серин В.* Очередные задачи художественной самодеятельности // Клубная работа профсоюзов. 1938. № 15. С. 20—21.

призывались правления, директора клубов, ответственные профсоюзные работники. Участвовать в контроле над репертуаром рекомендовалось и рядовым участникам кружков самодеятельности.

Проблема репертуара и контроля над ним была перманентно больной темой советского сценического любительства. В 1955 году, в начале «оттепели», передовица профсоюзного журнала ввиду предстоящего Всесоюзного смотра художественной самодеятельности вновь клеймила огрехи (само)цензурной добросовестности:

> ...к сожалению, требовательность к себе одних клубов не искупает невзыскательности других. И еще бродят по клубным площадкам пустенькие, ни уму ни сердцу ничего не говорящие пьески, распеваются копеечные по своему содержанию песенки, частушки, исполняются пошлые танцы, вроде «Юмористического танца», с которым выступили на городской олимпиаде в Ереване студенты Сельскохозяйственного института.
>
> Четкий, всесторонне продуманный репертуарный план должен иметь каждый кружок — участник смотра. Выбирая пьесу или стихотворение, песню или танец, надо ясно представлять себе, что даст это произведение нашему строгому, требовательному, непрерывно растущему зрителю. Надо, чтобы каждое выбранное произведение обогащало и самих участников — будь то большой коллектив или солист. Пусть на смотровых афишах значатся лучшие произведения советской и классической литературы, драматургии, музыки, богатого народного творчества[1].

Наконец, следующий документ, относящийся к последнему десятилетию существования самодеятельного художественного творчества в антураже СССР, вновь предложил целую программу улучшения репертуара на профессиональной и любительской сцене и танцплощадке, свидетельствуя о дефиците цензурной политики и практики. Изложению «решительных» мер по исправлению ситуации — их перечень не менялся с 1930-х годов — была предпослана пространная преамбула, составленная в каноническом советском стиле и рисующая известную также с раннего советского периода картину:

> Коллегия Министерства культуры СССР приняла постановление «О мерах повышения идейно-художественного уровня репертуара профессиональных и самодеятельных коллективов,

[1] Художественное творчество масс // Клуб. 1955. № 2. С. 1.

дискотек, экспозиций выставок произведений изобразительного искусства».

В нем отмечается, что в последнее время репертуар театров, концертных организаций, коллективов художественной самодеятельности, экспозиции выставок изобразительного искусства обогатился талантливыми произведениями, получившими широкое общественное признание. Укрепляются связи работников искусств с жизнью народа, практикой коммунистического строительства, плодотворно развивается процесс взаимовлияния и взаимообогащения культур братских народов. Сотрудничество учреждений культуры и искусства с творческими союзами содействует созданию новых значительных произведений о современности, усилению роли культуры в идейно-политическом, трудовом и нравственном воспитании советских людей.

Вместе с тем в постановлении отмечается, что в репертуаре как профессиональных, так и самодеятельных коллективов, в программах дискотек, в экспозициях выставок изобразительного искусства еще мало высокохудожественных произведений, посвященных актуальным темам современности, с партийных позиций осмысливающих важнейшие социально-экономические и идейно-художественные проблемы, поэтизирующих людей труда — создателей материальных и духовных ценностей, раскрывающих перспективы нашего движения вперед, достижения и трудности на этом пути. В репертуаре недостаточно ярких произведений о рабочем классе, тружениках села, ученых, воинах Советской Армии и Флота, о борьбе партии и народа за мир, против угрозы ядерной войны. Факты свидетельствуют, что на сцену все еще попадают незрелые в идейно-художественном отношении произведения, авторы которых, плохо зная жизнь, замыкаются в своем творчестве на проблематике семейно-бытовых неурядиц, а на первый план выступают персонажи с неудавшимися судьбами.

Отклонения от принципов партийности и народности, слабая мировоззренческая и методологическая вооруженность некоторых авторов иногда приводят к грубым искажениям в показе событий и фактов прошлого, неверной интерпретации тенденций и перспектив развития советского общества. На выставках редко появляются эпические художественные композиции, убедительно раскрывающие достижения социализма, пафос социалистических преобразований.

Порой в программах эстрадных коллективов, ВИА, дискотек встречаются поделки сомнительного свойства, что наносит идейный и эстетический ущерб. Деятели искусства еще недостаточно активно работают над созданием полнокровных образов положительного героя. В некоторых пьесах и спектаклях значительно ярче

изображается воинствующий мещанин и циник, нежели человек труда, активный участник коммунистического строительства[1].

Постановление Министерства культуры СССР 1983 года, ратуя за обветшавшие принципы «социалистического реализма», о хореографических воплощениях которого речь пойдет во второй части книги, не предлагало ничего нового. В «джентльменский набор» мер по улучшению репертуара входило снабжение коллективов новыми произведениями на «правильные» современные темы вроде военно-патриотической или производственной, проведение конкурсов по созданию таких произведений, улучшение работы художественных советов по отбору и утверждению репертуара, рост ответственности руководителей культурно-просветительных учреждений за качество репертуара.

Читатель мог заметить, что постоянным партнером коммунистической партии и государства в развитии художественной самодеятельности на всех этапах ее существования выступали профсоюзные организации. Они создавали условия для работы любительских кружков и коллективов, они участвовали в организации научно-методического обеспечения самодеятельного творчества, цензуры и контроля над репертуаром, в организации смотров и конкурсов, подготовке кадров. Менее очевидна организующая роль комсомола в развитии художественной самодеятельности. Пришел черед показать роль крупнейших общественных организаций в истории советской (танцевальной) самодеятельности, показать их помощь партии в деле «обучения народа танцевать». Но прежде напрашивается один — возможно, неожиданный для читателя — сюжет.

Руководство танцевальным искусством в нацистской Германии

К отраслям искусств, которые подлежат моему попечению, относится также танец.

Все танцовщики и танцовщицы, а также движение любительского танца подчиняются Палате имперских театров. Основы образования танцовщиков и танцовщиц определены распоряжением 48 и постановлением «Танец в Палате имперских танцев» (опубликованными во втором январском номере «Сцены»).

[1] Еще раз о репертуаре // Клуб и художественная самодеятельность. 1983. № 21. С. 22.

Журнал прилагает усилия к обеспечению работой товарищей, специализирующихся в сфере танца. Однако всех этих мероприятий недостаточно, чтобы преодолеть критическое хозяйственное и духовное положение в этих областях искусства, которыми пренебрегали все прежние правительства. В числе ряда мероприятий по созданию рабочих мест Министерство пропаганды основало «Германскую танцевальную сцену» (Берлин, Потсдамер Штрассе 27), которая работает вместе с Палатой имперских театров по указаниям Министерства пропаганды. В качестве одного из первых мероприятий «Танцевальная сцена» организовала на Потсдамер Штрассе 27б мастерскую для безработных танцовщиков и танцовщиц. Все, кто добровольно встанет под начало этого института, бесплатно получат помещение для репетиций и возможность обучаться различным танцевальным жанрам у специально подобранного преподавательского персонала. Особо нуждающимся будет обеспечено ежемесячное пособие. Руководство танцевальной мастерской совместно с журналом с большим успехом старается создать постоянные рабочие места или хотя бы временно помочь им, организуя гастрольные поездки — например, совместно с движением «Сила через радость» — или выступления на немецких курортах и в городках, пока не удастся включить их в постоянный трудовой процесс.

Польза первой германской танцевальной мастерской, распахнувшей двери всем танцовщикам Германии, очевидна. Однако ясно и то, что берлинской мастерской недостаточно для территории империи и что нужно создать другие мастерские, подобные вышеописанной.

Учитывая особое значение, какое танец как древнейший вид искусства имеет для германского культурного развития, я ходатайствую об основании на вверенной Вам территории, совместно с государственными и коммунальными службами, а также в сотрудничестве с руководителем местного филиала Палаты имперских театров, мастерской описанного типа.

Для консультаций по существу дела и по кадрам Палата имперских театров и Германская танцевальная сцена находятся в Вашем распоряжении, тем более что от правильного выбора руководителя мастерской зависит успех этого мероприятия по созданию рабочих мест.

Я ожидаю доклада до 30 мая 1936 г.[1]

Этот документ от 7 апреля 1936 года за подписью советника Министерства пропаганды Отто фон Койделя, направленный

[1] Цит. по: *Karina L., Kant M.* Tanz unterm Hakenkreuz: Eine Dokumentation. Berlin, 1996. S. 252—253.

в местные филиалы нацистского агитпропа, интересен в нескольких смыслах. Во-первых, из него со всей очевидностью следует, что германские нацисты не меньше советских коммунистов сталинской эпохи ценили танец, рассматривая его в контексте заботы о народной культуре и в качестве пропагандистского инструментария. Во-вторых, руководство Третьего Рейха в середине 1930-х годов — одновременно с советскими руководителями — активно занималось вопросами создания унифицированной структуры управления культурой, в том числе и танцевальным искусством и его кадрами (о том, как решался вопрос о подготовке хореографов для советской самодеятельности, речь пойдет ниже). В-третьих, в дело создания нацистской хореографической отрасли и для управления ею было вовлечено большое количество инстанций. В документе перечисляются Министерство пропаганды, Палата имперских театров, Германская танцевальная сцена, пронацистское массовое спортивно-досуговое движение «Сила через радость».

Система управления танцевальным искусством нацистской Германии была сложной и запутанной. В нее входило множество институций, существовавших одновременно или сменявших друг друга, конфликтовавших и конкурировавших между собой, исполнявших схожие функции, доносивших и перекладывавших друг на друга ответственность. Не вдаваясь в детали, историю управления можно изложить в одном абзаце, воспользовавшись выполненной в Зальцбурге диссертацией Х. Вальсдорф «Подвижная пропаганда. Политическая инструментализация народного танца в германских диктатурах». Суммируя обзор институциональной истории управления хореографией в нацистской Германии, которое диссертант определяет как «поликратию в чистой форме», она пишет:

> При изучении институций, ответственных в Третьем рейхе за народный танец, необходимо знание о хаотических — поликратичесих — структурах господства. Ибо многие учреждения и союзы одновременно заботились о народных обычаях и танцах. В ходе кампании 1933 г. по унификации преданные партийные организации вроде Боевого союза германской культуры (основан в 1928 г.) включили в свой состав национально ориентированные объединения типа СТК[1], чтобы в том же году войти в состав свежеиспеченного Имперского союза народности и родины. Имевшиеся професси-

[1] Союз танцевальных кружков (Verband der Tanzkreise, VTK), основан в 1932 г.

> ональные союзы — Народный союз работников сцены и «Союз объединений народных сцен» — были объединены в только что созданной «Национал-социалистической культурной общине» (1934—1937), которая, в свою очередь, подчинялась Национал-социалистическому сообществу «Сила через радость» (основано в 1933 г.), входившему в «Германский рабочий фронт». Но «Боевой союз германской культуры» должен был уже в 1934 г. раствориться в «Национал-социалистической общине», и точно так же поступили годом позже с «Имперским союзом народности и родины». Однако и «Национал-социалистическая община» утратила свои полномочия в отношении народного танца, когда в 1936—1937 гг. она окончательно была проглочена Национал-социалистическим сообществом «Сила через радость». Созданный в 1935 г. в танцевальном отделе Палаты имперских театров «Имперский союз общественного танца» до 1938 г. пытался продвигать «Новый германский общественный танец» и находился при этом в постоянной конкуренции с гимнастами. За научное собирание и документирование народно-танцевального наследия отвечал «Центр народного танца», который входил в состав Архива народных песен Министерства науки, воспитания и народного образования[1].

Читателю нет необходимости прилежно вникать в детальное строение нацистской машины по развитию и руководству немецкой хореографией, от одного перечисления участников которого голова может пойти кругом. Важно, однако, задаться вопросом: для чего при исследовании советской художественной самодеятельности может пригодиться отсылка к опыту нацистской Германии? Не притянута ли она за уши? И не отягощает ли она автоматически оценку советского массового танцевального любительства сопоставлением с практикой Третьего рейха?

На оба последних, вполне уместных, вопроса можно с уверенностью ответить отрицательно. Знание того, что одновременно с формированием системы пропагандистской инструментализации культуры в одной стране аналогичные процессы происходили и за ее пределами, заставляет искать природу этого явления не в особенностях национального исторического развития и не в намерениях конкретных политиков, а в процессах более масштабных и глубоких. Учет аналогичного опыта позволяет, кроме того, распрощаться с мифом о советской (хореографической)

---

[1] *Walsdorf H.* Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung des Volkstanzen in den deutschen Diktaturen. Würzburg, 2010. S. 94.

самодеятельности как об уникальном явлении. Сравнение должно выступить исследовательским инструментом, а не способом множить оценочные предрассудки или срывать маски.

Напрашивается вопрос: почему все же воинственные интернационалисты в СССР и ярые националисты в гитлеровской Германии сделали серьезную ставку на (народное) танцевальное искусство? Пока оставим этот вопрос про запас, но не будем забывать о нем, чтобы попробовать ответить на него во второй части книги.

Есть еще один весомый аргумент в пользу допустимости сопоставления советского и германского опыта начиная с середины 1930-х годов и не только в хронологических рамках существования нацизма и сталинизма. Дело в том, что хореографы, способствовавшие формированию управления танцевальным искусством в сталинском СССР и в гитлеровской Германии, сохранили авторитет и влияние и в последовавшие десятилетия. Об этом речь также пойдет во второй части книги. Здесь упомяну лишь, в качестве примера, что признанный знаток народного танца Фриц Бёме в 1930-е годы возглавлял «Союз танцевальных кружков» и призывал осенью 1933 года министра пропаганды Йозефа Геббельса создать в Палате имперских театров специальный отдел по руководству танцевальным искусством. А на рубеже 1940—1950-х он же разрабатывал концепцию развития хореографии для вновь созданной Академии искусств ГДР и планы для будущей Академии танца Восточного Берлина. Помимо прочего, это свидетельствует о совместимости в сфере танца опыта нацистской Германии и ГДР — а значит, и СССР, потому что развитие танцевальной художественной самодеятельности в советской оккупационной зоне и, впоследствии, в ГДР последовательно ориентировалось на советские образцы. Обратимся еще раз к мнению Х. Вальсдорф:

> После того как в первые годы существования ГДР Свободный немецкий профсоюз заложил основы полного контроля над самодеятельной культурой, основанный в 1952 г. Центральный дом самодеятельности / народного творчества / культурной работы вместе с проникающей до общин системой домов культуры взял на себя эту задачу. В 1957 г. было основано «Центральное танцевальное рабочее сообщество», которое представляло интересы народного танца в рамках народного творчества в области культуры. С основанием Государственного ансамбля танцев были созданы образцовые группы, которые своими танцевальными постановками

должны были продвигать идеологемы марксизма-ленинизма и поддерживать и поощрять работу любительских групп[1].

Как видим, управление (танцевальной) самодеятельностью в ГДР было построено по советским «лекалам», среди которых центр научно-методического обеспечения, а также клубная система, образцовые государственные ансамбли, профсоюзы, о которых речь впереди, играли существенную роль. Пора наконец приступить к рассмотрению роли общественных организаций — главным образом, профсоюзов — в развитии советской (танцевальной) самодеятельности.

«Воспитатель молодой смены»

Тов. Косарев подчеркнул, что «центральной задачей комсомола сейчас является воспитание кадров, не только преданных советской власти, но и грамотных, образованных, технически подготовленных специалистов своего дела, могущих сочетать революционный размах с большевистской деловитостью». Он развернул в своем докладе большую программу учебы и воспитания советской молодежи. В этой программе значительное место занимает внешкольная работа, помощь самообразованию молодежи.

«Тот молодой человек, — говорил т. Косарев, — который хочет обладать марксистско-ленинским мировоззрением, должен изучать историю, географию, естествознание, должен обладать знанием точных наук». Задача овладения культурой, индустриально-технической культурой в том числе, требует организации постоянной и разнообразной учебы: изучения науки, техники, литературы, искусства. Лекции по вопросам науки и техники, консультации в помощь молодежи, занимающейся самообразованием, научно-технические кружки (по химии, физике, радиотехнике и т.п.), распространение популярной научно-технической литературы — вот мероприятия, необходимые для учебы молодежи.

Вот почему нельзя видеть «специфику» клубной работы среди молодежи в играх и танцах, в физкультуре и художественной самодеятельности. Да, молодежи нужны и физкультура, и художественная самодеятельность, и танцы, и игры, но молодежи нужна вместе с тем *серьезная учеба в области науки, техники, политических знаний.* Клубы должны это учитывать и из этого исходить. Нельзя с такой медлительностью, как бы нехотя, откликаться на бьющую живым ключом инициативу молодежи, создающей самые

[1] *Walsdorf H.* Bewegte Propaganda... S. 167.

разнообразные добровольные объединения любителей: туристов-краеведов, охотников-натуралистов, радиотехников-конструкторов и изобретателей и т.д. С каждым годом число таких людей будет возрастать в рядах нашей молодежи. […]

Профсоюзные клубы должны прочно связать свою работу с многообразной культурно-воспитательной деятельностью комсомола. Развивая свою образовательную и художественную работу так, чтобы удовлетворять высокий уровень запросов передовой советской молодежи, помогая расти и подниматься на этот уровень отсталым слоям молодежи, объединяя вместе для дружной работы над созданием социалистической культуры молодые и зрелые поколения трудящихся нашей страны, клубы советских профсоюзов выполнят свои большую и ответственную задачу[1].

Передовая статья журнала «Клуб» была посвящена речи первого секретаря ЦК ВЛКСМ А.В. Косарева на X съезде комсомола весной 1936 года. Журнал, специализировавшийся на проблемах клубной работы и художественной самодеятельности, по понятным причинам уделил внимание именно этим сюжетам в речи комсомольского лидера. Созданный в 1918 году в качестве молодежной организации большевистской партии, комсомол преданно следовал партийной политике, в том числе в области культуры, но с поправкой на революционный максимализм и нетерпение в желании приблизить «светлое будущее».

В речи Косарева оба компонента — безоговорочная лояльность и поколенческий максимализм — читаются достаточно ясно. Косарев, с одной стороны, подчеркивал в своем выступлении главную задачу комсомола — подготовку «грамотных, образованных, технически подготовленных специалистов своего дела», которая соответствовала не только уставным целям ВЛКСМ, но и актуальному лозунгу второй пятилетки «Кадры решают все!». Однако, с другой стороны, он сознательно сместил акцент с самодеятельного художественного творчества, ставшего после 1932 года, согласно партийным, государственным и профсоюзным решениям, центральной сферой клубной деятельности, в пользу научных и технических знаний. Знания в области литературы и искусства в иерархии приоритетов оказались второстепенными, в то время как «играм, танцам, физкультуре и художественной самодеятельности» было вообще отказано в статусе видов разумного молодежного

[1] К чему обязывают клуб решения X съезда ВЛКСМ? // Клуб. 1936. № 10. С. 1, 2.

времяпрепровождения, сопоставимых с овладением техническими, научными и политическими знаниями.

Определенное пренебрежение к «играм и танцам», скорее всего, можно интерпретировать как отзвук «танцеборства» — борьбы с буржуазными «танцульками» эпохи революции и нэпа, в которой комсомол играл первую скрипку. Не случайно на протяжении 1920-х годов ВЛКСМ с большой симпатией относился к деятельности «синеблузников» и театров рабочей молодежи (ТРАМ). Эти экспериментальные сценические движения были нацелены на отказ от сценической классики в пользу обсуждения актуальных, в рамках официально дозволенного компартией дискурса, проблем советского быта и молодежи. ТРАМы экспериментировали с помощью сценического политического монтажа событий, сцен, стилей, объединенных общей агитационной идеей[1]. В контексте таких эстетических предпочтений комсомолу гораздо проще было развернуться в конце 1920-х годов «лицом к производству» — к задаче переориентировать сценическую самодеятельность на агитацию в пользу индустриализации и коллективизации, чем переориентироваться в 1930-е годы на популяризацию народных песен и танцев. Легкое пренебрежение к ставшим в 1930-е каноническими жанрам художественной самодеятельности, в том числе к «национальной» хореографии, сохранится в представлениях комсомола о приоритетах культурной политики, как мы увидим чуть позже, и в позднем СССР.

Особенно деятельное участие ВЛКСМ принимал в делах художественной самодеятельности в 1950—1970-е годы. Со второй половины 1960-х комсомол стал постоянным соорганизатором всесоюзных смотров и фестивалей самодеятельного творчества. Определенный толчок и положительный опыт для более лояльного отношения руководства ВЛКСМ к традиционным жанрам советской самодеятельности, вероятно, были связаны с организацией международных фестивалей молодежи и студентов, которым в СССР предшествовали всесоюзные фестивали советской молодежи. Наиболее известным и значительным по последствиям для молодежной культурной политики можно считать VI Всемирный

[1] Подробнее о сценических экспериментах художественной самодеятельности 1920-х гг. см.: *Румянцев С.Ю., Шульпин А.П.* Некоторые теоретические проблемы и художественно-эстетические особенности самодеятельного творчества 1920-х годов…

фестиваль молодежи и студентов, который прошел в Москве летом 1957 года. А перед этим, с сентября 1956 по май 1957 года, по инициативе ЦК ВЛКСМ, ВЦСПС и Министерства культуры СССР состоялся Всесоюзный фестиваль советской молодежи. В юбилейной рубрике «Год за годом», посвященной 50-летию Октябрьской революции, журнал «Клуб и художественная самодеятельность» среди событий 1957 года уделил всемирному молодежному фестивалю особое внимание:

> 28 июля — 11 августа. Торжественно и ярко прошел VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве под девизом «Мир и дружба». 34 тысячи представителей 131 страны встретились на этом празднике юности. Крупными событиями фестиваля явились праздник труда, встреча сельской молодежи, встречи по профессиям и интересам, «день девушек», водный праздник, карнавал. Всеобщее восхищение вызвала художественная часть фестиваля. В конкурсах по 21 виду искусств первенство оспаривала молодежь 46 стран. На фестивале продемонстрировали свое мастерство 3470 участников художественной самодеятельности советских профсоюзов[1].

Фестиваль пробил серьезную брешь в «железном занавесе» и повлиял на молодежную субкультуру. В области хореографии к важным последствиям фестиваля следует отнести новую волну популярности западных бытовых и бальных танцев.

В 1974 году журнал «Клуб и художественная самодеятельность» взял интервью у секретаря ЦК ВЛКСМ — будущего (с 1977 по 1982 г.) Первого секретаря ЦК комсомола, председателя комиссии ВЦСПС по работе среди молодежи Б.Н. Пастухова. Его выступление местами до мелочей совпало с выступлением его репрессированного предшественника почти 40-летней давности. Оба завершались призывом к тесному сотрудничеству комсомола с клубом. Причем этот завершающий аккорд показался редакции журнала достойным особого внимания — выделения жирным шрифтом:

> *Комсомольские организации и клубы решают общую задачу воспитания молодой смены строителей коммунизма. Чем крепче*

[1] За годом год // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 14—15. С. 26.

> *и животворнее их союз, тем значительнее вклад в выполнение этого поручения нашей партии*[1].

Рефрен о необходимости крепить союз молодежной организации с клубом был, скорее всего, не просто данью традиции, но и свидетельством недостаточно тесного и успешного сотрудничества. Как и в речи Косарева, в интервью Пастухова затронуты непростые отношения современной молодежи с культпросветом:

> С ростом общей культуры молодежь требовательнее относится к работе культурно-просветительных учреждений, критичнее воспринимает любые штампы, примитивные формы и методы работы. Можно определенно утверждать: с течением времени клубам и библиотекам работать с молодежью становится все труднее и труднее. Но это трудности, которым надо радоваться, потому что они отражают рост нашего общества, воплощают в себе результаты заботы коммунистической партии, государства, общественных организаций о духовном богатстве подрастающего поколения[2].

Если отсеять бравурные обертоны о «заботе коммунистической партии» и «духовном богатстве подрастающего поколения», то в сухом остатке имеется констатация поступательного усложнения работы советских культурно-просветительных учреждений с молодежью. Призывая учитывать структурные изменения интересов молодежи, комсомольский и профсоюзный функционер призывал обратиться к культурному опыту и художественному наследию 1920—1940-х годов, в духе государственной политики памяти второй половины 1960-х:[3]

---

[1] *Пастухов Б.* Со временем наравне // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 8. С. 6.

[2] Там же. С. 5.

[3] О государственной политике памяти в СССР см.: *Андреев Д., Бордюгов Г.* Пространство памяти: Великая Победа и власть. М., 2005; *Бордюгов Г.* Октябрь. Сталин. Победа. Культ юбилеев в пространстве памяти. М., 2010; *Молодяков В.* Историческая политика и политика памяти // Исторические исследования в России — III. Пятнадцать лет спустя / Под ред. Г.А. Бордюгова. М., 2011. С. 15—35; Историческая политика в XXI веке / Под ред. А. Миллера и М. Липман. М., 2012; Работа над прошлым: XX век в коммуникации и памяти послевоенных поколений Германии и России / Под ред. О. Нагорной и др. Челябинск, 2014; *Ферретти М.* Две памяти об одной войне // Маленький человек и большая война в истории России: середина XIX — середина XX в. СПб., 2014. С. 42—62.

> …естественно, что структура и содержание досуга молодежи 70-х годов отличаются от времен 15—20-летней давности и вширь и вглубь. Отличия эти столь значительны, что если культпросветчику, работавшему с молодежью два десятка лет назад, достаточно было знать, образно говоря, арифметику, то сегодня он должен владеть высшей математикой.
>
> Однако при этом, конечно, нельзя нигилистически относиться к проверенным временем традиционным формам клубной работы с молодежью: кружковым занятиям, диспутам, тематическим вечерам, лекциям, вечерам вопросов и ответов, — необходимо лишь наполнять их актуальным содержанием. […] Новаторство в любом деле должно опираться на лучшие традиции. Так должно быть и в культурно-просветительной работе с молодежью.
>
> В июле исполнится 50 лет со дня присвоения комсомолу имени В.И. Ленина. В клубах, конечно, будет широко отмечаться этот юбилей. В связи с ним, я думаю, полезно вспомнить замечательные традиции содружества комсомольских организаций и клубов — традиции синеблузников и ТРАМов, горячих дискуссий и «десантов культуры», праздников улиц и площадей.
>
> В недавно принятом документе ВЦСПС и Министерства культуры СССР о мерах по дальнейшему развитию художественной самодеятельности[1] отмечается важность и плодотворность обращения любительских коллективов к «золотому фонду» нашего массового искусства, рожденному в годы революции и гражданской войны, первых пятилеток, Великой Отечественной войны. Песни и стихи прошлых лет должны прозвучать в клубах в дни полу векового юбилея присвоения имени В.И. Ленина комсомолу в знак верности сегодняшних комсомольцев духу и традициям прошлых поколений молодых ленинцев[2].

Удивительно, что Пастухов, как и Косарев, считал внимание к художественной самодеятельности в системе культпросвета чрезмерным и избыточным:

> …представляется неверным чрезмерное внимание к специализации в области художественной самодеятельности, которое вошло

[1] Имеется в виду принятое в 1974 г. Президиумом ВЦСПС и Коллегией Министерства культуры СССР постановление «О дальнейшем развитии художественной самодеятельности». См. подробное комментированное изложение постановления в интервью заведующего культурно-массовым отделом ВЦСПС В.Г. Синицына: Творчество и развитие личности // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 13. С. 2—5.

[2] *Пастухов Б.* Со временем наравне... С. 5.

в практику институтов культуры и культпросветучилищ. Между тем научиться владеть хором и ставить спектакли в драмкружке не то же самое, что научиться организовывать самодеятельность людей в клубе. Для этого нужны навыки руководителя коллектива людей, широкий кругозор, знание педагогики, психологии, экономики клубного дела[1].

Представляется, что застарелые революционные предубеждения комсомола против «танцулек» и фольклора как «пережитков прошлого», плохо совмещаемых с задачей воспитания «молодой смены строителей коммунизма», в известной степени блокировали рвение комсомола в области традиционных жанров художественной самодеятельности. Несравнимо больший вклад в ее развитие внесли профсоюзы, помимо прочего, по причине совершенно иных материальных и организационных ресурсов.

«Верный помощник партии»

[…] Советские профсоюзы — активные помощники Коммунистической партии, верные проводники ее политики, испытанные организаторы масс. На всех этапах социалистического и коммунистического строительства они с честью выполняли и выполняют возложенные на них партией задачи. Огромную роль профсоюзы сыграли в борьбе за индустриализацию страны и социалистическое переустройство сельского хозяйства, в осуществлении культурной революции, в мобилизации усилий трудящихся на разгром фашизма в суровые годы Великой Отечественной войны, в послевоенном восстановлении экономики страны и могучем подъеме ее производительных сил, в полной и окончательной победе социализма. Строя всю свою работу на принципах интернационализма, профсоюзы помогают партии сплачивать трудящихся всех национальностей, укреплять братскую дружбу народов СССР. Коммунистическая партия, советский народ высоко ценят революционные, боевые и трудовые заслуги профсоюзов, последовательно осуществляющих заветы Владимира Ильича Ленина.

Ныне, в период строительства коммунизма, еще более возрастает роль профсоюзов в экономической, социальной, политической и духовной жизни нашего общества.

В своей Программе, решениях XXIII съезда наша партия определила экономические и социально-политические задачи на современном этапе коммунистического строительства. Для претворения

[1] *Пастухов Б.* Со временем наравне... С. 6.

их в жизнь требуется дальнейшее развитие созидательной энергии и трудовой активности всего советского народа. В этих условиях особенно важно повышать организаторскую и воспитательную роль 86-миллионной армии профессиональных союзов.

[…]

Кровным делом профсоюзов является забота о дальнейшем повышении материального благосостояния трудящихся, улучшении условий их труда и быта, организации отдыха. Усиливать контроль за соблюдением трудового законодательства, выполнением планов жилищного и культурно-бытового строительства, добиваться улучшения работы предприятий торговли и общественного питания, медицинского, коммунального и бытового обслуживания населения — одна из важнейших задач профсоюзов. […]

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза желает делегатам XIV съезда профсоюзов плодотворной работы и выражает твердую уверенность в том, что профессиональные союзы СССР под руководством партии, в тесном взаимодействии с государственными органами будут еще активнее участвовать в хозяйственном и культурном строительстве, в коммунистическом воспитании трудящихся, самоотверженно бороться за претворение в жизнь исторических решений XXIII съезда КПСС.

Да здравствуют советские профсоюзы — школа управления и хозяйствования, школа коммунизма!

Да здравствует советский рабочий класс — передовая и ведущая созидательная сила в борьбе за построение коммунистического общества в нашей стране!

Слава великому советскому народу — строителю коммунизма, мужественному борцу за свободу, мир и счастье трудящихся!

Под руководством Коммунистической партии — вперед, к победе коммунизма![1]

Приветственное обращение ЦК КПСС к проходившему в Москве весной 1968 года XIV съезду ВЦСПС представляет собой рутинный документ, в котором риторические ритуалы отработаны до автоматизма. Структура этого текста канонична: после (опущенной) исторической преамбулы, кратко поминающей происхождение и заслуги адресата в прошлом, перечисляются его очередные задачи, затем в качестве вотума доверия выражается уверенность, что эти задачи ему по плечу. Послание завершается здравицами

[1] XIV съезду профессиональных союзов СССР // Клуб и художественная самодеятельность. 1968. № 5. С. 2.

в честь виновника торжества и тех, кого он представляет. При этом поздравляющая организация не забывает упомянуть и о своей выдающейся роли в описываемых процессах.

Структура задач профсоюзов в этом документе следует привычной, как молитва, картине факторов развития общества, основанной на марксизме-ленинизме. Они выстраивались от более важного к менее важному — от материального «базиса» к духовной «надстройке» и формулировались в виде поручений в экономической, социальной и духовной областях. Активность на внешнеполитической арене в виде проявления «международной солидарности трудящихся» помещена в этом перечне на последнее место, после пункта об участии профсоюзов в развитии социалистической демократии, в «вовлечении широких масс трудящихся в управление делами государства и общества». Упоминание внутри- и внешнеполитических задач профсоюзов в конце перечня указывает на номинальность этих полномочий, в которых им было отказано еще в начале 1920-х годов в ходе известной «дискуссии о профсоюзах» в РКП(б), когда ряд коммунистов отстаивал независимость профсоюзов от партийной политики и настаивал на закреплении за ними политических и управленческих компетенций. Сторонники автономности профсоюзов проиграли, и с тех пор профсоюзы превратились в «школу хозяйничанья» и «приводной ремень» большевистских решений[1].

Ответное послание XIV съезда ВЦСПС также пронизано духом торжественного ритуала. Его риторика и структура полностью повторяют дух и букву партийного послания, демонстрируя безоговорочную преданность и не оставляющую никаких сомнений, почти лакейскую лояльность:

> [...] Профсоюзы с еще большей активностью будут помогать партии в деле коммунистического воспитания трудящихся, раскрывать великое значение созидательных дел миллионов в строительстве нового общества. Вся массово-политическая работа профсоюзов будет направлена на формирование высокой коммунистической сознательности масс, воспитание их на революционных, боевых и трудовых традициях рабочего класса, в духе советского

[1] Для ознакомления с сутью дискуссии о профсоюзах 1920—1921 гг. см.: *Карр Э.* История Советской России. Кн. 1: Большевистская революция 1917—1923. М., 1990. С. 574—580; *Altrichter H.* Staat und Revolution in Sowjetrußland 1917—1922/23. Darmstadt, 1996. S. 129—132.

патриотизма и интернационализма, коммунистического отношения к труду и общественной собственности, укрепления социалистической дисциплины труда.

Коммунистическая партия придает огромное значение росту материального благосостояния советских людей. Новые крупные меры по подъему жизненного уровня народа являются убедительным подтверждением непрерывно развивающихся производительных сил страны в интересах всего общества. Профсоюзы будут и впредь проявлять повседневную заботу о дальнейшем повышении материального благосостояния трудящихся, активно содействовать улучшению условий труда и быта, организации отдыха трудящихся, стоять на страже трудовых прав и интересов рабочих и служащих. Профсоюзы будут всемерно содействовать успешному выполнению планов жилищного и культурно-бытового строительства, добиваться улучшения работы предприятий торговли и общественного питания, медицинского, коммунального и бытового обслуживания населения. […][1]

XIV съезд профсоюзов заверяет ленинский Центральный Комитет КПСС в том, что советские профсоюзы с честью выполнят возложенные на них партией задачи, будут и впредь ее надежной опорой, активными помощниками, верными проводниками политики партии, боевыми организаторами масс в борьбе за осуществление Программы партии, исторических решений XXIII съезда КПСС, за великое дело построения коммунистического общества в нашей стране.

Слава великому советскому народу — доблестному строителю коммунизма, мужественному борцу за мир и счастье всех людей труда!

Да здравствует Коммунистическая партия Советского Союза — партия Ленина, вождь и организатор всех побед советского народа!

Под знаменем Ленина, под руководством Коммунистической партии — вперед, к победе коммунизма![2]

Эти пространные и почти дословно совпадающие документы, опубликованные в центральной прессе практически друг за другом, можно рассматривать отнюдь не только как памятник пустословию парадных советских текстов, в которые советские граждане

[1] Здесь, как и в предыдущем документе, выпущены абзацы о роли профсоюзов как развивающей советскую демократию «школы коммунизма» и верного поборника мирной внешней политики.

[2] Центральному комитету Коммунистической партии Советского Союза // Клуб и художественная самодеятельность. 1968. № 5. С. 4—5.

перестали вчитываться, или как образец сервильности главной общественной советской организации, охватывавшей трудящееся население СССР поголовно и насчитывавшей в тот момент 86 млн членов. Хотя в обоих документах ни единым словом не упоминается художественная самодеятельность, из него становится ясным контекст, в котором профсоюзам отводилась роль главного исполнителя в развитии массового художественного творчества. Эта миссия вытекала из задач, которые на них возлагала партия, — развитие «творческой активности масс» с помощью «коммунистического воспитания трудящихся», «культурного строительства» и «организации отдыха». Какими же виделись непосредственные задачи профсоюзов в области организации и поддержки художественной самодеятельности в СССР?

«Украшать нашу радостную жизнь»

> Нынешний год является, бесспорно, годом *большого подъема профсоюзной художественной самодеятельности*[1]. Напомним хотя бы важнейшие факты за последнее время. Начатые по инициативе президиума ВЦСПС *систематические концерты лучших самодеятельных коллективов и отдельных выдающихся исполнителей в театре ВЦСПС* в Москве знаменуют новый этап в руководстве со стороны профсоюзов делом художественной самодеятельности. Эти концерты — показы лучших образцов работы — означают переход от случайных, эпизодических, отдельных мероприятий *к планомерной и повседневной работе*. […]
>
> Этот пышный расцвет творческих способностей, этот бурный рост дарований, поднимающихся из глубочайших недр советского народа, — *неотъемлемая черта нынешнего этапа социалистического строительства*. Сталинский лозунг *о кадрах*, которые «решают все», о заботливом отношении к *живым людям*, представляющим *самый драгоценный капитал* человеческого общества, — этот исторический лозунг воплощается в конкретную практику массового трудового и творческого подъема.
>
> В музыке (песне, пляске) люди свободного социалистического труда выражают *радость жизни* — жизни в нашей замечательной, великой стране. В этом массовом развитии художественной самодеятельности, превратившейся в широкое культурное движение рабочих, проявляется та самая особенность нашей эпохи, которую

[1] Здесь и далее выделения в тексте сделаны автором статьи или редакцией журнала.

товарищ Сталин определил мудрыми и простыми словами: *«Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее»*.

С каждым годом это культурное движение будет поднимать все новые пласты талантов, будет расти вширь и вглубь, создавая прочнейшую опору для дальнейшего развития пролетарского искусства, социалистического по содержанию и национального по форме.

Количественный и качественный рост художественной самодеятельности требует от всех профсоюзных организаций скорейшего принятия таких организационных мер, которые *закрепили бы* и широко *распространили бы* в массах уже достигнутые *передовыми* художественными коллективами успехи, обеспечили бы на основе глубокой и серьезной художественной учебы *дальнейший подъем на следующую ступень мастерства*.

В художественной самодеятельности такими решающими звеньями являются: *кадры руководителей* (дирижеров, хормейстеров, музыкантов-педагогов, режиссеров, художников-педагогов и т.п.), *учеба и методическая помощь этим руководителям, их теснейшая связь с мастерами искусства — профессионалами, создание сети опорных баз* (домов художественной самодеятельности, кабинетов-консультаций при дворцах культуры и т.д.), *снабжение нотами, пьесами, музыкальными инструментами*.

Чем шире становится размах художественной самодеятельности, чем глубже ее участники овладевают всеми видами искусства, тем значительнее становится роль *конкретного и квалифицированного руководства*, требование на которое художественная самодеятельность предъявляет к профсоюзам и профсоюзным культурным учреждениям. Наша задача в том, чтобы такое руководство обеспечить.

Первоочередными мероприятиями для обеспечения руководства должны стать создание при ВЦСПС *Дома художественной самодеятельности профсоюзов* и издание *специального журнала по вопросам художественной самодеятельности*. Еще более значительная база под развитие художественной самодеятельности будет подведена учреждением *специального учебного заведения по подготовке руководителей музыкальных и хоровых самодеятельных коллективов*. Если, в свою очередь, ЦК союзов введут в практику *ежегодные курсы-конференции* (сроком хотя бы на месяц) для переподготовки и повышения квалификации руководителей самодеятельных кружков, то решающее звено — *кадры* — будет на деле укреплено. К тому же ЦК союза работников искусств должен поставить как следует *систематическое привлечение мастеров искусства и квалифицированных работников искусства* к участию в работе художественной самодеятельности.

> Предстоит серьезная *учебная и производственно-творческая работа*. Надо овладеть громадным богатством *народного творчества* в области песни и танца. В репертуаре самодеятельных коллективов надо умело *сочетать* и народное творчество, и современных советских композиторов, и классику. Нужна не только специальная — музыкальная или вокальная — учеба для участников художественной самодеятельности, но и *общее поднятие их культурно-политического уровня*.
>
> Нужна решительная большевистская самокритика в среде руководителей профсоюзных культурных учреждений, клубных работников и профсоюзных работников вообще. «Потребительский» подход к самодеятельным хорам или оркестрам должен быть изгнан с позором из практики профсоюзов. Во главу угла надо поставить *бережное выращивание талантов*, которые украшают своим творчеством и будут еще больше украшать нашу радостную жизнь[1].

Опубликованная в декабре 1935 года передовица профсоюзного журнала «Клуб» с публицистическим названием «Художественной самодеятельности нужно квалифицированное руководство» имела программный характер. Фактически в ней есть все, что станет определять облик и цели советской художественной самодеятельности на десятилетия вперед. В ней задачами профсоюзов являются поиск «народных талантов» и их профессиональная «огранка» на основе ориентации на мастеров искусства; поощрение зрелищных и красочных мероприятий и перенос внимания культпросвета с прагматической работы по ликвидации неграмотности и агитбригадной пропаганды соцсоревнования на концертные представления музыкальных жанров — песен и плясок; обращение к культурным корням — к песенному и танцевальному «народному творчеству» — и превращение советской (музыкальной) культуры в монолит из народного, советского и классического репертуара, из которого должна черпать художественная самодеятельность.

Помимо прочего, в статье сформулированы канонические задачи руководства массовым самодеятельным художественным творчеством, которые затем, как «Отче наш», будут повторяться на все лады в текстах о задачах и нерешенных проблемах советской самодеятельности на протяжении десятилетий. Это — обеспечение кадрами, организация учебы, укрепление связи

[1] Художественной самодеятельности нужно квалифицированное руководство // Клуб. 1935. № 24. С. 39—40.

с профессиональными деятелями искусств через шефство последних над любительскими коллективами, обеспечение (музыкальной) самодеятельности репертуаром и тем, что гарантирует его освоение (ноты, пьесы, инструменты).

Между тем шестью годами раньше задачи культурно-просветительной деятельности профсоюзов из перспективы высокого партийного руководства выглядели совершенно иначе. В постановлении ЦК ВКП(б) «О культурно-просветительной работе профессиональных союзов» 1929 года они ориентировались на радикальные социально-экономические преобразования в промышленности и сельском хозяйстве и на рост классовой борьбы в стране:

> Вставшие перед рабочим классом СССР задачи социалистической перестройки всего хозяйства, особенно в связи с обострением классовой борьбы в стране и необходимостью все более и более усиливать пролетарское руководство массами крестьянства — требуют мобилизации всех творческих сил рабочего класса, повышения его культурного и политического уровня и его интернациональной сознательности. Культурно-просветительная работа профсоюзов должна стать важнейшим орудием социалистического воспитания масс, привлечения их к сознательному участию в управлении государством и к активнейшей борьбе с бюрократизмом; она должна содействовать широкому разъяснению массам политической линии партии и задач пролетарской диктатуры, а также борьбе против отсталых настроений и проникающих в рабочие массы чуждых идеологических влияний, мелкобуржуазных колебаний и шатаний перед лицом трудностей реконструктивного периода. При этом культурно-просветительная работа профсоюзов должна широко обслуживать непосредственные запросы и нужды рабочих масс, создавая культурно-бытовые условия для обеспечения всестороннего развития рабочих и организуя для них культурный отдых и развлечения. В связи с этим культурно-просветительная работа профсоюзов должна охватить действительно широчайшие массы рабочего класса, изжить элементы аполитичности и ограниченного культурничества, по-новому перестроить свои методы и на деле занять важнейшее место во всей работе профсоюзов[1].

Культурно-просветительная практика выглядела в постановлении как набор рациональных пропагандистско-воспитательных шагов, не имевших ничего общего с культпросветом середины

[1] О культурно-просветительной работе профессиональных союзов. Постановление ЦК ВКП(б) // Культурная революция. 1929. № 9. С. 3.

1930-х годов. Она включала в себя перенос центра тяжести пропаганды из клуба за его пределы, с особым вниманием к новым кадрам и «отсталым», в том числе нерусским, слоям рабочих, к вопросам труда, к борьбе с неграмотностью, религиозностью и антисемитизмом (понимаемым как ее спутник и порождение «темноты»)[1]. Партийным организациям предлагалось усилить руководство культурно-просветительной работой профсоюзов, умело лавируя между Сциллой «безыдейности, аполитичности, увлечения исключительно задачами отдыха и развлечений» и Харибдой «пренебрежения к повседневным культурно-бытовым нуждам и запросам широких слоев рабочих»[2].

Что же такое произошло в середине 1930-х годов, что заставило партию и профсоюзы резко сменить курс в отношении культурно-просветительной работы и художественной самодеятельности? Статья 1935 года недвусмысленно отвечает на этот вопрос, ясно указывая на отца-основателя советского самодеятельного художественного творчества. Им был И.В. Сталин с его знаменитой фразой о жизни в СССР, которая «стала веселей», произнесенной им месяцем раньше, в ноябре 1935 года на I Всесоюзном совещании стахановцев. Представляется вполне убедительным объяснение поворота в оценке важности и понимания функций советской художественной самодеятельности, предложенное А.Л. Сокольской в связи с превращением народного танца в один из приоритетных жанров художественной самодеятельности:

> Причины «возвышения» танца следует искать в разрыве между действительными результатами коллективизации и образом счастливой, расцветающей державы, первоисточником которого являлись доклады и выступления Сталина, Молотова, Кагановича, других членов сталинского Политбюро. Гипноз словесной пропаганды оказался, как мы знаем, очень сильным. Но все же его требовалось постоянно дополнять набором постоянных эмоциональных впечатлений — зрительных, слуховых, художественных и «художественно-документальных». Здесь, наряду с кино и фотографией, быстро освоившими «метод и эстетику инсценировки»… неоценимыми по своему воздействию на массовое сознание оказались новые, веселящие сердце, жизнерадостные песни и танцы[3].

---

[1] О культурно-просветительной работе профессиональных союзов... С. 3—4.

[2] Там же. С. 5.

[3] *Сокольская А.Л.* Танцевальная самодеятельность… С. 100—101.

Конечно, было бы наивным сводить причины крутого виража концепции советской самодеятельности к единичному высказыванию «вождя». Само это высказывание было отражением сложного процесса, который можно обозначить и как поиск новой советской идентичности, и как формирование «типично советского» эмоционального «инвентаря», и как создание новых опорных конструкций коллективной памяти. Этот процесс маркирован, например, принятием в апреле 1932 года постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» и учреждением — в его исполнение — союзов писателей и композиторов СССР, созывом Первого Всесоюзного съезда советских писателей 1934 года и продвижением концепции «социалистического реализма», проведением Первой Всесоюзной олимпиады художественной самодеятельности 1932 года и всесоюзного клубного совещания 1933 года, появлением в 1934 году первой советской музыкальной комедии «Веселые ребята» и началом преподавания истории в школе[1].

К теме переосмысления функций советской культуры, в том числе хореографической и самодеятельной, как и к вопросу об эмоциональном наполнении танца, нам предстоит вернуться во второй части книги. А пока ограничимся констатацией: как бы то ни было, в середине 1930-х годов профсоюзы получили программу действий в области управления художественной самодеятельностью. Через пару лет она имела завершенный и комплексный вид. Так, постановление Третьего всесоюзного совещания по работе профсоюзных клубов «О художественной самодеятельности», утвержденное президиумом ВЦСПС в июне 1939 года, содержало детализированные директивы по практическим вопросам руководства самодеятельным творчеством в области учебы, репертуара, контроля, шефства, организации смотров и проч. Формулировка задач профсоюзов и роли самодеятельности в СССР приобрела чеканную форму:

---

[1] О смене в середине 1930-х гг. культурных и исторических ориентиров в СССР см., напр.: *Богданов К.А.* Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М., 2009; Соцреалистический канон: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000; *Бессмертная О.Ю.* Спор авангардистской и соцреалистической утопий: «Веселые ребята» — почему не «Пастух из Абрау-Дюрсо»? (Два сценария первой советской музыкальной комедии) // От великого до смешного… Инструментализация смеха в российской истории XX века. Челябинск, 2011. С. 192—221.

> …основной задачей профсоюзов в развитии художественной самодеятельности является дальнейшее вовлечение в коллективы художественной самодеятельности широких масс рабочих и служащих, выявление и выращивание талантов из народа.
>
> Профсоюзные организации и правления клубов должны воспитывать в коллективах художественной самодеятельности всесторонне развитых, горячо преданных родине и великой партии Ленина—Сталина советских патриотов — строителей коммунизма[1].

Реализовывая поставленные задачи, профсоюзы превратились в настоящую империю художественной самодеятельности.

«Империя» профсоюзной самодеятельности

Библиотеки, клубы, красные уголки, спортивные сооружения, здравницы, туристские базы, пионерские лагеря, любительские студии и мастерские — таков отнюдь не полный перечень того, чем пользуемся мы и наши дети в свободное время, не всегда даже и вспоминая, что все это предоставил нам профсоюз.

Несколько цифр дают представление о масштабах этой деятельности. Профсоюзы имеют сейчас в своем распоряжении 21 815 клубов, Домов и Дворцов культуры, способных вместить единовременно почти 7 миллионов зрителей и слушателей. В год в них бывает на лекциях более 800 миллионов человек, на устных журналах и тематических вечерах — около 100 миллионов, на концертах и спектаклях — около 185 миллионов. 7 225 народных университетов профсоюзов посещают 2 миллиона слушателей.

В художественной самодеятельности профсоюзов в 1975 году участвовало около 9 млн любителей искусства, которые дали в течение года 1,7 миллиона концертов и спектаклей. Одни только любительские киностудии профсоюзных клубов создают сейчас около 6 тысяч фильмов в год. В период подготовки к Всесоюзной выставке самодеятельных художников зрители познакомились с творчеством 200 тысяч любителей.

Профсоюзы располагают 23 тысячами массовых библиотек, которые обслуживают 25 миллионов читателей.

Внешкольную работу и досуг детей трудящихся организуют 15,5 тысяч внешкольных учреждений профсоюзов и детских секторов профсоюзных клубов. В них занимаются художественным и техническим творчеством более 3 миллионов детей и подростков.

---

[1] О художественной самодеятельности. Постановление Третьего всесоюзного совещания по работе профсоюзных клубов (Утверждено президиумом ВЦСПС 13 июня 1939 г.) // Культурная работа профсоюзов. 1939. № 9. С. 7.

http://www.litres.ru

> В 12 тысячах домов отдыха, санаториев, пансионатов и туристских баз сейчас отдыхает ежегодно почти 30 миллионов человек[1].

Так обозревал в 1977 году, накануне XVI съезда профсоюзов, один из советских журналов профсоюзные «владения», которые обеспечивали безбедное существование подведомственной государственным предприятиям художественной самодеятельности. Советская традиция мерить успехи количественными показателями заставляет нас обратиться к цифрам, которые щедро рассыпаны в речах председателей ВЦСПС на съездах профсоюзов, в газетно-журнальных обзорах советских достижений и в справочной литературе. Да простит меня читатель за несколько пестрящих цифрами цитат из текстов, с которыми вынуждены работать историки, превращающие их в связный и читабельный рассказ.

Из журнальной статьи 1936 года:

> Профсоюзы обладают мощной сетью культурных учреждений… Достаточно указать, что на 1 января 1936 г., по данным профсоюзной статистики, действовало 5123 клуба и свыше 65 тыс. красных уголков. В клубах на 1 января 1936 г. было свыше 40 тыс. различных кружков, а в них было занято 880 тыс. чел. Понятно, что кружковцы составляют только один из отрядов многомиллионного низового культурного актива. В клубе — 43 тыс. платных работников[2].

Из доклада председателя ВЦСПС В.В. Гришина на XII съезде профсоюзов в 1959 году:

> В настоящее время мы имеем 216 тысяч самодеятельных коллективов, в которых участвует 4 миллиона человек. Дальнейшее развитие получили самодеятельные театры, симфонические оркестры, хоры, оперные и балетные ансамбли. Силами этих коллективов в прошлом году дано 770 тысяч концертов и спектаклей, их посетило до 160 миллионов трудящихся. В этом году ВЦСПС проведет Всесоюзный смотр театральных коллективов. Лучшие из них будут преобразованы в самодеятельные рабочие театры. Мы должны еще шире развивать художественную самодеятельность как важнейшее средство эстетического воспитания трудящихся[3].

---

[1] XVI съезд советских профсоюзов // Художественная самодеятельность. 1977. № 6. С. 3.

[2] Серьезное предостережение // Клуб. 1936. № 20. С. 3.

[3] С трибуны XII съезда — о художественной самодеятельности // Художественная самодеятельность. 1959. № 5. С. 3.

Из журнального статистического обзора за 1963—1968 годы:

> В отчетном докладе ВЦСПС на XIII съезде говорилось, что в художественной самодеятельности профсоюзов занимается свыше семи миллионов человек. Сейчас у профсоюзов 450 тысяч коллективов и кружков художественной самодеятельности, объединяющих более 8 миллионов любителей искусства. Ежегодно они дают свыше 1 миллиона 300 тысяч спектаклей и концертов, собирая 250—260 миллионов зрителей. Поистине захватывающие цифры![1]

Из передовой статьи журнала «Художественная самодеятельность», 1978 год:

> В 1976 году во всех коллективах художественной самодеятельности клубов системы Министерства культуры СССР, профсоюзов и колхозов участвовало 16 миллионов, в системе профтехобразования — более 900 тысяч, вузов и техникумов — более 1 миллиона, в общеобразовательных школах — 7,9 миллиона, во внешкольных учреждениях — 629 тысяч человек. Только в ходе первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся число участников любительских художественных коллективов выросло на 1,5 миллиона человек[2].

Используя приведенную статистику, с привлечением дополнительных сведений, можно сделать несколько наблюдений. Во-первых, участники профсоюзной художественной самодеятельности составляли от трети до половины всех (взрослых) любителей «народного творчества», общее число которых, согласно официальной советской статистике, к середине 1980-х годов достигло 30 млн человек всех возрастов. Их количество в профсоюзных клубных учреждениях динамично росло, увеличиваясь в 1950—1970-е годы за каждое пятилетие в среднем на один миллион. При этом количество профсоюзных клубов росло в два раза быстрее, чем клубов другой ведомственной принадлежности (почти вдвое с 1940 по 1950 год, более чем вдвое с 1950 по 1970 год). Тем не менее удельный вес профсоюзных клубов оставался значительно ниже, чем профсоюзных участников самодеятельности, и составлял чуть

---

[1] От тринадцатого к четырнадцатому // Художественная самодеятельность. 1968. № 3. С. 2.

[2] Искусство миллионов // Художественная самодеятельность. 1978. № 8. С. 1.

более 8% в 1950 году (10,3 тыс. из 125,4 тыс.) и 16% двадцатью годами позже (21,6 из 134 тыс.)[1]. Такие соотношения свидетельствуют в пользу наибольшей эффективности профсоюзного клубного дела по сравнению с клубным хозяйством других ведомств.

Масштабы грандиозного профсоюзного хозяйства не должны, однако, вводить в заблуждение по поводу размаха и свободы его использования в интересах культпросветработы. Даже с высокой трибуны всесоюзных съездов руководители профсоюзов пеняли на невнимание заводских хозяйственников и министерских чиновников, не понимающих или не желающих понимать нужды клубного дела. Так, на XII съезде профсоюзов, судя по передовице «Художественной самодеятельности», эта тема прозвучала достаточно однозначно:

> Большинство партийных, профсоюзных, хозяйственных руководителей способствует развитию художественной самодеятельности на своих предприятиях, в учреждениях, учебных заведениях и оказывает ей всяческую помощь. Тем неприглядnее выглядят на этом фоне те хозяйственники, которые видят в самодеятельности «зло, мешающее производству», и считают что драгоценное время рабочих и служащих тратится на «пустяки». Пусть с каждым днем будет все меньше таких горе-руководителей[2].

На XIV съезде профсоюзов А.Н. Шелепин выразился значительно мягче по поводу огрехов планирующих органов:

> Мы были бы признательны Госплану СССР, местным планирующим органам, если бы они лучше и полнее учитывали нужды культпросветучреждений и определяли задания промышленности по увеличению производства оборудования, мебели, культинвентаря, радио- и светотехнической аппаратуры, музыкальных инструментов и различной технической аппаратуры для профсоюзных клубов, домов и дворцов культуры, красных уголков[3].

---

[1] Клубные учреждения // БСЭ. Т. 12. М., 1973. Стб. 965—967; Воспитывать активных и сознательных строителей коммунизма // Художественная самодеятельность. 1963. № 12. С. 8; год за годом // Там же. 1967. № 8. С. 24; Нашему Союзу — 50 // Там же. 1972. № 23. С. 3; Советский Союз — страна передовой культуры // Там же. № 24. С. 4—5; Фестиваль миллионов // Там же. 1977. № 21. С. 3.

[2] Всемерно развивать художественную самодеятельность // Художественная самодеятельность. 1959. № 5. С. 2.

[3] Улучшить работу профсоюзов по коммунистическому воспитанию трудящихся // Художественная самодеятельность. 1968. № 5. С. 3.

Но настоящие проблемы у профсоюзной самодеятельности (равно как и иной подведомственности) начались на рубеже 1970—1980-х годов. Рассмотренное выше постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» от 28 марта 1978 года оказалось не только причиной спада в дальнейшей жизнедеятельности художественного любительства, но и следствием серьезных социальных и культурных процессов в стране. О неоднозначных результатах исследования, проведенного отделом народного творчества НИИ Министерства культуры РСФСР, поведала заведующая отделом Н.Г. Михайлова:

> Приходится признать, что в последние годы наблюдаются некоторые признаки застоя, спада в отдельных видах художественной самодеятельности, которые по традиции считались основой самодеятельного творчества в клубных коллективах. Это касается, прежде всего, хорового, театрального и, в известной мере, хореографического творчества. В то же время увеличилось количество вокально-инструментальных ансамблей, агитбригад, вообще растет популярность малых ансамблевых форм.
>
> Обращусь к статистике по РСФСР. После стабилизации численности в хоровой самодеятельности, продолжавшейся до 1977 года, начинается ее снижение. К 1980 году количество хоровых коллективов сократилось на 40 процентов, а участников — на 34 процента. Ощутимо также сокращение и академических хоров — на 24 процента, хоров русской народной песни — на 18 процентов. Численность коллективов самодеятельных театров с 1977 года сократилась на 27 процентов, а количество участников — на 21 процент. Несколько лучше положение в области самодеятельной хореографии. Там произошло сокращение коллективов лишь на 13 процентов, а участников — на 5 процентов.
>
> Иное положение в агитбригадах. Специалисты считают, что там коллективы обрели «второе дыхание». С 1975 по 1980 год количество агитбригад и их участников возросло. Растет популярность кино-фотообъединений. За те же годы их число увеличилось на 28 процентов. Есть основания думать, что эти спады в одних и подъемы в других жанрах художественного творчества не случайны: в них отражаются трудности самоопределения художественной самодеятельности и как формы досуговой деятельности, и как сферы творческой реализации личности, и как области искусства, и как массового общественного движения[1].

[1] Художественная самодеятельность и личность // Художественная самодеятельность. 1982. № 15. С. 24—25.

К вопросу о процессах, стоявших за понижением интереса к традиционным жанрам советской художественной самодеятельности, мы обратимся в связи с проблемой мотивов, привлекавших к любительской деятельности ее участников. А пока, после очередного лирического отступления, обратимся к вопросу о том, как функционировало клубное хозяйство. Иначе невозможно составить представление ни о повседневной работе руководителей и рядовых участников кружков и коллективов художественной самодеятельности, ни о проблемах, сопровождавших эту работу.

«Жок», салют и слезы

В одиннадцатилетнем возрасте я пережил сильное потрясение, связанное с первым походом на концерт профессионального ансамбля народного танца. Я точно знаю дату этого события — 9 мая 1970 года. И доподлинно знаю, что́ это был за концерт. В тот вечер в Челябинском дворце спорта выступал Государственный ансамбль народного танца Молдавской ССР «Жок». Для того чтобы понять, какие чувства я испытал в тот вечер, читатель должен знать его предысторию.

В мае 1965-го, в День Победы, я, будучи шестилетним ребенком, впервые увидел артиллерийский салют. И не только для меня это зрелище было внове. Через два года после окончания войны 9 Мая в СССР перестали праздновать. Сегодня, когда этот день стал в России главным политическим праздником, даже трудно себе представить, что до 1965 года это был рядовой рабочий день[1].

Тот майский вечер 1965 года ассоциируется у меня с несколькими событиями. Накануне утром нам сообщили в детском саду, что мы переведены в старшую группу. Помню, это сообщение прозвучало доверительно, почти по секрету, из уст воспитательницы во дворе сада, утром, еще до завтрака, когда собралось всего несколько детей, среди которых был и я. Эта новость переполнила меня гордостью: мы — старшие!

Примерно в эти же дни вечером мне впервые разрешили завести домашнее животное. Я был с родителями в театре (репетиция?). Оттуда мы теплым, румяным майским вечером пошли гулять: перешли мост через Миасс и посетили гастролировавший

[1] Обзор истории чествования 9 мая в СССР см., напр.: *Андреев Д., Бордюгов Г.* Пространство памяти…; *Ферретти М.* Две памяти об одной войне…

в Челябинске зверинец, который располагался на месте нынешнего цирка. Там, помимо прочего, продавали черепах, и мне почему-то черепаху купили. Не знаю почему: я не испытывал любви к рептилиям и, кажется, не настаивал на покупке. Но все равно это было для меня очень радостное событие.

По утрам я выносил ее во двор на травку, дома кормил ботвой редиски, которую та поедала с большим аппетитом. Няня восприняла появление новой жилицы скептически. Черепаха ползала, оставляя за собой белесый след сопливого помета. Когда она изгадила оставленные на полу игрушки, моя симпатия к черепахе пошла на убыль. Забегая вперед, скажу: она провела в моем обществе не более месяца. Вскоре я, как было заведено, на все лето уехал в Горький к родителям мамы. А няня выпустила черепаху на свободу, отвезя ее в свой сад. Я не очень горевал о ней, вернувшись домой в конце августа. Ее дальнейшая судьба мне неизвестна.

Так вот, вечер 9 мая 1965 года был незабываем. Мы — я, няня, соседский приятель со своей матерью — отправились за площадь Революции, к городскому саду, откуда фейерверк, производившийся, видимо, с территории танкового училища близ железнодорожного вокзала, должен был быть особенно хорошо виден. Там постепенно скопилась большая толпа, но мы были в первом ряду. Когда раздался первый оглушительный залп и темно-синее небо заискрилось разноцветными огнями, сопровождавшие нас женщины ахнули и присели от страха и неожиданности — видимо, никогда не видели салюта, — а мы, дети, запрыгали от восторга. Это было завораживающее зрелище.

Конечно же, нас интересовало, когда мы в следующий раз сможем увидеть фейерверк. С сожалением мы узнали, что только через пять лет. Эта цифра не вмещалась в нашу шестилетнюю фантазию. После этого мы в каждый День Победы с завистью смотрели на фейерверк в Москве — на черно-белом телевизионном экране. Не надо объяснять, как я ждал вечера 9 мая 1970 года.

Но в тот вечер у мамы оказался свободный билет на знаменитый «Жок» — главный профессиональный молдавский ансамбль народного танца, созданный в Кишиневе в 1945 году и впервые прогремевший на всю страну на Первой декаде молдавского искусства и литературы в Москве на рубеже 1949—1950 годов[1]. Вероятно, билет предназначался папе, но тот по какой-то причине не

[1] Подробнее об истории и достижениях ансамбля в то время см.: *Курбет В., Мардарь М.* Молдавские народные танцы. Кишинев, 1969. С. 3—5.

пошел. Я отказывался сколько мог, ссылаясь на салют. Мама успокоила меня, сказав, что он будет произведен в десять часов вечера (или в одиннадцать — сейчас не помню). Мы смотрели концерт с удовольствием: зрелище было очень красочное, костюмы были великолепны, музыка обворожительна и прекрасно исполнена, хореография выразительна и технична. Тем не менее я все время нервничал и спрашивал у мамы, который час (своих часов у меня еще не было). Когда мы вышли и двинулись к площади Революции, навстречу нам шли толпы возбужденных и счастливых взрослых и детей. Салют закончился. Я горько беззвучно заплакал. Мысль о том, что теперь я увижу фейерверк в лучшем случае в шестнадцать лет, была для меня невыносима. Перепутала ли мама время или солгала мне, я выяснять не стал. Но до сих пор, видя фейерверк где-нибудь в Челябинске, Москве или Базеле, я каждый раз вспоминаю счастливый вечер 9 мая 1965 года, молдавский ансамбль танца «Жок» и горькие слезы из-за пропущенного салюта.

«Слуга четырех господ»?

Ни один тип учреждений культуры не пострадал так от идеологии административно-командной системы, как клуб. Можно сказать, что клуб во все времена был слугой даже не двух, а четырех «господ» — партии и профсоюзов, администрации предприятий и Советов. К сожалению, ведомственные команды не давали возможности клубам реально работать с населением. Они всегда были нацелены на решение очередных идеологических и политических задач. В общественном сознании укреплялось мнение о том, что это и есть поле деятельности клубных учреждений. Таким образом подрывалась сущность клуба как самодеятельной общности.

Дух казарменности ощущался не только в обязательности политико-массовых мероприятий, но и в том, что по всем клубам страны «прокатывались» единообразные формы работы, связанные с «красными» датами календаря, съездами, сессиями и т.п. При этом культурный процесс практически ассоциировался только с развитием художественной самодеятельности. Иначе говоря, происходила деформация предметно-содержательных ориентаций. С одной стороны, ценностные ориентации личности в клубе сводились к минимуму. Например, клубная аудитория формировалась в основном по двум направлениям: в роли «статистов» общественно-политических мероприятий и в качестве «бригад культурного обслуживания». Самодеятельность, по сути, приобрела чисто абстрактный, символический смысл, личность отчуждалась от клубной деятельности. С другой стороны, начинала активно

проявляться «самодеятельность» профессионалов клубного дела. В чем она выразилась? Прежде всего в том, что профессионалы стали сами обслуживать свою аудиторию. По сути, клубные работники становились постоянными участниками собственно выстроенных мероприятий. Воистину, не детская это болезнь... И до сих пор многие клубные профессионалы работают в одиночку, не создавая вокруг себя клубные общности. Исключением являются, пожалуй, руководители художественной самодеятельности.

На наш взгляд, без клубных общностей не может быть клубного работника. Хотя понимаю, что легче «смонтировать» мероприятие самому штатному работнику, чем создавать клубную общность и организовывать ее самодеятельность. Для этого, конечно, надо быть действительно профессионалом, и не только им, но еще и культурным лидером. Надо, наконец, понять, что методика культурно-просветительной работы создавалась не для профессионала, а для любителя!

Этим пониманием пренебрегли особенно в период оказенивания деятельности клубов. Поэтому главными «производителями» культурно-просветительной работы были сами клубные работники. В конечном итоге от них зависел показатель категории клубного учреждения. Чем больше форм КПР, тем выше и уровень зарплаты. При этом реализовывался, по существу, профессионализм в узком его понимании в выполнении «голой» методики КПР, без ее основы, суть которой — в самодеятельности.

Что же касается сегодняшней ситуации, то коммерческая политика способствует появлению новых форм работы, рассчитанных на новые профессиональные качества работников. Но этот профессионализм уже не из области педагогики, а из области менеджмента. И очень важно, чтобы коммерция не подавила самодеятельности народа.

Самодеятельность и самоуправление не являются иллюзией клубной деятельности, как считают некоторые работники клубов.

Они в полную силу могут реализоваться лишь тогда, когда клубы приобретут статус самостоятельности[1].

Отклик сотрудницы Высшей профсоюзной школы культуры Н. Таировой на статью профессора философии В. Разумного «“Детская болезнь” самодеятельности»[2] вводит в проблематику,

[1] *Таирова Н.* Не детская это болезнь… // Клуб и художественная самодеятельность. 1991. № 10. С. 17.

[2] *Разумный В.* «Детская болезнь» самодеятельности // Там же. № 1. С. 6—7.

которая закольцовывает вопрос о клубе как главном месте повседневной дислокации художественной самодеятельности, включая и танцевальную. Там планировалась и протекала повседневная — постановочная, репетиционная, воспитательная — работа, там происходили премьерные и праздничные выступления, там участники самодеятельности знакомились и общались друг с другом и с публикой, дружили, иногда влюблялись, иногда даже заводили семьи. Размышления о сути и назначении советского клуба в той или иной форме сопровождали всю его историю, но острые дискуссии о его прошлом, настоящем и будущем были характерны для «зачина» и завершения рассматриваемого периода: для конца 1920-х — начала 1930-х и 1980-х — начала 1990-х годов.

Начнем с конца[1]. 1980-е годы, даже еще до начала перестройки, воспринимались в СССР как «последнее» время, за которым все должно пойти иначе. Насколько иначе — не знал никто. В те годы, наряду с продолжающейся по инерции парадной трескотней об успехах «развитого социализма», в прессе начинали осторожно, но явственно критично обсуждаться отдельные конкретные вопросы дальнейшего развития того или иного института или явления — будь то массовый алкоголизм, современный танец или отечественное автомобилестроение. Заезжие московские лекторы в провинциальных домах политпросвещения еще до начала горбачевской перестройки доверительно сообщали об «отдельных недостатках» и неизбежных, но пока еще туманных преобразованиях. В разряд специализированных дискуссионных вопросов в те годы попали и клубные учреждения. Неблагополучие в них проявлялось прежде всего в упоминавшейся выше убыли традиционных жанров клубной самодеятельности — народных хоров, оркестров и народных танцевальных ансамблей, а также в снижении посещаемости клубов[2], которые к началу перестройки, по данным Министерства культуры СССР, заполнялись в среднем всего на треть[3]. В конце 1980-х годов, когда проявились первые намеки на желание предприятий сбросить с баланса социальные программы,

[1] О постсоветском доме культуры и его советском наследии см.: *Habeck J.O.* Das Kulturhaus in Russland. Postsozialistische Kulturarbeit zwischen Ideal und Verwahrlosung. Bielefeld, 2014.

[2] См., напр.: *Гурин А.* Почему пустуют зрительные залы // Клуб и художественная самодеятельность. 1983. №. 1. С. 14; *Донская Е.* Почему пустует дом? // Там же. № 3. С. 7—9.

[3] См.: *Голубцова Т.* Вступая в новое пятилетие // Там же. 1986. № 3. С. 3.

включая содержание клубов, вопрос об их выживании приобрел драматичные обертоны.

В дискуссии были представлены две позиции. Одна из них, которая набирала обороты и артикулировалась все увереннее, принадлежала тем, кто считал клуб архаикой, нуждающейся в ликвидации. Одна из самых воинственных вариаций на тему безнадежно устаревшего клуба, якобы кишащего циниками-культработниками, принадлежит уже не раз упоминавшемуся профессору педагогики А. Каргину. Как и прочие звенья культпросвета, клуб подвергся его непримиримой критике:

> Не мог не затронуть процесс «лжепреобразований» и Дома, Дворцы культуры, клубы, которые с помощью смены вывески становятся «центрами» культуры, досуга. Предлагают им стать и «народными домами».
>
> Желание казаться современным и у них пока проявилось определенно в одном — безудержной распродаже самих учреждений культуры. Даже если их стены остаются в руках бывших владельцев, то внутри все отдано на откуп сторонних предприимчивых людей. Оказывается, можно зарабатывать деньги из ничего, перепродавая клубные помещения, предоставляя приют видеотекам, открывая в клубах офисы и гостиницы, впуская кооперативы и конторы.
>
> Что тут делать? Биться и кричать, что это плохо? А кто может сказать, как делать хорошо, как во Дворцы, Дома, центры культуры вернуть… человека с нормальными запросами и их удовлетворить?
>
> Ни вчера, ни сегодня этого клубные работники не знали, да и особенно знать не стремились. Сложившаяся ситуация их вполне устраивала. Получая гроши от государства, они делали (и не без успеха!) вид, что жутко радеют за культурный досуг народа.
>
> Это породило клубного монстра, обслуживающего самого себя, и сотни тысяч работников, для которых основной принцип оказался вывернут наизнанку: чем меньше посетителей, тем им… лучше, спокойнее. В России числятся десятки тысяч клубов и при них клубных работников, о существовании которых, кроме как из отчетов районов, областей, и нельзя узнать. Попросту говоря, в природе их нет.
>
> Для изображения бурной деятельности вводили массу специальных отчетов, делили клубы по категориям. Клубные работники научились блестяще — другого слова не могу употребить — обеспечивать не только подтверждение своей категорийности, но и в нужные сроки — переход из низшей в более высокую категорию. Весь смысл работы директора или заведующего клубом свели

к «красивой» статистике. Все бывшие руководящие — партийные, советские, государственные — органы приняли правила игры и делали вид, что клубы действительно стали «колесиком и винтиком» духовной жизни.

Система, созданная ради самой системы, продолжает раскручивать маховик «культурного обслуживания». Прикинем на глазок: что получает среднестатистический житель от клуба? Как показывают исследования, большинство населения забыло, когда они последний раз там были, многие вообще никогда не заходили, по престижности клубы два десятилетия прочно удерживают одно из последних мест в структуре досуговых интересов[1].

В более мягкой версии, в отношении лишь одного из структурных звеньев клубного руководства и с иными, прагматичными намерениями, выступил, например, пятью годами ранее на «круглом столе» журнала «Клуб и художественная самодеятельность» директор дворца культуры «Дружба народов» производственного объединения «Азот» имени Комсомола Украины в Черкассах Б.Ф. Зубрицкий. За его критикой правления клуба явно читается недовольство «плохим помощником» администрации:

Начну с коренного вопроса — а нужно ли вообще правление в клубе? Почему об этом завожу речь? Да потому, что периодически тема эта всплывает, и некоторые мои коллеги-директора прямо говорят, что правление как организационная форма устарело, а точнее — не оправдало возлагаемых на нее надежд, сие надо честно признать и распустить правление. Я не столь категоричен. В принципе коллегиальное руководство, безусловно, дело хорошее.

Но если — руководство!

А то ведь как получается? Поговорили, проголосовали за что-то — и разошлись. Практических результатов — никаких, реальной власти у правления нет. Творческие проблемы решает художественный совет. Кадровые вопросы? И здесь последнее слово принадлежит не правлению. Хозяйственные заботы целиком лежат на директоре: пойди, договорись, получи, реализуй и пр. «Стружку снимают» тоже с директора, причем по любому поводу: не высажены цветы возле Дворца — горисполком налагает штраф, нет рекламных щитов у входа — выговор облсовпрофа, а рекламу по нашим эскизам, между прочим, должны были изготовить в мастерских объединения. Понадобились темные шторы в зал, где проводится дискотека. Сколько пришлось потратить времени,

[1] *Каргин А.* Поиск пути или смена вывесок?.. С. 2.

пока добился, чтобы бухгалтерия оплатила счет! Протекает крыша — не могу убедить администрацию предприятия в том, что работы необходимо провести летом, до осенних проливных дождей, а не зимой, как запланировано... Вот и выходит: в настоящем виде правление — бесполезная надстройка[1].

Иная, более оптимистичная точка зрения основывалась на том, что клуб стал жертвой внешних обстоятельств — «административно-командной системы», информационной революции, коммерциализации культуры. Эта позиция, представленная в начале эссе[2], находила своих сторонников и десятилетием раньше, правда без обличений системы:

> Что и говорить, современным клубам труднее завоевать популярность, чем рабочим клубам. И особенно усложнилась работа именно массовых отделов. В 20-е годы время было другое — тогда каждая лекция могла восприниматься молодежью как открытие; каждый концерт на клубной сцене мог рассчитывать на переполненный, замерший от восторга зрительный зал — все было ново и поэтому захватывающе интересно.
>
> А в наш перенасыщенный телевидением, радио и всяческой информацией век добиться того же эффекта гораздо сложнее. Не впадая в преувеличение, можно сказать, что сейчас работники массовых отделов должны быть творческими людьми, обладающими, помимо организаторских способностей, широким кругозором, неистощимой творческой выдумкой; да и одного этого мало — они должны быть людьми, увлеченными своей работой, способными увлечь других, а не просто выполняющими в строго служебные часы — от и до — запланированные мероприятия, в проведении которых надо отчитаться. Неизмеримо возросли требования молодежи, неизмеримо улучшились бытовые условия. Сейчас клуб и выглядеть должен так, чтобы там приятно было провести вечер. Кстати, для этого совсем не обязательно приобретение мебели в стиле модерн и роспись стен монументальной живописью. В клубе должно быть уютно — только и всего. Он должен быть ухожен, там должны быть комнаты, не закрытые на ключ, а играющие роль гостиных.

---

[1] Правление — «свадебный генерал» или «хозяин»? // Там же. 1986. № 22. С. 15.

[2] См.: *Таирова Н.* Не детская это болезнь… С. 17; *Разумный В.* «Детская болезнь» самодеятельности… С. 6—7.

> В наше время заводской клуб не может быть точной копией клубов 20-х годов — это очевидная истина. Слишком изменились для этого условия жизни. Но кое-что из практического опыта тех клубов нельзя считать устаревшим. Прежде всего, не устарело главное — клуб, для того чтобы успешно осуществлять свои воспитательные задачи, должен быть именно клубом, то есть тем гостеприимным домом, в котором любят собираться и собираются люди, объединенные какими-то общими интересами. Все это находят в профсоюзных клубах участники художественной самодеятельности — и характерно, что именно они и бывают там чаще всего основным ядром и активом. Дать нечто столь же увлекательное и остальной части молодежи, превратить и для нее клуб в родной дом — задача нелегкая. Но если она не решена, клуб рано или поздно оказывается перед проблемой пустого, даже не столько зала (зал, в конце концов, всегда можно кое-как заполнить, прибегая к активной помощи заводской комсомольской и профсоюзной организаций), сколько перед проблемой пустующего дома[1].

Рецепты «излечения» клубов виделись в отказе от концентрации внимания на художественной самодеятельности в пользу менее заметных занятий по интересам, а также в переориентации работников культпросвета с «красивой» отчетности на самоотверженную работу. Оба предложения с самого начала отдавали романтизмом и на протяжении 1980-х годов становились все менее убедительными.

Но таковы были настроения в конце этой истории. Начало же ее в 1930-е и кульминация в 1960-е годы были захватывающими и многообещающими.

Проект клубного устава 1933 года

1. Клуб (название предприятия или соответствующего комитета профсоюза) есть массовая культурно-воспитательная организация, действующая на основе добровольного членства. Клуб ставит своей целью быть центром коммунистического воспитания широких масс рабочих и работниц и организатором их культурного отдыха.

Клуб обслуживает как членов клуба и членов их семей, так и всех рабочих и служащих предприятия и практически помогает красным уголкам в цехе и в рабочих общежитиях.

2. В центре своей работы клуб ставит пропаганду учения Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина, популяризацию решений партии,

[1] *Донская Е.* Почему пустует дом?.. С. 9.

правительства и ВЦСПС, разъяснение вопросов текущей политики и международной борьбы рабочего класса путем лекций, докладов, бесед, выставок с привлечением к этой работе квалифицированных пропагандистских сил.

Клуб организует самодеятельные кружки различного вида: политических знаний, профграмоты, антирелигиозные, художественные (драматические, литературные, музыкальные, хоровые, ИЗО и т.п.), военных знаний и др. Клуб проводит работу по самообразованию и популяризации новейших достижений науки и техники и в особенности по технической пропаганде.

Клуб оказывает самую активную помощь работе физкультурных организаций.

Клуб работает над обеспечением высокого художественного и идейного уровня мероприятий по художественному обслуживанию масс и их художественной самодеятельности.

Клуб организует в разнообразных формах отдых и развлечения для лучшего использования рабочими своего досуга, применительно к запросам и потребностям различных групп рабочих.

Являясь центром удовлетворения многосторонних и возросших культурно-политических запросов рабочих, клуб одновременно с этим ставит своей задачей помочь развертыванию культурно-массовой работы непосредственно на предприятии — в цехе, бригаде, смене, а также вне предприятия: в общежитиях, рабочих бараках, рабочих поселках[1].

Так определялись задачи клуба в проекте «Основных положений клубного устава», разработанного культурно-массовым отделом ВЦСПС и опубликованного для обсуждения в начале 1933 года в профсоюзном журнале «Клуб». Принять устав должно было клубное совещание, назначенное на март 1933 года. Кроме того, в уставе определялся порядок (платного) членства для «каждого члена профсоюза, достигшего 16-летнего возраста, и членов семьи членов клуба, состоящих на их иждивении и пользующихся избирательными правами»; состав и полномочия руководящих органов клуба — общего собрания, правления (с широкими, в том числе кадровыми и финансовыми полномочиями[2]) и заведующего

[1] В порядок дня — устав клуба // Клуб. 1933. № 1. С. 11.

[2] «Правление: а) избирает председателя, секретаря и казначея; б) утверждает план и смету работы клуба; в) представляет на утверждение ФЗМК соответствующего комитета профсоюза кандидатуру заведующего клубом; г) утверждает основных работников клуба (руководителей секторов, зав. хозяйством, зав. библиотекой); д) рассматривает отчеты отдельных учреждений и кружков

клубом. Внутренняя организация клуба определялась его руководством. Устав рекомендовал «создавать секторы по отраслям клубной работы (например: политико-просветительный, художественной работы, военно-физкультурный, социально-бытовой, кооперативно-снабженческий, библиотечный, печати и проч.) и комиссии по обслуживанию отдельных групп рабочих и служащих (по работе среди молодежи, среди детей, среди домохозяек, среди националов, среди иностранных рабочих, среди инженерно-технических работников и проч.), а также добровольные бригады по организационным и хозяйственным мероприятиям, внутреннему распорядку и т.д.» Вопрос о материально-финансовых средствах клуба в «Основных положениях» не разъяснялся, но наличествовал пункт 9, согласно которому клуб имел право принимать в число своих членов предприятия, учреждения, культурно-просветительные и общественные организации в целом. «Взаимные обязательства клуба и его коллективных (юридических) членов определяются специальными договорами между правлением клуба и руководящими органами соответствующих организаций, вступающих в число коллективных (юридических) членов клуба» [1].

Этот документ маркирует важный рубеж в клубной работе, вызванный упоминавшимся выше крутым виражом во всей культурно-просветительной стратегии советских коммунистов. Задача сделать клуб «центром коммунистического воспитания широких масс рабочих и работниц» была поставлена еще в 1924 году XIII съездом ВКП(б)[2]. Это не отменяло развития клубной художественной самодеятельности, но подчиняло ее идеологическим задачам. Однако в 1929 году партия совершила резкий маневр: апрельским постановлением «О культурно-просветительной работе профессиональных союзов» она «потребовала поворота культработы лицом к политической злободневности, к производству, к деревне»[3]. В отношении сценической самодеятельности

клуба; е) утверждает крупнейшие текущие расходы (сверх установленного общим собранием лимита); ж) рассматривает и утверждает общий и финансовый отчет клуба; з) утверждает договоры с организациями, вступающими в число коллективных членов клуба». — Там же. С. 12.

[1] В порядок дня — устав клуба. С. 11, 12.

[2] Об агитпропработе // КПСС в резолюциях… М., 1984. Т. 3. С. 264.

[3] См.: Под руководством партии // Культурная революция. 1930. № 15. С. 1. См.: Постановление ЦК ВКП(б) «О культурно-просветительной работе профсоюзов» // КПСС в резолюциях... М., 1984. Т. 4. С. 424.

это означало переориентацию с художественности на лобовую политагитку[1].

Новый поворот в культурной политике, инициированный и документированный постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», произошедший в 1932 году, фактически перечеркнул прежнюю партийную установку на прагматичное использование сценической самодеятельности для решения узких производственных задач в форсированном строительстве промышленности и радикальных преобразованиях сельского хозяйства. Советские литература и искусство, включая его самодеятельный сектор, отныне должны были славить советские достижения, расцвечивать успехи, порождать чувство радостного упоения достигнутым.

«Основные положения клубного устава» 1933 года зафиксировали модификацию приоритетов культурной политики. Среди видов деятельности клубов фигурируют создание художественных кружков различных жанров и организация «в разнообразных формах отдыха и развлечений для лучшего использования рабочими своего досуга». Задача обеспечения «высокого художественного и идейного уровня мероприятий по художественному обслуживанию масс и их художественной самодеятельности» особо характерна: в ней определение «художественный» встречается три раза. В оценке уровня клубных мероприятий «художественность» даже предшествует «идейности». Культмассовый отдел ВЦСПС явно перестарался в своем рвении соответствовать партийным решениям.

Преемственность «центра коммунистического воспитания»

> 1. Клуб есть массовая культурная организация, действующая на основе добровольного членства и самоуправляющаяся под руководством соответствующего профсоюза.
>
> Клуб ставит своей целью быть центром коммунистического воспитания широких масс рабочих и работниц и всей своей работой служить делу превращения всего трудящегося населения Советского Союза в сознательных и активных строителей бесклассового общества.

[1] Постановление ЦК ВКП(б) «О культурно-просветительной работе профсоюзов» // КПСС в резолюциях... М., 1984. Т. 4. С. 424.

2. В центре своей работы клуб ставит пропаганду учения Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина, разъяснение решений партии, правительства, ВЦСПС, вопросов текущей политики и международной борьбы рабочего класса.

Клуб воспитывает социалистическое отношение к труду, помогает развитию социалистического соревнования и ударничества и содействует выполнению промфинплана.

Клуб активно участвует во всех мероприятиях, проводимых профсоюзной организацией в области производства, зарплаты, охраны труда, социального страхования, рабочего снабжения, вовлечения в профсоюз, перезаключения колдоговора, перевыборов профорганов, шефства над колхозом, над Красной армией, над школой, над госучреждением и т.д.

Клуб ведет работу по повышению культурного и политического уровня низового профактива.

Клуб организует самообразование, всемерно содействует повышению политической, технической и общей грамотности рабочих.

Клуб организует в разнообразных формах деятельности отдых и развлечение применительно к потребностям различных групп рабочих.

Клуб оказывает самую активную помощь работе физкультурных организаций.

Клуб помогает культурной работе среди пионеров и школьников — детей рабочих.

В этих целях клуб организует библиотеку, кабинеты (политической агитации и пропаганды, технической пропаганды, художественной самодеятельности, военных знаний и проч.), кружки политических знаний, профграмоты, технические, литературные, драматические, хоровые, музыкальные и т.п., консультации, выставки, лекции, доклады, спектакли, кино, радио, концерты, массовые вечера, экскурсии и т.д.

2. Являясь центром удовлетворения многосторонних и возросших культурно-политических запросов рабочих, клуб ставит своей задачей организацию помощи культурно-массовой работе на предприятии, в цеху, бригаде, смене, а также в общежитиях, жактах, рабочих поселках и в подшефном колхозе[1].

Процитированный типовой устав профсоюзного клуба образца 1935 года претерпел некоторые изменения по сравнению с первоначальными предложениями. Читатель без труда увидит перемены в определении задач клуба, сигнализирующие о победе

[1] Типовой устав профсоюзного клуба // Клуб. 1935. № 7. С. 63.

бюрократической регламентации над видением реальной клубной автономии, сравнив процитированный в предыдущей зарисовке фрагмент «Основных положений» клубного устава с утвержденным вариантом. Задачи клуба описаны в уставе более подробно, чем в проекте, причем собственно культурная работа и художественное творчество отступают на задний план, теснимые повседневной бытовой тематикой.

Кроме того, устав вдвое вырос в объеме за счет детализации — читай, большей регламентации — деятельности клуба, демонстрируя его большую зависимость от профсоюза, предприятия, партийных и государственных установок. Появился специальный пункт 13 о руководстве клубом и ответственности за его деятельность со стороны профсоюзного органа, в ведении которого находится клуб. В структуру руководства клубом была введена ревизионная комиссия[1]. Нововведением было также включение в устав перечисления источников финансирования клуба:

> Средства клуба составляются из:
>
> а) отчислений хозяйственных органов на хозяйственное содержание и ремонт клуба (согласно постановлению СНК Союза от 5 февраля 1930 г.) и на целевые мероприятия (на массовую техпропаганду, оборудование и т.д.)
>
> б) поступлений от государственных и общественных организаций на целевые мероприятия;
>
> в) доходов от платных мероприятий;
>
> г) членских взносов;
>
> д) процентов на средства клуба[2].

При Н.С. Хрущеве, в связи с принятием новой программы КПСС и курсом на построение в ближайшей перспективе коммунистического общества, задачи клубной работы были пересмотрены. Была сделана ставка на самоуправление населения как альтернативу государству, на самодеятельность населения — в первоначальном значении самостоятельности и инициативы. Роль клуба как школы инициативы и (художественного) творчества в контексте коммунистического строительства должна была возрасти. На фоне ожидавшихся грандиозных перемен во всех сферах советского общества степень автономности клуба от

[1] Типовой устав профсоюзного клуба. С. 63—64.

[2] Там же. С. 64.

партийно-государственных решений, как и его задачи, сформулированные в «Положении о профсоюзном клубе», принятом Президиумом ВЦСПС в 1964 году, не выходили за рамки требований 1930-х годов и выглядят разочаровывающе традиционно:

> Профсоюзный клуб является центром воспитательной и культурно-просветительной работы, призванным вести систематическую пропаганду политических, научно-технических и общеобразовательных знаний среди трудящихся, организовывать их культурный отдых.
>
> В своей работе клуб руководствуется требованиями Программы Коммунистической партии Советского Союза в области воспитания коммунистической сознательности: содействует формированию коммунистического мировоззрения трудящихся, преодолению пережитков прошлого в сознании и поведении людей, трудовому воспитанию, повышению образованности и культуры, развитию дарований и талантов рабочих, служащих и членов их семей.
>
> Повседневная деятельность клуба строится в неразрывной связи с жизнью, с конкретными задачами коллектива предприятия, стройки, совхоза, учреждения по выполнению народно-хозяйственных планов и социалистических обязательств, развитию движения за коммунистический труд, распространению и внедрению передового производственного опыта, повышению культурного и технического уровня трудящихся.
>
> Клуб широко использует многообразные формы культурно-массовой работы с учетом профессиональных, возрастных, образовательных, национальных и других особенностей различных групп трудящихся:
>
> проводит лекции, доклады, беседы по различным отраслям знаний, тематические вечера, устные журналы, вечера вопросов и ответов, диспуты, встречи с ветеранами труда, передовиками производства, деятелями науки, техники, литературы, искусства;
>
> создает народные университеты, лектории, кабинеты и уголки атеизма, объединения любителей музыки, кино, живописи, радиофотодела, прикладного творчества и другие;
>
> организует хоровые, драматические, музыкальные, танцевальные, оперные, балетные, цирковые, эстрадные коллективы, ансамбли, художественные агитбригады, студии изобразительного искусства и другие коллективы народного творчества;
>
> проводит концерты и спектакли художественной самодеятельности, профессиональных артистов, показ художественных, документальных, научно-популярных, технических и любительских фильмов, семейные, молодежные, спортивные, танцевальные

вечера, балы, карнавалы, смотры и конкурсы самодеятельных коллективов;

организует культурное обслуживание трудящихся в парках, садах, на летних площадках, устраивает массовые гулянья, экскурсии, коллективные дни отдыха, туристские походы, создает пункты проката культурного инвентаря, спортивного и туристского снаряжения;

совместно со школой проводит работу с детьми: содействует их политехническому обучению, организует детские утренники, экскурсии, создает кружки технического и художественного творчества, комнаты школьника, ведет пропаганду педагогических знаний среди родителей;

оказывает методическую и практическую помощь красным уголкам цехов, участков, ферм, культактиву общежитий и жилых массивов, подшефным учреждениям культуры на селе в организации культурного обслуживания трудящихся[1].

К серьезным нововведениям в клубной жизни можно отнести, пожалуй, отмену членства и введение художественного совета — еще одного контрольно-цензурного органа, наблюдающего за репертуаром любительских коллективов. «Положение о профсоюзном клубе» заверяло в его «неразрывной связи с жизнью», в том, что «работа клуба строится на основе самодеятельности и широкой творческой инициативы рабочих, служащих и членов их семей». Однако этим положениям противоречило усиление зависимости клуба от партийной программы, продекларированное в начале документа. Клуб, руководствующийся, в конечном счете, партийными решениями, в перспективе должен был все дальше отходить от изменяющихся ожиданий и потребностей населения, постепенно разочаровывающегося в несоответствии заманчивых обещаний беспощадной реальности. Его пропагандистская работа отдавала архаикой сталинской эпохи.

Было бы, однако, неверно ограничивать процесс превращения клуба в замкнутого на себе самом «клубного монстра» 1970-ми и 1980-ми годами, как это делали аналитики клубного дела на закате советской эпохи. Потенциальную изолированность клубов от окружающей среды внимательные наблюдатели замечали значительно раньше. В 1933 году, в том же номере журнала, в котором был опубликован для обсуждения проект клубного

[1] Положение о профсоюзном клубе // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 18. С. 3—4.

устава, известные советские сатирики И. Ильф и Е. Петров опубликовали короткий рассказ о создании нового клуба. Повествование о перипетиях его строительства и эксплуатации завершается галиматьей бодрого отчета, составленного заведующим клубом, фактически превратившим новехонькое здание в грязный сарай:

> ...заведующий садится писать квартальный отчет. Это — высокохудожественное произведение, искусство на грани фантастики.
>
> *Проведено массовых вечеров — 34 (охвачено — 48 675 чел.),*
> *Танцев — 4 (охвачено — 9 121 чел.),*
> *Авралов — 18 (охвачено — 65 000 чел.),*
> *Культштурмов — 60 (охвачено 10 000 чел.),*
> *вечеров самодеятельности — 27 (охвачено — 5 001 чел.)*
> *Охвачено кружковой работой — 386,*
> *плакатами... — 264 000,*
> *обслужено вопросов... — 325,*
> *принято резолюций... — 143,*
> *поднято ярости масс... — 3.*
> *План клубной работы выполнен на 99,07 проц.*
>
> Если бы к этому отчету добавить еще один пункт: «уволено грязных очковтирателей, заведующих клубами — 1 (один)», то он был бы не так уж плох.
>
> И тогда отчет, это произведение искусства, стоящее на грани фантастики, приобрело бы столь нужные нам черты социалистического реализма[1].

Советский клуб страдал родовыми травмами, причиненными ему партийно-государственным диктатом. Но для традиционных, поощрявшихся с 1930-х годов жанров сценической самодеятельности, в том числе для любительской хореографии, клуб, как мы еще увидим, создавал рамку достаточно просторную для удовлетворения ожиданий и амбиций руководителей и рядовых участников самодеятельных коллективов. Тем более что вызывающие восхищение и достойные подражания образцы были перед глазами.

Образцы для подражания

> В [...] 1937 году решением правительства был организован Всесоюзный ансамбль народного танца под руководством балетмейстера

[1] *Ильф И., Петров Е.* Для полноты счастья // Клуб. 1933. №. 1. С. 42—45.

Игоря Моисеева. Ядро этого ансамбля составили участники советской делегации на Международном фестивале в Лондоне, участники Всесоюзного фестиваля танца в Москве, танцоры, выступавшие в Театре народного творчества, — цвет талантов многих национальностей Советского Союза. Две трети состава ансамбля были подобраны из кадров самодеятельности.

В Игоре Моисееве новый ансамбль приобрел исключительно ценного руководителя и постановщика. Знаток народного творчества — плясок народов нашей страны, И. Моисеев обладает знанием материала, умением его отобрать и воспроизвести. Чувство правды, подлинности народного стиля не изменяет Моисееву в его композициях. Превосходное владение многообразными рисунками плясок, искусность их построения, простота и ясность изложения мысли, тонкий юмор, темперамент и чеканность формы — таковы отличительные черты балетмейстера Моисеева. Его танцы подлинно народны и тогда, когда постановщик возрождает к жизни произведения забытые или малоизвестные. В основе этого возрождения лежит верность подлиннику даже тогда, когда от него сохранились лишь намеки в музыкальном мотиве или в разрозненных описаниях исследователей и т.п. Сочетание балетмейстерской фантазии с исследовательской мыслью позволяет Моисееву воссоздавать народные образцы с таким совершенством, что они возвращаются их творцу — входят в быт народов. Ансамбль сыграл огромную роль в деле широкого распространения богатств народного творчества, в воспитании чувства национальной гордости широких масс населения. В дальнейших успехах советского балетного театра, обратившегося к народному творчеству, есть и доля труда, вложенного коллективом ансамбля.

Быть солдатом в капиталистических странах — значит лишиться всех радостей личной жизни, лишиться, в частности, и наслаждения народным художественным творчеством. Совершенно обратная картина в Советской Армии. Пребывание в ее рядах является источником духовного обогащения, идейно-политического и художественного роста каждого солдата. Только социалистическая революция могла сделать реальностью всенародную популяризацию солдатской песни и пляски, в частности — организацию для этой цели Ансамбля песни и пляски Красной Армии.

Созданный в 1929 году при Центральном Доме Красной Армии им. Фрунзе, коллектив насчитывал первоначально в своих рядах лишь 12 участников, в том числе двух танцоров. В годы первой сталинской пятилетки ансамбль сделал огромное дело. Его пропаганда красноармейской песни и пляски вызвала к жизни множество коллективов красноармейской самодеятельности в воинских частях, способствовало расцвету замечательного искусства

военной пляски. В 1935 году ансамбль удостоился высокой чести. Правительство наградило его почетным революционным Красным Знаменем, орденом Красной Звезды и реорганизовало в Центральный ансамбль песни и пляски Красной Армии.

В 1937 году состоялись гастроли ансамбля за границей — во Франции и в Чехословакии. Певцы и танцоры имели грандиозный успех. Зарубежная печать отмечала художественную оригинальность репертуара, народный характер песен и их исполнения, тесную связь искусства участников ансамбля с творчеством народов Советского Союза.

Поражали новое содержание и стиль искусства, оптимизм, сила, мужество, виртуозность исполнения — основные, характерные черты советского искусства[1].

Достижения коллектива охарактеризованы в приказе Наркома Обороны Союза ССР маршала К.Е. Ворошилова, посвященном десятилетию ансамбля под руководством А.В. Александрова. «С первых же дней своего существования ансамбль... стал близким, понятным и нужным всей Красной Армии, а вскоре и всем трудящимся, имевшим удовольствие слушать и видеть великолепных красноармейских певцов, музыкантов и танцоров. В замечательных песнях и плясках, исполняемых с исключительным мастерством, Краснознаменный ансамбль отображает героические подвиги Красной Армии, ее боевой дух и постоянную готовность биться за дело Ленина—Сталина, высокую культуру и беззаветную преданность своей родине»[2]. [...]

Своим запевалой называют ансамбль солдаты и офицеры Советской Армии. Своим запевалой может назвать его весь советский народ. Потому что, как говорилось в приказе Наркома Обороны, все «высоко ценят и по-настоящему любят свой ансамбль за его подлинно народное и потому социалистическое искусство»[3,4].

Это повествование замечательного советского балетоведа Ю.И. Слонимского, щедро сдобренное парадной риторикой эпохи позднего сталинизма — неотъемлемой приметой времени, — входит в его книгу о советском балете. Но посвящено оно не балету, а формированию нового явления в области хореографии — сценического существования «народного танца». Насколько он был

[1] *Шилов А.* В Париж и Прагу. О поездке Краснознаменного ансамбля красноармейской песни и пляски СССР. «Искусство», 1938. (Здесь и далее сноски цитируемого оригинала.)

[2] Правда. 17.01.1939.

[3] Там же.

[4] *Слонимский Ю.* Советский балет... С. 165—166.

народен, мы попробуем разобраться во второй части книги. Пока же ограничимся событийной канвой возникновения государственных ансамблей (песни и) танца — профессиональных танцевальных коллективов, репертуар которых составлял обработанный или вновь созданный фольклор.

Строго говоря, обрисовывая выше иерархию советской танцевальной художественной самодеятельности, я несколько упростил ситуацию, выпустив важное звено — государственные ансамбли народных танцев. Хотя их и нельзя считать составной частью советского самодеятельного творчества, без них понять его историю и эстетику не представляется возможным: эти профессиональные коллективы были иконой, образцом для подражания, главным авторитетом и ориентиром для хореографов-любителей. Для наиболее одаренных из них, при благоприятном стечении обстоятельств, эти ансамбли становились путеводной звездой и решающим этапом или вершиной в индивидуальной танцевальной карьере.

Итак, прокомментируем и дополним текст прославленного балетного критика и историка, поскольку важный этап в формировании образцовых ансамблей народного танца из его повествования выпал. Организация образцов для подражания танцевальной художественной самодеятельности в целом совпала с начавшимся в 1932 году поворотом культурной политики к народному творчеству как источнику и составной части советского искусства. Более того, их создание стало важной частью этой политики. Об этом свидетельствует уже отмечавшееся выше и не обойденное пером Ю.И. Слонимского внимание советских вождей к ансамблю А.В. Александрова. Именно в 1930-е годы, в пору проведения первых олимпиад и смотров художественной самодеятельности, в том числе танцевальной, стали как грибы расти республиканские, краевые и областные национальные ансамбли танцев. Их перечень приводит эксперт по истории советской самодеятельной хореографии Т.В. Пуртова:

> Еще в 1932 году появился первый государственный ансамбль в Бурятии, в 1934-м — в Кабардино-Балкарии, в 1935-м — этнографический ансамбль песни и пляски в Дагестане, в 1936-м — в Удмуртии и Карелии. В 1937 году были созданы народный ансамбль волжской песни и пляски в Ярославле, ансамбль песни и пляски в Татарии. В 1938-м — государственный ансамбль песни и пляски кубанских казаков в Краснодаре, северной песни и пляски в Архангельске, песни и пляски рыбаков в Мурманске, ансамбль песни и пляски

> в Азербайджане, Армении, Северной Осетии, в 1939-м — в Узбекистане, Мордовии, Чечено-Ингушетии. В областях России эту же роль выполняли создаваемые народные хоры с их танцевальными группами. Самая значительная из них — танцевальная группа хора им. М.Е. Пятницкого, созданная в 1938 году под руководством Т.А. Устиновой, — могла бы соперничать своими достижениями с лучшими из ансамблей народного танца[1].

Самым значительным событием в этом ряду было, несомненно, создание главного ансамбля среди образцовых — Государственного ансамбля народного танца СССР под руководством И.А. Моисеева. Непосредственным импульсом к его созданию стали два события: неожиданный бурный успех советской делегации в 1935 году на Международном фестивале народного танца в Лондоне и проведение I Всесоюзного фестиваля народного танца в Москве в 1936 году.

Ю.И. Слонимский пишет о том, что советская группа участников лондонского фестиваля на две трети была сформирована из участников самодеятельности. Это значит, что она на треть состояла из профессиональных танцовщиков. Между тем условием участия в фестивале был любительский статус. Как бы то ни было, советская «смешанная, тщательно подобранная»[2] группа произвела в Лондоне фурор.

Состоявшийся осенью 1936 года I Всесоюзный фестиваль народного танца имеет непосредственное отношение к решению советского правительства не только создать всесоюзный ансамбль народного танца, но и поставить во главе его балетмейстера Большого театра СССР И.А. Моисеева. Дело в том, что, во-первых, Моисеев был одним из инициаторов и организаторов фестиваля, во-вторых, он был балетмейстером сводных выступлений собравшихся в Москве самодеятельных коллективов. В-третьих, у него и до фестиваля был некоторый опыт работы в области народного танца, поскольку он был художественным руководителем хореографического коллектива Центрального Дома художественной самодеятельности московских профсоюзов. Так что решение в его пользу было принято на высоком государственном уровне.

Вторая волна создания государственных ансамблей народных танцев пришлась на вторую половину 1940-х годов. Именно в это

---

[1] *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене… С. 93.

[2] *Сокольская А.Л.* Танцевальная самодеятельность… С. 101.

время были созданы ансамбли в ряде союзных республик, и некоторые репертуаром и мастерством не уступали всесоюзному. В те годы были организованы Государственный ансамбль народного танца Грузии под руководством Н. Рамишвили и И. Сухишвили (1945), Государственный ансамбль народного танца Молдавской ССР «Жок» под руководством В. Курбета (1945), Государственный ансамбль русского народного танца «Березка» под управлением Н. Надеждиной (1948), Государственный ансамбль танца Украинской ССР под руководством П. Вирского (1951).

По советским образцам, при поддержке советских балетмейстеров и местных (военных и гражданских) представительств СССР возникли государственные ансамбли народных танцев во всех странах социалистического блока. Более того, советский пример оказался настолько заразителен, что в ряде стран, не связанных политической или экономической зависимостью с СССР, возникли аналогичные ансамбли, представлявшие в разной степени стилизованный фольклор на профессиональной сцене. По мнению американского хореографа и исследователя А. Шея, такие ансамбли, возникшие после Второй мировой войны в Мексике, Египте, Греции и Турции, сформировались под непосредственным впечатлением от (гастрольных) выступлений ансамбля И. Моисеева[1].

Любители хореографии — участники самодеятельности и зрители — были воодушевлены бурным развитием образцовых ансамблей, демонстрировавших захватывающие дух, вершинные достижения «народного» танцевального искусства. Профессиональные ансамбли воспринимались — а порой и преподносились их создателями — как научно-методические центры по сбору и изучению народного наследия в области танцевального искусства, а также как консультационно-учебные институции, обеспечивающие усердно пропагандировавшуюся с 1930-х годов связь профессионалов с любителями, шефство первых над вторыми. Тем более что обучение руководителей самодеятельных хореографических групп действительно было больной темой. Однако не только образцовый характер, дидактический потенциал и гастроли содействовали популярности государственных ансамблей народного танца. Их успехи активно прославляли средства массовой

[1] См.: *Shay A.* Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in «The Field» // Dance Research Journal. Vol. 31. № 1 (Spring 1999). P. 29—56; *Shay A.* Choreographic politics: state folk dance companies, representation, and power. Middletown, Connecticut, 2002.

информации, предоставлявшие читателю и зрителю обилие текстовой и визуальной информации о состоянии, развитии и успехах профессионального и любительского танцевального искусства.

Именно этими двумя темами — обучением специалистов любительской хореографии и популяризацией самодеятельного танцевального искусства — нам предстоит заняться.

«(Хореографические) кадры решают все!»

В 1935 и 1936 годах для Всесоюзного дома народного творчества имени Н.К. Крупской ведущей была организационная работа по созданию системы руководства. Теперь, после создания (в основном) этой системы, деятельность ВДНТ сосредоточивается на учебно-творческой и консультационно-методической работе.

Подготовка кадров. В 1937 году при ВДНТ широко будет развернуто заочное обучение.

Заочное обучение самодеятельных художников живописи и рисованию (уже проводимое в течение двух лет). Основная цель заочного изообучения — повышение творческого мастерства самодеятельных художников.

Помимо заочного обучения, при Изокомбинате создается центральная изостудия. Кроме непосредственной работы с московскими самодеятельными художниками, изостудия на практике своей работы будет проверять все методические разработки студийной работы и осуществлять методическую помощь местным студиям.

Заочное музыкальное обучение ставит перед собой еще более широкую задачу — массовое внедрение элементарной музыкальной грамоты. Каждый участник хорового и оркестрового кружков и каждый музыкант, певец должны овладеть нотной грамотой. На практике работы с ними будет проверена методика заочного обучения музыкальной грамоте и подготовлена база для того, чтобы в 1938 году довести количество обучаемых до 5—10 тысяч человек.

Театральное заочное обучение ставит своей задачей повышение квалификации руководителей кружков. Оно является самым сложным для практического осуществления. В театральной работе, больше чем в какой-либо другой, необходимы личное общение и наглядный показ. Поэтому заочным театральным обучением в 1937 году будет охвачено не больше 750 человек.

Кроме непосредственного проведения заочного обучения, ВДНТ будет осуществлять руководство курсовыми мероприятиями мест. Для оказания практической помощи местам в проведении краткосрочных (2- и 4-месячных) курсов и изучения опыта их

работы ВДНТ организует конференцию педагогов, работающих на местах по проведению краткосрочных курсов, обследует практическую деятельность некоторых товарищей, окончивших курсы и работающих в качестве руководителей в колхозных художественных кружках.

На основе собранных материалов и собственного опыта ВДНТ разрабатывает программы для 2- и 4-месячных курсов руководителей театральных кружков, хоровых кружков, оркестров народных инструментов; программы для 2-месячных курсов руководителей духовых оркестров, для 2-месячных курсов руководителей изокружков, для 2-месячных курсов кукловодов, для месячных курсов массовиков-затейников, для месячных курсов чтецов художественной литературы, для 2-месячных курсов районных инструкторов по художественной самодеятельности с театральным уклоном.

Консультационная работа. На 1937 год значительно развертывается консультационная работа. Характер консультаций будет чрезвычайно разнообразен, начиная с консультаций справочного характера — где купить грим, откуда выписать ноты, куда можно поехать учиться — и до развернутых творческих консультаций — по режиссерской экспликации, по эскизам оформления, по работе над постановкой оперы, по студийной работе, по композиции и т.д.

Консультации будут вестись не только письменно, но и устно на материалах наглядных пособий и методвыставок кабинетов.

Кроме того, значительная консультационная работа будет проводиться на местах.

Новую форму массовой консультационной работы будут представлять намеченные на 1937 год конкурсы.

Конкурс колхозных театральных кружков на лучшую постановку пьесы А.М. Горького (конкурс проводится в связи с первой годовщиной со дня смерти Алексея Максимовича).

Такого же характера конкурс (начатый уже в 1936 году) самодеятельных художников на иллюстрирование произведений А.С. Пушкина (организованный в связи со 100-летним юбилеем).

Конкурс на лучшую частушку и по тексту и по мелодии.

Конкурс чтецов, рассказчиков (в районе) на лучшее исполнение произведений из специально разработанного к конкурсу рекомендательного списка.

Помощь местам. Для оказания практической помощи республиканским, краевым, областным домам народного творчества будут проведены:

Двухнедельный семинар директоров ДНТ.

Двухнедельный семинар театральных методистов ДНТ (главным образом по программно-курсовым вопросам).

Двухнедельный семинар музыкальных методистов ДНТ (также по вопросам учебно-творческой работы).

Кроме семинаров, практическая помощь местам будет осуществляться путем выездов работников ВДНТ на места. Это будут выезды специалистов-методистов, которые смогут практически помочь местам в осуществлении тех или иных мероприятий.

Одновременно будут практиковаться вызовы работников мест в Москву для отчетов и инструктирования[1].

В опубликованных весной 1937 года грандиозных планах Всесоюзного дома народного творчества им. Н.К. Крупской на текущий год читатель напрасно будет искать заочную учебу, консультации, курсы, конкурсы или публикации, предназначенные для обучения и повышения квалификации руководителей танцевальной самодеятельности. Впечатляющая разнообразием и гибкостью программа учебной подготовки и переподготовки руководителей самодеятельных кружков учитывала массовиков-затейников и чтецов, музыкантов и драматических актеров, кукловодов и «районных инструкторов по художественной самодеятельности с театральным уклоном», директоров местных домов народного творчества и художников — только не хореографов. В этой связи может сложиться впечатление, что в области танцевального искусства проблем с кадрами не было. Между тем это не так. Отсутствие программ обучения хореографов в планах главного методического центра страны по развитию художественной самодеятельности было, скорее всего, следствием острейшего дефицита специалистов этого профиля даже в самом ВДНТ.

В период становления массовой художественной самодеятельности под государственной опекой, пришедшийся на годы второй пятилетки, одной из главных проблем оказался жгучий дефицит квалифицированных и вместе с тем лояльных к режиму специалистов, запечатленный в знаменитом сталинском лозунге «Кадры решают все!». Этот призыв был распространен и на специалистов в области художественной самодеятельности, из которых нас больше всего интересуют руководители танцевальной самодеятельности. В середине 1930-х годов советская пресса постоянно обращала внимание на необходимость бережного, заботливого

[1] Всесоюзный дом народного творчества в 1937 году // Народное творчество. 1937. № 4. С. 60—61.

отношения к руководителям самодеятельных кружков. Основной тезис формулировался примерно так:

> Руководители клубных кружков, знающие, культурные педагоги должны пользоваться заботой и вниманием того предприятия, где они работают. Нужно поднять авторитет клубного режиссера, дирижера, хормейстера, балетмейстера. Для них должны быть созданы те же условия, которые создаются на фабриках и заводах для квалифицированных специалистов[1].

Однако в области клубной хореографии «окружать заботой» было пока мало кого. В начале 1939 года, анализируя опыт I Всесоюзного фестиваля народного танца 1936 года, Н. Терновская со знанием дела описывала ситуацию, актуальную и более двух лет спустя:

> После фестиваля народного танца многие самодеятельные кружки народной пляски принялись за регулярную учебу. Но их творческому росту очень мешает отсутствие учебных пособий, недостаток квалифицированных руководителей и чрезвычайно обезличенная помощь со стороны местных общественных и партийных организаций и учреждений. […] Большинство руководителей танцевальных коллективов не имеет достаточно знаний по своей специальности и вообще малокультурны.
>
> Поэтому следует в ближайшее время принять действенные меры к воспитанию новых кадров руководителей.
>
> В то же время необходимо отметить, что среди руководителей кружков и ансамблей народной пляски есть культурные, квалифицированные специалисты, имеющие большой опыт работы в самодеятельных кружках; но таких, надо сказать, очень мало. Есть и такие руководители, которые в свое время получили хорошее специальное образование, но с течением времени многое перезабыли: отсутствие конкретной помощи, творческого общения с опытными специалистами и наглядных примеров способствует их застою.
>
> Помимо этого, огромная трудность в работе руководителей самодеятельных танцевальных коллективов заключается еще в том, что они являются одновременно и педагогами, и организаторами, и сценаристами, и постановщиками.
>
> Те, кто ссылается на опыт хореографической школы ЦПКиО[2] или показательных коллективов домов самодеятельности, вероятно,

[1] *Берлянт М.* Окружить заботой творческих работников самодеятельности // Клуб. 1936. № 7. С. 31.

[2] Центральный парк культуры и отдыха им. М. Горького.

упускают из виду, что там работает не один педагог, а целая группа специалистов. В практике художественной самодеятельности мы видим много примеров того, как руководитель, обладающий большими специальными знаниями и педагогическим опытом, совершенно не умеет ставить танцы. Коллективы, руководимые такими педагогами, обладают хорошей исполнительской техникой, что же касается их постановок, то они большей частью очень примитивны, без малейших признаков фантазии. Нередко руководитель механически переносит в свой коллектив то, что он когда-нибудь видел на эстраде. Можно ли, однако, считать такого руководителя плохим и ненужным в художественной самодеятельности? Конечно, нет. Но его нужно поставить в такие условия, чтобы он не топтался на месте, не отставал, чтобы он мог регулярно получать необходимую творческую помощь, знакомиться с работами других, более опытных руководителей.

Те руководители танцевальных коллективов, которые работают в крупных городах Советского Союза, находятся в значительно лучших условиях, чем работники небольших городов или сел. В крупных центрах руководители имеют возможность видеть балетные спектакли в исполнении больших мастеров, могут обращаться к последним за консультацией. В Москве самодеятельным кружкам и их руководителям оказывают большую помощь Ансамбль народного танца Союза ССР, декады национального искусства, всесоюзные олимпиады, курсы и семинары по повышению квалификации.

Что же касается руководителей периферийных коллективов, и особенно совхозных и колхозных, то они поставлены в очень неблагоприятные условия для работы. До сих пор для них не было организовано ни длительных курсов по повышению квалификации, ни конференций; никаких пособий, никаких книг; никакой помощи они ни от кого не получают[1].

И хотя автор в конце отмечала рост квалификации руководителей и уровня танцевальных самодеятельных кружков после Всесоюзного фестиваля народного танца, способствовавшего интенсивному обмену опытом между хореографами разных регионов, в целом ситуация с подготовкой специалистов выглядела весьма плачевно. Н. Терновская в своей статье неоднократно упоминала опыт Центрального парка культуры и отдыха им. М. Горького, но упоминала его как опыт, который является исключительным и не

[1] *Терновская Н.* Искусство танца в художественной самодеятельности // Народное творчество. 1939. № 1. С. 41—42.

поддается механическому переносу на рядовые самодеятельные кружки. Имелся в виду опыт школ бального танца и сценического танца, студий классического танца и пластики, организованных на базе ЦПКиО в первой половине — середине 1930-х годов. Особо важную роль сыграла школа сценического танца, четырехлетний учебный план которой был нацелен на подготовку кадров руководителей танцевальной самодеятельности[1].

Вторым главным центром (пере)подготовки хореографов для самодеятельности стал открытый в Москве весной 1936 года Театр народного творчества. В нем демонстрировались готовые или переработанные активом театра программы самодеятельности различных сторонних организаций, готовились собственные постановки в стенах театра и сводные программы за его пределами. Главным балетмейстером ТНТ был И.А. Моисеев[2]. Там он и приобрел опыт работы с самодеятельной хореографией и сценическим вариантом народного танца.

До войны подготовка руководителей хореографических любительских коллективов в масштабах страны так и не была поставлена. Она концентрировалась в столице, в результате чего провинциальные, особенно сельские любители хореографии оставались обделенными. Понадобилось еще два десятилетия, чтобы подготовка руководителей танцевальной самодеятельности в СССР начала приобретать контуры системы.

Хореографы учатся

> Одной из острых проблем клубной работы по-прежнему остается проблема квалифицированных кадров. Какие шаги для ее решения были сделаны в этой пятилетке Министерством культуры? Что планируется на ближайшие годы?
>
> Да, кадровый вопрос все еще остается острым, хотя мы готовим огромное количество квалифицированных специалистов. К сожалению, местные органы не всегда уделяют необходимое внимание молодым специалистам, направленным на работу в культпросветучреждения. В результате многие из выпускников, прибыв по назначению на работу, не долго задерживаются на своих местах. Местным органам следует, очевидно, активней заботиться об устройстве быта молодых специалистов, бороться за повышение престижа клубного работника.

[1] Подробнее см.: *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене… С. 50—52.

[2] Подробнее см.: Там же. С. 78—81.

И все-таки можно говорить об определенных сдвигах и заметных улучшениях в вопросе с кадрами для культпросветучреждений. Кадры для клубов у нас сейчас готовят 131 культпросветучилище, 11 институтов культуры и 5 их филиалов, 14 факультетов в университетах и пединститутах. К 1975 году, за пятилетку, ожидается выпуск более 317 тысяч специалистов по культурно-массовой работе.

Только за годы девятой пятилетки было открыто 12 новых средних специальных и 3 высших учебных заведения. В этом году будет открыт институт культуры в Ташкенте. В целом в ближайшие годы планируется открыть 10—12 высших учебных заведений культуры и искусства в различных городах страны. И хотя по-прежнему злободневен вопрос о подготовке специалистов средней квалификации, нам представляется целесообразным сделать основную ставку на подготовку кадров культработников с высшим образованием, так как рост общеобразовательного уровня населения предъявляет сегодня серьезные требования к клубу.

Идут поиски в подготовке новых программ для вузов культуры и искусства. Вскоре предполагается открыть в каждом вузе культуры факультеты по таким новым специальностям, как режиссер клубной массовой работы, режиссер самодеятельных кинофотостудий, методист по работе с детьми.

Наконец, огромную помощь клубам оказывают выпускники факультетов общественных профессий, организованных в высших учебных заведениях. Факультеты дают студентам вторую специальность организатора-лектора, политинформатора, руководителя коллективов художественной самодеятельности. Таких факультетов у нас в стране более 400[1].

Так отвечала в начале 1974 года со страниц журнала «Клуб и художественная самодеятельность» на вопрос журналиста о подготовке кадров руководителей художественной самодеятельности министр культуры СССР Е.А. Фурцева. Лаконичное панорамное описание положения дел с подготовкой кадров создает ощущение сформировавшейся системы, в которой появились звенья, обеспечивавшие бесперебойную «поставку» специалистов административного, методического и художественного профиля в клубную систему, отсутствовавшие до войны. Ограничимся только теми из них, которые готовили хореографов для клубной сцены. Это — обширная сеть средних специальных

[1] Задачи, дела, перспективы // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 1. С. 5.

(культурно-просветительные училища) и высших учебных заведений — институтов культуры, создание которых началось в 1964 году на базе бывших библиотечных институтов за счет открытия новых факультетов. Кроме того, большое подспорье клубному делу виделось в создании, начиная с 1962 года, системы факультетов общественных профессий, на которых до пятой части студентов в 1960-е годы получало вторую, хореографическую профессию. Кроме того, методическая помощь государственной и профсоюзной клубной сети накопила многолетний опыт подготовки и переподготовки специалистов танцевального жанра и стала, несомненно, более разнообразной и гибкой[1]. Приведем несколько примеров из публикаций специализированного журнала за 1963 год, когда (танцевальная) художественная самодеятельность, кредит доверия к которой в связи с планами построения коммунистического будущего еще более возрос, находилась в состоянии расцвета:

> *Ленинград, 1963.* Педагоги Ленинградского хореографического училища посвящают свободное время преподаванию в народной школе балета, которая готовит руководителей-общественников для танцевальных коллективов.
>
> На одном отделении занимаются будущие постановщики классического и народно-характерного танца, на другом — преподаватели бального танца. Программа школы рассчитана на трехлетний срок обучения. Занятия по теоретическим предметам (история театра, история балета, музыкальная литература) идут в помещении Государственного хореографического училища. К услугам слушателей народной школы материалы, собранные в кабинете истории Ленинградского хореографического училища. Практические занятия ведутся во Дворце культуры имени А.М. Горького.
>
> В школу принимали любителей танца не старше 32 лет, имевших опыт постановочной работы. Все это люди серьезные, любящие хореографическое искусство, чувствующие ответственность за дальнейшее развитие своих танцевальных коллективов. Поэтому не было ни одного случая отмены занятий[2].
>
> *Москва, 1963.* Восемьдесят процентов руководителей хореографических коллективов Москвы и Московской области — практики, не

[1] Подробно о подготовке руководителей хореографической самодеятельности в 1960—1980-е гг. см.: *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене… С. 135—142.

[2] Народная школа балета // Художественная самодеятельность. 1963. № 6. С. 29.

получившие профессионального образования. Поэтому в 1961 году Московский городской Дом художественной самодеятельности и Государственный институт Театрального искусства имени А.В. Луначарского организовали курсы. Их задача — подготовить педагогов и постановщиков танцев для коллективов столицы и области. Организационную сторону взял на себя Дом художественной самодеятельности, разработку программ и ведение учебного процесса — институт. В этой работе участвуют ректор института профессор М. Горбунов, заведующий кафедрой профессор Р. Захаров, декан факультета доцент А. Шатин, доцент Т. Ткаченко и старший преподаватель Д. Удальцов.

90 процентов слушателей сдали экзамены хорошо и отлично. В репертуаре самодеятельных коллективов, который раньше обычно состоял только из народных танцев, в результате учебы появились сюжетные танцы на современные темы[1].

Москва, 1963. Центральный Дом народного творчества имени Н.К. Крупской провел конкурс на создание лучшего сюжетного танца на современную тему. Соревнование хореографических коллективов начиналось в районах. Победители выступали в областных и краевых центрах. Многие коллективы выступили в Москве. В жюри входили мастера хореографического искусства, художники и композиторы во главе с народной артисткой СССР Т.А. Устиновой. В своих оценках жюри учитывало актуальность темы, ее сюжетное решение, образно-художественную форму, стиль, манеру и культуру исполнения. […]

Итоги конкурса были обсуждены на Всероссийской конференции балетмейстеров.

Участники конференции заслушали доклады народной артистки СССР Т.А. Устиновой «Создание современного сценического произведения на основе национального народного танца», народного артиста РСФСР и Казахской ССР профессора Р.В. Захарова «Образ современника в танце», заслуженного деятеля искусств РСФСР А.С. Широкова «Принципы создания и подбора музыки для танцевальных произведений» и художника С.К. Самохвалова «Об основных принципах создания современного сценического костюма»[2].

Как видим, формы работы были многообразны. Конкурсы и смотры танцевальной самодеятельности сопровождались обсуждениями, получившими название «конференций», которые

[1] *Зайцев В.* Клубные хореографы учатся // Там же. № 9. С. 18.

[2] *Андреева Н.* Конференция по сюжетному танцу // Там же. № 5. С. 13.

позволяли участникам обменяться практическим постановочным и педагогическим опытом. Профессионалы высочайшего уровня вели программы переподготовки балетмейстеров самодеятельных коллективов, руководили деятельностью жюри, выступали на страницах специальных периодических изданий с методическими наблюдениями и советами.

Вместе с тем, министр культуры СССР начала отвечать на вопросы с констатации острых проблем со специалистами культпросветработы — с проблем дефицита их количества и качества, недостаточного внимания к ним со стороны органов власти, «текучки» кадров. Эта тема обсуждалась в печати в течение десятилетий существования художественной самодеятельности и была ее навязчивой спутницей. Вот как формулировала ее, например, передовица «КХС» в 1958 году в связи с обсуждением вопроса о подготовке кадров для самодеятельных кружков, которыми на две трети руководили так называемые «общественники», не имевшие специального образования, сами вышедшие из самодеятельности:

> К сожалению, наряду с настоящими творческими руководителями, подлинными мастерами своего дела у нас под неблагозвучным словом «кружковод» подвизается немало холодных ремесленников. Они, имея в своем багаже некую сумму стандартных приемов для постановки двух-трех спектаклей, двух-трех хореографических программ и пользуясь невзыскательностью клубных работников и некоторых излишне доверчивых профработников, стремятся «набрать несколько кружков».
>
> Нет необходимости называть имена этих горе-руководителей. Задача заключается в том, чтобы преградить подобным «специалистам» путь в кружки. Людям, калечащим участников самодеятельности, насаждающим халтуру, прививающим дурные вкусы, легкомысленное отношение к искусству, не место в наших художественных коллективах.
>
> Однако одними благими пожеланиями здесь делу не поможешь. Нам кажется целесообразным установить такой порядок, при котором профсоюзные органы, директора клубов будут принимать на работу руководителей художественных кружков только по направлениям-путевкам советов профсоюзов, которые, в свою очередь, эти путевки будут согласовывать с местными управлениями культуры или домами народного творчества. Разумеется, для этого нужно, чтобы в домах народного творчества было повышено чувство ответственности за состояние художественной

самодеятельности в рабочих клубах, в культурных учреждениях профсоюзов[1].

Предложение установить определенный административный фильтр на пути проникновения «халтурщиков» в клубы не решал, однако, вопроса о том, где и как готовить специалистов для самодеятельности. Между тем, этот вопрос оставался дискуссионным начиная с 1930-х годов вплоть до распада СССР, особенно обострившись в «перестроечные» годы, в обстановке резких и неожиданных перемен. Оглядываясь назад, доцент Московского государственного института культуры В. Закутский писал:

> Уже с 60-х годов сфера художественной самодеятельности стала насыщаться квалифицированными кадрами — руководителями коллективов народного творчества, а также организаторами культурно-просветительного движения.
>
> Вместе с тем все эти годы обсуждается вопрос о целесообразности подготовки этой категории специалистов в системе вузов культуры.
>
> Думаю, что эта точка зрения оторвана от реалий жизни. […]
>
> Очевидно, что в новых условиях встает потребность в творческих работниках, способных поддержать и развить процесс самоорганизации культурной жизни вообще и народного творчества в особенности. Иначе говоря, создаются такие условия, при которых путевку в жизнь получает только специалист высшей квалификации с большим творческим потенциалом, будь то дирижер, режиссер, балетмейстер, инструменталист.
>
> Оппоненты полагают, что для самодеятельности не нужны подобные профессионалы, ее способен «организовать и направлять» любитель.
>
> Самодеятельный коллектив отличается от профессионального лишь тем, что его участники в одном случае любители, а в другом — профессионалы. Ведь любое искусство — хоровое или хореографическое, оркестровое или театральное — едино по своей природе. Оно не может делиться на перво- или третьесортное. Художественные критерии здесь едины. Оно или есть как таковое, либо его нет. В обоих случаях создать художественный коллектив способен только мастер, владеющий профессиональными знаниями, умениями и навыками.
>
> По нашему глубокому убеждению, время организатора «на все руки» ушло в историю. Условия хозрасчета и рынка в культуре

[1] Подготовка и воспитание кадров // Художественная самодеятельность. 1958. № 3. С. 7.

диктуют потребность в глубокой компетентности кадров, их высоком профессиональном мастерстве.

Таким образом, сама жизнь поставила на повестку дня вопрос о кардинальной переориентации на более профессиональную подготовку специалистов в вузах культуры[1].

Благие намерения по приспособлению подготовки специалистов художественной самодеятельности, сформированной в рамках сталинской модели культуры и «заточенной» на следование «правильной» идеологической линии, к новым условиям запаздывали. Через пару месяцев крах СССР станет обстоятельством, которое вынудит поставить вопрос не только о надобности в подготовке специалистов клубной работы, но и о том, нужна ли художественная самодеятельность вообще.

Танцы по секрету

Летом 2008 года я привез в Москву несколько десятков экземпляров своей только что вышедшей, с пылу с жару, книги. Во Франко-российском центре гуманитарных и общественных наук должна была состояться ее презентация, и у «Фотокарточки на память…» было большое количество здравствовавших, слава богу, на тот момент действующих лиц в Москве, в Подмосковье, в Нижнем Новгороде и Дзержинске Нижегородской области, которым нужно было вручить по экземпляру.

Одним из первых в Москве мой свежеиспеченный опус получил научный руководитель моей кандидатской, Валентин Валентинович, у которого я многому научился и продолжаю учиться и в научном, и в человеческом плане. Мнение очень внимательного, глубокого, доброжелательного и ироничного Валентина Валентиновича во многих волнующих меня вопросах остается для меня решающим, и свои наиболее важные для меня публикации я непременно ему привожу. Несколько дней спустя в телефонном разговоре он сообщил мне, что, придя домой, он прочитал книгу сразу — не вставал с дивана, пока не прочел. На похвалу, как всегда, был скуп. Не обошлось без критики, не обошлось без иронии. Помимо прочего, имел место в нашем разговоре и такой пассаж. Имея в виду, что я фигурирую в своих воспоминаниях о детстве

[1] *Закутский В.* Профессионалы для самодеятельности // Народное творчество. 1991. № 11. С. 20.

в третьем лице, как Мальчик, открыто рассказываю, в том числе, о своих первых сердечных привязанностях и некоторых эротических переживаниях, Валентин Валентинович мимолетно заметил: «Тебе нужно написать продолжение. Назови его так: “Мальчик — сексуальный маньяк”».

Я тогда посмеялся над этой шуткой, да и только. Теперь я думаю, что мой научный шеф в этом высказывании оказался прозорливее, чем я думал, а может — даже чем он сам предполагал. Речь идет не только о недооцененной важности такой проблематики, как роль женщин в жизни ученого. Если в отношении писателей и художников эта тема в художественных, публицистических и аналитических текстах изъезжена вдоль и поперек, то в отношении ученых, в том числе историков, это — непаханое поле. Может быть, когда-нибудь, в глубокой старости, если доживу и не впаду в маразм, я напишу автобиографическую книгу именно с этим названием и посвящением тому, кто мне это название подарил.

Но сейчас я вспомнил об этом московском эпизоде в ином контексте. Пытаясь припомнить и изложить на бумаге случаи из своей школьной и студенческой жизни, связанные с советской художественной самодеятельностью, я внезапно понял, что большинство из них так или иначе связаны с делами сердечными — симпатиями и влюбленностями в представительниц «слабого» пола. По крайней мере, мне мои «самодеятельные» и «хореографические» истории вспомнились сейчас именно в таком ракурсе.

Первая из них относится к осени 1972 года. Мне было тринадцать лет, я был долговязым нескладным семиклассником, неспортивным застенчивым акселератом с первыми прыщами на лбу и пушком на щеках. Я стеснялся своего роста и сутулился, а в классе вынужден был надевать очки, чтобы разглядеть доску. Я был убежден, что девочкам я неинтересен, и их общества не искал, дабы не потерпеть неизбежное фиаско. О том, что сверстницы считали меня привлекательным, я узнал уже по окончании школы. Вероятно, моя холодная вежливость и надменная мина, скрывавшие неуверенность в себе, воздвигали железобетонную стену для любой попытки проявить девичий интерес к моей персоне. Возможно, так и было.

И вот, совершенно неожиданно для меня, я был приглашен на день рождения к однокласснице Ольге, миловидной и уже вполне развитой девочке с весьма посредственными учебными достижениями. Приглашен я был вместе с одноклассником Сашей, который

уже упоминался на предыдущих страницах в связи с изготовлением части реквизита для школьного хореографического спектакля его бабушкой-рукодельницей. Саша был мальчиком из интеллигентной семьи, с безукоризненными манерами, точеными девичьими чертами лица, аккуратной стрижкой несоветского образца, тщательно одетый и вроде бы без комплекса неполноценности. В общем, девочкам он очень нравился, и я воспринял приглашение на этот праздник как то, что меня ждут в качестве некоего бесплатного приложения к Саше. Но смиренно пошел.

Праздник этот оказался совсем не детским и для меня совершенно новым и неожиданным. Среди гостей преобладали девочки из нашего класса. Верховодила всем старшая сестра Ольги, смазливая брюнеточка лет пятнадцати-шестнадцати.

После праздничного стола перешли к парным танцам, к чему я был совершенно не готов. Танцевать я не умел. На проигрывателе беспрерывно крутилось несколько песен с только что выпущенной малоформатной дефицитной пластинки вокально-инструментального ансамбля — тоже, кстати, одного из порождений советской художественной самодеятельности — «Цветы», которую, как я узнал десятилетиями позже, принес с собой Саша. Напористая Ольгина сестра избрала меня в качестве своего постоянного партнера (Саша был для нее мелковат). Оказалось, что танцевать очень просто. Ритм я держал хорошо, мы плавно двигались в такт, на ноги партнерше я ни разу не наступил. Я ощущал на своей щеке или плече тепло ее доверчиво прижавшейся щеки, мои руки лежали на ее талии, она предпочитала в медленном танце обхватывать меня за шею, упираясь в меня своей развитой грудью в разочаровывающе жестком, как яичная скорлупа, советском бюстгальтере. Все это волновало и возбуждало, но не заставляло терять голову. Наверное, потому, что для нее такое времяпрепровождение было делом обыденным. Когда что-то отвлекало нас от танца, она спокойно произносила: «Ну вот, только пригрелись…»

Между танцами или после них играли в «бутылочку», по очереди крутя ее на столе и целуясь в губы с тем, на кого указывало бутылочное горлышко. Это тоже был мой первый опыт. Мне посчастливилось принять сочные поцелуи Ольгиной сестры всего два-три раза — целоваться «по-взрослому» я не умел. Почему-то чаще всего бутылка указывала на толстую одноклассницу или на Сашу, что меня сильно разочаровывало.

Но в целом вечер мне понравился и запомнился надолго. Это была экзотика, до которой я еще не дорос. И это была тайна, которой нельзя делиться со взрослыми. Недели спустя после праздника, приехав на зимние каникулы к родителям мамы в Горький[1] и гуляя по любимым местам, я то и дело мурлыкал: «Видел я: цветы, как люди, плачут…» и «Звездочка моя ясная…»

СМИ и художественная самодеятельность

1937 год

> На настоящем этапе уже ничего не дают одни возгласы изумления перед «прекрасным народным искусством». Действительно прекрасное искусство требует, чтобы ему помогли расти, впитывать все новое, что несет бурными темпами развертывающаяся прекрасная жизнь.
>
> Журнал «Народное творчество» призван к тому, чтобы раскрыть на своих страницах историю этого роста, показать его пути, помочь бороться за верное направление, помочь обмениваться опытом, овладевать новыми культурными достижениями.
>
> Задачи эти выполнимы при одном условии: в их осуществлении должны принять участие художественные и научно-художественные силы, и «профессиональные», и «народные», всех народов нашей страны. Никто не расскажет лучше о своем опыте, чем сами творцы и борцы за свое национальное искусство. Со страниц журнала должно звучать не только описание творчества, а само творчество во всем своем многообразии — народная музыка, народные песни, стихи народных поэтов, пьесы народных драматургов, произведения народных художников изобразительного искусства, изображение народных танцев.
>
> С таким авторским коллективом журнал будет крепок и силен, сумеет с достаточной полнотой развернуть картину расцвета и роста национальной художественной культуры и помочь осуществлению ее больших задач[2].

1987 год

> ...давайте советоваться и спорить, вести актуальные диалоги не только по профессиональным делам, но и по всем сложным проблемам современности. Возможностей для откровенного разговора

[1] Название Нижнего Новгорода с 1932 по 1990 г.

[2] Рост народного творчества // Народное творчество. 1937. № 1. С. 3.

у нас с вами немало. Это встречи с редакционными работниками на читательских конференциях, устных журналах. Это ответы на вопросы нашей анкеты и, главное, — ваши письма и звонки, дорогие читатели.

Со своей стороны, мы предлагаем вам новые рубрики: «Пресс-клуб: ваше мнение!», «Наш компьютерный класс», «Экономика и культура», «Патентное бюро "КХС"» и др. На обсуждение выносятся такие, например, вопросы, как «Свобода подлинная и мнимая», «Отдых — дело серьезное?». У вас есть свои предложения, иные темы, которые кажутся более актуальными? Быстрей беритесь за перо — мы с радостью откликнемся и поддержим любое стоящее начинание... [...]

Чтобы осуществить намеченные планы, журналистам и авторам «КХС» надо быть предельно искренними, принципиальными и объективными. Одним словом, говорить правду, всегда правду и только правду. Согласитесь, дорогие читатели, задача не простая: еще сильны в каждом из нас отголоски того довольно продолжительного времени, когда бить в барабаны, хлопать в ладоши и петь дифирамбы считалось высшей гражданской доблестью. Но мы берем на себя обязательство не отступать от правды, помнить слова В.И. Ленина о том, что долг тех, кто хочет искать «путей к человеческому счастью, не морочить самих себя, иметь смелость признать откровенно то, что есть». Искренности, объективности и правды мы ждем и от вас, дорогие читатели. Ведь мы договорились вести откровенный диалог[1].

Эти тексты разделяет полвека. Первый — фрагмент из передовой статьи самого первого номера журнала «Народное творчество», издававшегося Всесоюзным комитетом по делам искусств и ВЦСПС. Второй извлечен из передовицы журнала «Клуб и художественная самодеятельность», который был приемником «Народного творчества» по прямой линии, после нескольких слияний и разделений предшественников. Он тоже являлся органом ВЦСПС и Министерства культуры СССР и через два года должен был, после очередной реорганизации, вновь превратиться в «Народное творчество». Тираж журнала на январь 1937 года составлял 44 500 экземпляров, в начале 1987-го — 101 630. Покупка одного номера журнала обходилась подписчику в 1937 году в три рубля (эта цена, номинально сократившись в ходе денежной реформы 1961 года до 30 копеек, продержалась до 1978 года), в 1987-м в 40 копеек — в ничтожно малые суммы.

[1] Приглашение к диалогу // Клуб и художественная самодеятельность. 1987. № 1. С. 1.

Если отвлечься от гигантских тиражей, демократичных цен и общих «хозяев» и судить о журналах исключительно по заявленным приоритетам и содержанию, то различия между этими средствами массовой информации представляются разительными. «Народное творчество» образца 1937 года ориентировалось на изучение, развитие и пропаганду народного искусства (в данном случае неважно, что под ним понималось). Редакция же журнала «Клуб и художественная самодеятельность» видела свои приоритеты в обсуждении проблем, широко выходящих за рамки культурно-просветительной работы, с целью помочь личности раскрыть свой потенциал, удовлетворить любопытство, организовать досуг. В первом случае предполагался научно-дидактический, поучительный и нравоучительный дискурс «мастеров» искусства профессионального, «народного» и любительского, во втором — живой диалог с читателем о наболевшем.

Принципиально различалось и содержание журналов. Довоенное «Народное творчество» в своей структуре воспроизводило сталинскую модель культуры-монолита:

> Основу каждого номера составляли три блока материалов (соответствовавшим основным звеньям модели культуры): о традиционном народном творчестве, профессиональном искусстве, художественной самодеятельности. Как правило, сохранялась именно такая последовательность этих блоков[1].

Таким образом, журнал «выступал предметным воплощением этой модели»[2], в которой народное художественное творчество, профессиональное искусство и художественная самодеятельность представлялись тремя взаимно обогащающиеся компонентами целостной системы.

Догматическая направленность с тесными и жесткими рамками в стиле и проблематике была характерна для журналов о культпросвете весь сталинский период и, с некоторым смягчением, в эпоху Хрущева и раннего Брежнева. В 1960-е годы передовицы «Клуба и художественной самодеятельности» неизменно проявляли безоговорочную преданность «генеральной линии» партии в культурной политике и изливали неумеренные славословия в ее адрес. Приведу характерные образцы их стилистики.

---

[1] *Румянцев С.Ю., Шульпин А.П.* Самодеятельное творчество… С. 22.

[2] Там же. С. 21. Подробнее о концепции и содержании журнала «Народное творчество» в сталинский период см.: Там же. С. 21—30.

1963 год

> Программа строительства коммунизма, принятая на XXII съезде нашей партии, — вот тот компас, по которому надо ориентироваться всем деятелям советского искусства независимо от того, любители они или профессионалы. Можно не сомневаться, что коллективы придут на второй тур Всесоюзного смотра художественной самодеятельности во всеоружии своего мастерства, с идейным, высокохудожественным репертуаром. Искусство, созданное народом, живет для народа, и клубные артисты сделают все от них зависящее, чтобы это искусство приносило радость советским людям, будило в них художников, вдохновляло их на новые трудовые подвиги для блага нашей страны, во имя коммунизма[1].

1967 год

> …сейчас, размышляя над постановлением ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции», мы думаем не о ноябрьских днях этого года, ибо смысл постановления гораздо глубже того, чтобы ярко и красочно отметить самую знаменательную дату.
>
> Мы думаем о мудрости Коммунистической партии, которая из всех испытаний, как это сказано в постановлении, выходила еще более закаленной, более сильной, с непоколебимым революционным оптимизмом и уверенностью в победе великого коммунистического дела[2].

Печатное слово в СССР было весомо, поскольку к нему прислушивались. Похвала в прессе воспринималась как свидетельство общественного доверия и окрыляющая награда. Критика же приобретала вес крушащего молота и была чревата не только психологическим и моральным дискомфортом, но и организационными выводами — причем далеко за пределами Большого террора, когда критический разбор (творческой) деятельности мог уподобиться доносу и вызвать репрессивные меры. Так, вслед за публикацией в 1962 году в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» критической статьи А. Митрофанова «У минских

---

[1] Искусство создает народ, оно принадлежит народу // Художественная самодеятельность. 1963. № 3. С. 2.

[2] Достойно встретим пятидесятилетие! // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 5. С. 2.

любителей джаза»[1], которые якобы проявили неразборчивость в отношении западного репертуара, она обсуждалась на совещании руководителей эстрадных оркестров, работников республиканского и городского домов народного творчества, представителей Союза композиторов, Союза писателей и на совещании заведующих культурно-массовыми отделами областных советов профсоюзов республики; затем на совещании председателей правлений клубов, домов и дворцов культуры профсоюзов; далее, областные советы профсоюзов организовали обсуждение во всех эстрадных оркестрах с участием творческих работников, председателей фабрично-заводских и местных комитетов. Через три месяца после начавшихся в октябре разбирательств, в январе 1963 года «собрался республиканский художественный совет по джазовой музыке вместе с работниками Министерства культуры БССР, домов народного творчества, композиторами, писателями, руководителями эстрадных оркестров. Речь шла о том, как устраняются недостатки, указанные в статье. Намечены меры к дальнейшему улучшению работы оркестров. В феврале проведен семинар руководителей джазов». Но и на этом история разбирательств и проверок не закончилась. По поручению министерства преподаватели консерватории и работники филармонии проинспектировали работу эстрадных самодеятельных и профессиональных коллективов, художественный совет министерства принял решение о дальнейшем развитии эстрадной музыки в республике. В итоге «эстрадные коллективы получили рекомендательный список репертуара. Приобретены новые произведения, которые после размножения будут разосланы на места»[2].

Забегая вперед, можно констатировать, что партии не было нужды в каждом отдельном случае отступления артистов или художников от соцреалистического канона самой предпринимать меры для возвращения в стадо «заблудшей овцы». Эту работу могла произвести и специализировавшаяся на вопросах культуры пресса, которой разрешали перепечатывать необходимые для этого материалы из центральной партийной печати — газеты «Правда» или журнала «Коммунист». В конце концов, можно было и заказать критическую статью. Так поступил, например, ЦК КПСС после

---

[1] *Митрофанов А.* У минских любителей джаза // Художественная самодеятельность. 1962. № 9. С. 28—31.

[2] После наших выступлений. «У минских любителей джаза» // Там же. 1963. № 4. С. 47.

публикации 1956 году в журнале «Вопросов философии» статьи Б.А. Назарова и О.В. Гридневой «К вопросу об отставании драматургии и театра», в которой ставился под сомнение вопрос о необходимости партийно-государственного управления культурой[1]. Как видим, прессу можно было инструментализировать для «проработки» деятелей искусства и в 1950-е, и в 1960-е годы.

Принципиальные перемены начались в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» в середине 1970-х годов, с приходом на пост главного редактора В.Б. Чурбанова. Бодрые рапорты об успехах художественной самодеятельности стала теснить серьезная аналитика, посвященная проблемам культуры, досуга и личности. Среди авторов появились глубокие ученые гуманитарного и социологического профиля — Ю.М. Лотман, И.В. Бестужев-Лада, В.А. Ядов, Г.Х. Попов и др.[2] Подача материалов стала менее назидательной, критика — не столь нетерпимой. Статьи о западной культуре и альтернативных течениях в советской культуре, включая набиравшие бешеную популярность бальные танцы британского стандарта, стали более доброжелательны. Появлялись и регулярно обновлялись всё новые рубрики. Практиковались эксперименты в области журнального дизайна. В 1978 году к каждому номеру журнала стали прилагать гибкую пластинку с популярной музыкой (что и привело к повышению цены номера с 30 копеек до 40). Каноническая самодеятельность сталинского образца за несколько лет до начала перестройки стала подвергаться сдержанной, но совершенно явной критике, вскрывающей ее «родовые» недуги, связанные со все более герметичной изоляцией от живой действительности и новых веяний.

Правда, передовицы профсоюзно-государственной клубной периодики оставались «верноподданническими» до конца существования СССР. До «перестройки», скорее всего из тактических соображений, чтобы создавать ширму, прикрывающую глубокую и критическую аналитику. А после, наверное, сервильность

---

[1] См.: Записка отдела науки и культуры ЦК КПСС по РСФСР о выступлениях против партийного и государственного руководства в журнале «Вопросы философии» и в других периодических изданиях // Аппарат ЦК КПСС и культура… С. 553—556.

[2] См., напр.: *Бестужев-Лада И.* Клуб 2000-го года // Там же. 1975. № 2. С. 22—25; *Ядов В.А.* Труд и досуг // Там же. № 17. С. 11—15; *Бестужев-Лада И., Бестужев В.* В субботу вечером // Там же. № 21. С. 9—11; *Лотман Ю.М.* «Являлись на балы, не снимая шпаг…» // Там же. 1976. № 23. С. 36—39; *Попов Г.* Нужен ли на отдыхе хронометр? // Там же. 1977. № 7. С. 34—36.

практиковалась по инерции, за отсутствием традиции и образцов свободного выражения мнений. Так, передовица 1987 года, из которой выше приведена пространная цитата, по привычке спряталась за ленинские слова, как в 1937 году публикации прятались за цитирование «вождя», и сослалась на XXVII съезд КПСС, который «потребовал (!) решительного поворота от директивных методов управления и руководства (!) во всех сферах жизни страны»[1]. Было выдано очередное директивное распоряжение — на этот раз об отказе от директив.

Самодеятельной хореографии со второй половины 1930-х годов в специальной советской периодике уделялось большое внимание. Публикации сообщали о ходе, заключительных концертах и результатах смотров танцевальной самодеятельности, об отдельных танцевальных коллективах, об их гастрольных поездках и о гастролях приехавших из-за рубежа хореографических групп. В журналах печатались интервью с известными балетмейстерами и ведущими солистами балета, методические материалы для руководителей хореографических коллективов и организаторов танцевальных вечеров, записи танцев и эскизы танцевальных костюмов. И поскольку речь шла об одном из самых зрелищных видов искусства, популяризация танцевального искусства не могла обойтись без визуального материала, заслуживающего отдельного рассмотрения.

Тиражирование зримого танцевального искусства

Киностудия «Центрнаучфильм» выпустила первый учебный фильм о русском народном танце. Сценарий его написан Б. Альтшулером и А. Климовым. Режиссеры — Б. Альтшулер и Л. Каплунов, балетмейстер, заслуженный артист РСФСР А. Климов, консультанты, народные артисты СССР Т. Устинова и Л. Лавровский. В картине снимались учащиеся русского классического отделения Московского академического хореографического училища и артисты танцевальной группы Государственного ордена Трудового Красного Знамени хора имени Пятницкого. В фильме три раздела. В первых двух показаны основные элементы русского народного танца. Зрители как бы попадают в учебный класс хореографического училища. Начинается урок с изучения позиций ног и рук.

Затем осваиваются основные элементы русского народного танца: различные ходы, присядки, «гармошки», выходки и т.д.

[1] Приглашение к диалогу… С. 1.

Каждый из них демонстрируется не только в общерусской, но и в областной манере исполнения.

Создатели фильма детально описывают и разбирают разнообразные приемы, показывают ошибки, наиболее часто встречающиеся у исполнителей. Все элементы фиксируются крупным планом, а сложные движения повторяются в замедленном темпе. Уделяя внимание показу технического мастерства при выполнении тех или иных элементов, авторы учебной киноленты в то же время подчеркивают большое значение характера и артистизма исполнения.

Третий раздел посвящен формам и видам русского народного танца. Здесь идет рассказ о неисчерпаемом многообразии хореографических рисунков, об их композиционных построениях и разновидностях танца (кадрили, хороводы, переплясы и т.д.), о создании новых номеров, отражающих нашу современность и обогащенных творческим использованием народных обычаев и традиций. Эти кинокадры дают возможность еще раз убедиться в том, как богата пластическая палитра русского танцевального фольклора, как много у русского народа плясок, своеобразных по настроению и хореографическому языку. Взять, например, кадриль: в Астрахани ее танцуют совсем не так, как на Урале, а ярославская заметно отличается от сибирской. Полны глубокой поэтичности и светлого лиризма плавные девичьи хороводы. А сколько удали и мужественной красоты в лихих мужских плясках! Зрители увидят их в талантливом воплощении солистов танцевальной группы хора имени Пятницкого.

Чтобы рельефнее оттенить местный колорит хореографического номера, соблюдена этнографическая точность в костюмах. Самобытный костюм придает танцу особую красочность, как бы сливается с ним.

Кинокадры сопровождает мелодичная, построенная на русской народной интонационной основе музыка композитора А. Широкова. Она звучит в исполнении оркестра народных инструментов хора имени Пятницкого.

Первый и второй разделы ленты черно-белые, общая продолжительность их показа 70 минут. Третий раздел (цветной) длится час.

Фильм может быть с успехом использован как учебное пособие преподавателями и студентами училищ: культурно-просветительных и хореографических, руководителями и участниками самодеятельных танцевальных кружков в городских и сельских клубах. Авторы, разумеется, не дают готовых рецептов, как поставить какой-либо хореографический номер, предоставляя широкое поле творческой деятельности балетмейстеру. Задача фильма — показать

правильность исполнения основных элементов русского танца, ознакомить зрителей с его видами, приобщить их к сокровищнице народного хореографического искусства[1].

Пространный анонс первого в своем роде фильма хореографического профиля был опубликован в 1968 году в журнале «Клуб и художественная самодеятельность». Подробное изложение его содержания можно рассматривать как знак новизны жанра. О значимости замысла и воплощения фильма свидетельствует также участие в его создании крупнейших представителей классической и народной советской хореографии, равно как и лучших хореографических сил — Московского хореографического училища и танцевальной группы хора имени Пятницкого — в качестве исполнителей. Если бы такого рода кинематографическая продукция была хореографам не в новинку, не было бы нужды и в детальном описании. Анонс помещался в рамку из двух кинолент, содержащих в общей сложности одиннадцать кадров из фильма.

Визуальная репрезентация хореографического искусства для культурно-просветительного журнала была к этому времени делом привычным. Первые черно-белые фотографии исполнителей народных танцев начали появляться в 1935 году в журнале «Клуб», в связи с обзорами олимпиад и школ танцев[2]. Журнал «Народное творчество» с первого же номера (январь 1937) выходил с черно-белыми снимками. Первые из них документировали пятигорский праздник песни и пляски 1936 года, причем на шести из восьми изображений были сфотографированы танцоры[3]. Первое цветное фото танцующих — редкое исключение для довоенного издания — опубликовано в № 6 журнала за тот же год и посвящено мужскому армяно-курдскому танцу в исполнении центрального клуба строителей Еревана[4].

Однако привычным явлением качественные разрозненные черно-белые фотографические изображения танцев или фотоколлажи

---

[1] *Спартак В.* Учебный фильм о русском танце // Клуб и художественная самодеятельность. 1968. № 18. С. 22.

[2] См.: Смотр искусства танцев // Клуб. 1935. № 8. С. 56—59; Школа танцев // Там же. С. 60—61; Школа эстрадного танца // Там же. № 9—10. С. 67; Школа танцев под руководством Л. Алексеевой // Там же. С. 68—72.

[3] См.: Праздник дружбы народов // Народное творчество. 1937. № 1. С. 13—23.

[4] См.: Там же. № 6. Вклейка между С. 40 и 41.

и фоторепортажи с заключительных концертов в рамках фестивалей и смотров художественной самодеятельности стали лишь в начале 1950-х годов, с появлением новой версии журнала «Клуб». Смена власти в 1953-м стала благотворной для документальной фотографии: Н.С. Хрущев предпочитал иллюзию демократичности, непосредственности и правдивости фото парадному монументализму сталинской живописи масляной краской[1]. Наибольшая концентрация фотоснимков приходилась на отчеты о смотрах самодеятельности и об их заключительных концертах. Так, в 1956 году этот журнал опубликовал заметку под названием «Неиссякаемый источник народных дарований», посвященную заключительному концерту Всесоюзного смотра художественной самодеятельности 1955 года. В ней говорилось:

> Чудесным праздником народного творчества явился заключительный концерт Всесоюзного смотра художественной самодеятельности профсоюзов, состоявшийся 21 февраля в Большом театре Союза ССР. Представители трехмиллионной армии участников самодеятельности показали богатое самобытное искусство народов СССР. В песнях, музыке, танцах русские, украинцы, белорусы, узбеки, таджики, азербайджанцы, грузины, киргизы славили мир и труд во имя счастья всего человечества.
>
> На концерте присутствовали руководители партии и правительства, делегаты XX съезда КПСС, многочисленные гости — представители братских коммунистических и рабочих партий[2].

Коротенькая заметка обрамлена роскошной рамой, состоящей из девяти черно-белых фотографий, из которых семь посвящено народным танцам и всего по одной — народному хору и оркестру народных инструментов.

Первые цветные фотографии танцев в послевоенном журнале «Клуб» относятся к концу 1956 и к 1957 году (см. илл. 1.3)[3]. Цвет-

---

[1] *Reid S.E.* Photography in the Thaw // The Art Journal. 1994. Sommer. P. 33—38; *Рютерс М.* Детство, космос и потребление в мире советских изображений 1960-х гг.: к вопросу о воспитании оптимизма в отношении будущего // Очевидная история: Проблемы визуальной истории России XX столетия / Под ред. И. Нарского и др. Челябинск, 2008. С. 453—472.

[2] См.: Неиссякаемый источник народных дарований // Клуб. 1956. № 4. 3-я сторонка обложки.

[3] См.: Поет, танцует молодежь // Там же. № 12. Вклейка между С. 24 и 25; Ответный визит // Там же. 1957. № 8. Вклейка между С. 30 и 31.

1.3. Фестивальная сюита в исполнении хореографических коллективов Московского обкома профсоюза строителей. Обложка журнала «Художественная самодеятельность», 1957. № 1.

ные фото исполнителей народных танцев на обложках первым начал размещать журнал «Художественная самодеятельность» (дочернее отпочкование «Клуба»), издававшийся в 1957—1963 годах. Первыми стали изображения участников хореографических коллективов Московского обкома профсоюзов строителей во время исполнения танцевальной сюиты, а также солистки Ленинабадского шелкового комбината, участницы Таджикской декады искусства и литературы в Москве Х. Нетмаховой[1]. Однако до 1960-х годов это было скорее исключением из правила. На обложке 10-го номера этого журнала за 1959 год красовалась не фотография, а цветной слащавый, в лубочном стиле, рисунок, на котором на сцену, сооруженную в заводском цеху, в вихре русского танца выскакивают с «наклеенными» улыбками румяные танцоры в русских народных нарядах. Импровизированный зал битком набит счастливой заводской публикой, над которой реют знамена и алый транспарант с надписью «Да здравствует 42-я годовщина Великой Октябрьской Социалистической революции!»[2]

Начало настоящего бума праздничных, ярких фотоизображений танцоров можно датировать 1963—1964-м, последний годом существования врозь журналов «Клуб» и «Художественная самодеятельность» и первым годом их объединения в «Клуб и художественную самодеятельность». Фотографий народных

[1] См.: Художественная самодеятельность. 1957. № 1. 1-я и 4-я сторонки обложки.

[2] Рисунок В. Горячева // Художественная самодеятельность. 1959. № 10. С. 1 обложки.

1.4. Танцоры клуба Московского центрального телеграфа. Танец с ложками. Обложка журнала «Клуб и художественная самодеятельность», 1965. № 14.

1.5. В 1960-е гг. хореография превратилась в символ художественной самодеятельности: значок, посвященный юбилейному фестивалю самодеятельного искусства (*Карпенко И.* Нести радость людям // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 12. С. 21).

танцоров, балетных танцовщиков и исполнителей бальных танцев становится больше, они регулярно украшают обложки журналов (см. илл. 1.4).

Народный танец на страницах печати со второй половины 1930-х годов превращался в символ художественной самодеятельности всех жанров и даже всего клубного дела (см. илл. 1.5). Соседствующие рядом тексты и фотографии порой не имеют друг к другу ни малейшего отношения: серьезные статьи о проблемах клубного дела или самодеятельного искусства сопровождаются фотоизображениями танцевальных сцен, никак не связанных с текстом. Так, материал о клубных игротеках мог сопровождаться неподписанным фото русских народных танцовщиц[1], а статья о незаконном закрытии драматических кружков в Москве и Подольске — украшаться снимками казахских и мордовских танцев с подробной легендой[2].

---

[1] См.: Создадим в клубе игротеки // Клуб. 1935. № 23. С. 23.

[2] См.: *Вешняк М.* Допущены ошибки — их надо исправить // Там же. 1937. № 3. С. 43—44.

Листание номеров «Клуба и художественной самодеятельности» создает ощущение, что к концу 1960-х годов визуальные репрезентации хореографии уходят с обложек журнала, теснимые изображениями библиотечных интерьеров, оркестров, агитбригад, спортсменов-любителей. Правда, за народной хореографией намертво закрепилась функция визуального символа национального искусства. В 1972 и 1982 годах, в связи с юбилеями образования СССР, образы союзных республик были представлены в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» в виде фотографических коллажей. Причем если в первом случае фото самодеятельного или фольклорного ансамбля было обязательным среди десятка других фотодоказательств процветания республики, то во втором каждая из республики представлена, как правило, всего парой фотоснимков, и почти все они посвящены танцевальной самодеятельности[1].

С середины 1970-х и особенно в 1980-е годы хореографические фотоснимки вновь появляются на обложках «Клуба и художественной самодеятельности», а затем — «Народного творчества». Но происходят важные изменения. Во-первых, народный танец там встречается теперь не чаще, чем классический или бальный. Во-вторых, фотоизображение танца становится частью коллажа, демонстрируя его место в качестве одного из — хотя и центральных — видов художественной деятельности.

В 1975 году клуб карикатуристов «Клубок» проводил очередной ежегодный конкурс «Клубок-75». Из 347 работ, присланных 87 авторами, строгое жюри отобрало к публикации всего шесть[2]. Одна из них, принадлежавшая В. Дубову, была посвящена народным танцам. На ней девичий хоровод на островке вокруг березки так увлекся танцем, что часть его сошла с берега и оказалась по пояс в воде. Отправить на журнальный конкурс столь ироничное изображение народного танца вряд ли пришло бы в голову карикатуристу еще совсем недавно, когда отношение к этому искусству было предельно серьезным, а его репрезентации могли быть только яркими, красочными и радостными, демонстрируя счастье и процветание граждан СССР. И уж тем более ни одно жюри не

[1] См.: Клуб и художественная самодеятельность. 1972. № 13. С. 20—21; № 14. С. 20—21; № 15. С. 26—28; № 16. С. 20—21; № 17. С. 20—21; № 18. С. 20—21; № 19. С. 20—21; № 20. С. 20—21; № 21. С. 20—21; № 22. С. 20—21; № 23. С. 20—21; 1982. № 11. С. 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31.

[2] Клубок-75 // Клуб. 1975. № 21. С 19—20.

осмелилось бы рекомендовать такой рисунок к публикации. Времена менялись, отношение к художественной самодеятельности, в том числе танцевальной, становилось снисходительным. А ведь было время, когда она являлась главным героем советских фильмов, пользовавшихся всеобщей популярностью и любовью.

Самодеятельность, воспетая в кино

...Подобно тому как тысячи ручьев и речек сливаются в могучем потоке главной реки России, так множество самодеятельных артистов стекается на олимпиаду в Москву. На этой метафоре построен практически весь фильм Г. Александрова «Волга-Волга» (1938). Две основные группы персонажей добираются до общей цели разными способами: одни как законные представители творческих масс плывут на пароходе, другие — непризнанные самозванцы — самостийно, пешком, а затем на самодельном плоту... С одной стороны, сплоченный коллектив духового оркестра с классическим «Музыкальным моментом» Шуберта в качестве гвоздя репертуара, с другой — разношерстная компания самодеятельных декламаторов, свистунов, плясунов, песенников, эксцентриков, гармонистов во главе с доморощенным сочинителем песни о Волге — почтальоном Стрелкой (Любовь Орлова). Судьбу тех и других, разделение на «чистых» и «нечистых» определяет и осуществляет «номенклатурный работник» Бывалов (Игорь Ильинский). Но, несмотря на все бюрократические усилия, речные мели и прочие препятствия, оба потока (организованная, коллективная, грамотная, профессионально ориентированная — и бытовая, индивидуальная, фольклорная самодеятельность) в конце концов сливаются в общем праздничном хоре олимпиады.

В свернутом виде та же самая идея слияния всех сфер художественной культуры в одном акте всенародного творчества представлена историей песни о Волге. В пространстве фильма она проходит все теоретически мыслимые стадии превращения. Возникнув как простейшая мелодическая мысль у девушки-почтальона, она подхватывается ее друзьями, попутчиками, постепенно приобретая контуры широкой хоровой песни. Ее записывают на ноты, оркеструют для эстрадного состава, ноты попадают в руки профессионала — и вот уже рождается могучая тема концерта-симфонии! Народная песня, подвергнутая мастерской обработке, становится всеобщим достоянием в качестве произведения искусства. Сама Стрелка, добравшись наконец в Москву, не узнает в этом сверкающем чуде своей собственной песни, ее недоумение рассеивает композитор-вундеркинд, покровительственно заявляющий: «Твоя тема — моя обработка».

Идея слияния, единения всех слоев, элементов культуры закрепляется последовательным использованием вещественно-материальных символов эпохи. Паром в захолустном городке, плот, допотопный колесный пароход, белоснежный гигант-теплоход, красота волжских берегов и рукотворных чудес канала Москва—Волга, наконец, поражающее воображение провинциала здание столичного Речного вокзала — все это образует единый динамический ряд.

Та же идея единства общенародной культуры воплощалась в других музыкальных комедиях 30—50-х гг.: «Веселые ребята» (1934), «Музыкальная история» (1940), «Карнавальная ночь» (1956). Жанр музыкальной комедии обеспечивал повсеместное распространение и внедрение мифа в массовое сознание. Постоянными компонентами этого мифа были следующие мотивы: выдвижение самородка из самых низов на самый верх, творческое взаимодействие профессионалов, любителей, носителей устной культуры; слияние разнообразных по своему происхождению и художественному уровню явлений в крупном концертно-праздничном действе в большом зале, на главной площади большого города. Идеальной точкой пересечения всех линий, творческих потоков, судеб становилась Москва (Большой театр, Красная площадь, ВСХВ[1], ЦПКиО)[2].

Краткий, но емкий анализ содержания одного из культовых советских фильмов сталинской эпохи выводит нас на сюжет, без которого до конца понять механизмы распространения и феномен несомненного успеха сталинской политики поощрения «жизнерадостного» самодеятельного искусства будет невозможно. Учебные фильмы о танце, популярные документальные фильмы об образцовых государственных ансамблях танца, песни и пляски или о таких феноменальных танцовщиках, как М. Эсамбаев, экранизация классических балетных спектаклей появились лишь в 1950—1970-е годы. Они были предназначены любителям хореографии — учащимся культпросветучилищ и студентам институтов культуры, участникам хореографических кружков и коллективов, а также благодарным зрителям. Однако художественные киноленты с любимыми артистами, в которых сама художественная самодеятельность выступала главным объектом и героем фильма, появились на двадцатилетие раньше и были предназначены значительно более широкой аудитории. Эти фильмы — прежде всего

[1] Всесоюзная сельскохозяйственная выставка.

[2] *Румянцев С.Ю., Шульпин А.П.* Самодеятельное творчество… С. 17—19.

музыкальные кинокомедии Г.В. Александрова «Веселые ребята» и «Волга-Волга»[1] — увидели свет параллельно с формированием и утверждением сталинской модели культуры. Они ее не только отражали, но и форматировали и содействовали ее утверждению. В том числе — популяризируя самодеятельное художественное творчество «самого народа».

Соглашаясь в главном с приведенными выше наблюдениями С.Ю. Румянцева и А.П. Шульпина, не могу разделить их тезиса о едином кинообразе монолитной, как скала, общенародной культуры на протяжении 1930—1950-х годов. На мой взгляд, в фильме Э. Рязанова «Карнавальная ночь» «гранит» единой культуры подвергается первым «эрозийным» процессам. Вот ее незатейливый сюжет в незатейливом изложении русской «Википедии»:

> Работники Дома Культуры готовятся к ежегодному мероприятию — костюмированному Новогоднему карнавалу. Развлекательная программа включает в себя сольные, танцевальные, цирковые номера, выступление джазового оркестра, выступления фокусника и клоунов. Товарищ Огурцов, назначенный исполняющим обязанности директора ДК, ознакомившись с программой, не одобрил ее, поскольку, как он считает, все должно быть проведено на высоком уровне и «главное — сурьезно!». Он предлагает свою программу, предусматривающую выступление докладчика и лектора-астронома. Из музыкальных номеров он предлагает ограничиться классической музыкой и выступлением ансамбля песни и пляски.
>
> Никто из работников Дома Культуры не захотел изменять ранее составленную и отрепетированную программу, тем более заменять ее на столь скучное и сухое мероприятие. Они объединяют усилия и делают всё возможное, чтобы помешать осуществлению планов Огурцова. Прибегая к разным уловкам, отвлекая и вводя Огурцова в заблуждение, они один за другим исполняют все намеченные ранее развлекательные номера и весело празднуют наступление Нового года[2].

Приглашение на роль махрового бюрократа Огурцова И.В. Ильинского является прямой отсылкой к фильму «Волга-Волга», в котором тот снялся в роли Бывалова. Несогласие Огурцова с концепцией

---

[1] О музыкальных комедиях Г.В. Александрова см.: *Салис Р.* «Нам уже не до смеха»: Музыкальные комедии Григория Александрова. М., 2012; *Бессмертная О.Ю.* Спор авангардистской и соцреалистической утопий…

[2] https:// ru.wikipedia.org/wiki/ Карнавальная ночь.

развлекательного концерта, который «ничего не дает» и «никуда не зовет», пародирует сталинскую (и, как позднее выяснится, актуальную в 1950—1970-е годы) модель культуры, в которой, по видению Огурцова, исполнение классической музыки должно соседствовать и гармонично сочетаться с выступлением ансамбля песни и пляски. Зритель кинокомедии без колебаний выбирал сторону оппонентов Огурцова, не желающих устраивать (хорошо им знакомое по недавнему прошлому) скучнейшее казенное мероприятие, предпочтя мертвенной бюрократической назидательности беззаботно и весело проведенный досуг.

Правда, в интерпретации художественной самодеятельности фильм Э. Рязанова был скорее редким исключением из правила. Ее обаяние для широких слоев советского населения сохранялось. Его не смог избежать даже такой суверенный кинорежиссер, как С.А. Герасимов. В 1967 году он снял по собственному (совместному с Т.Ф. Макаровой) сценарию четырехчасовой фильм «Журналист», в котором советской художественной самодеятельности отводится весьма ответственная роль. Протагонист фильма, корреспондент одной из крупных московских газет Юрий Алябьев (Ю.Н. Васильев) теряет голову, очарованный не столько естественностью и простотой, сколько шармом и мастерством жительницы маленького уральского городка Шуры Окаемовой (Г.А. Польских) на самодеятельной сцене. В фильме генеральная репетиция самодеятельного концерта, на которой Шура поет романс и солирует в двух хореографических номерах — в «испанско-кубинском» танце и в шуточной кадрили «Теща про зятя пирог пекла», — занимает более 12 минут. Вряд ли маститый кинорежиссер отвел бы столько времени на второстепенный сюжет. Репетиция художественной самодеятельности в первой части фильма создает очевидную оппозицию одиночным современным танцам в ночном клубе Парижа во второй части фильма: гармоничное и чистое советское народное танцевальное искусство противопоставляется искусственным, неестественным, пронизанным холодным эротизмом телодвижениям толпы одиночек под аккомпанемент рок-группы.

В 1960-е годы в судьбу советской самодеятельности вмешалось массовое распространение нового средства массовой информации — телевидения, влияние которого на зрелищные жанры самодеятельного творчества оказалось противоречивым. Концерты художественной самодеятельности, например, по праздникам можно было теперь регулярно смотреть, не выходя из дома. А тем,

кого они не привлекали, телевидение предлагало альтернативную тематику для заполнения досуга: болеть за любимую спортивную команду, смотреть художественные фильмы, устраивать кинопутешествия и т.д. И то и другое делало посещение дворцов и домов самодеятельности излишним. СМИ, которые в течение десятилетий популяризировали художественную самодеятельность, распространяя ее положительный визуальный образ, постепенно предоставляли зрителю все новые альтернативы, в конце концов заставляя его усомниться в достоинствах художественного творчества как самого полезного времяпрепровождения. Увидев на телеэкране трансляцию заключительного выступления победителей смотра художественной самодеятельности или праздничного концерта с участием самодеятельных артистов, теперь достаточно было нажать кнопку, чтобы переключить канал или выключить телевизор.

Благодарность «мудрой партии» и «великому вождю»

> В октябре этого года произошло событие, имеющее первостепенное значение в жизни советского искусства. В столице нашей Родины Москве состоялся заключительный тур Всесоюзного смотра художественной самодеятельности рабочих и служащих, увенчавшийся итоговым концертом в Большом театре Союза ССР.
>
> Со всех концов страны слетелись в Москву народные певцы, музыканты, танцоры.
>
> В эти дни — дни всесоюзного праздника музыки, песни и танца — с особой яркостью проявилась глубокая народность нашего искусства.
>
> Когда-то Маяковский, рисуя контуры будущего коммунистического общества, писал, что в эту пору будет «много стихов и песен». Мы увидели его мечту воплощенной в самобытном и вдохновенном творчестве миллионов — творчестве, которое питается из неисчерпаемого родника художественной самодеятельности масс, окрыляется и обогащается великими идеями партии Ленина—Сталина. В концертной программе, исполненной на сцене лучшего театра страны лучшими мастерами самодеятельного искусства, перед нами во всей широте и многогранности открылось величие души советского человека — творца и строителя коммунизма.
>
> Родного и любимого Сталина, приволье и красоту нашей Родины, труд во имя торжества коммунизма, мир и дружбу между народами — вот что воспевал и славил в концерте советский человек. И каждый, кто присутствовал в зале Большого театра, испытывал всепокоряющее чувство огромной любви к своей великой Родине, партии большевиков, поднявших миллионы простых людей до

вершины великого подвига, перед которым преклоняется весь мир. Такова сила подлинного искусства.

Эта сила овладела каждым, когда раздвинулись тяжелые складки занавеса и на сцене, на фоне портретов Ленина и Сталина, обрамленных стягами шестнадцати[1] братских советских республик, появилась большая, около тысячи, группа московских певцов, объединенных в хор рабочих и служащих предприятий и учреждений столицы. В несколько рядов, занимая всю сцену, стояли женщины в длинных белых платьях и мужчины в строгих темных костюмах — любители хорового пения, занимающиеся искусством в свободные от работы часы. Еще днем многие из них стояли за станками, водили поезда, облицовывали мрамором станции метрополитена, клали кирпичи в стены высотных зданий, показывая образцы стахановского труда. Теперь, вечером, они пели на сцене прославленного театра, показывая образцы вдохновенного народного творчества.

Первое слово любви и привета певцы обратили к тому, кто уверенно и непоколебимо ведет советский народ от победы к победе, кто дал ему счастье свободной творческой жизни, кто указал ему путь к сияющим вершинам коммунизма — к великому Сталину. Мощно и широко прозвучала «Кантата о Сталине» А. Александрова в исполнении объединенного хора рабочих и служащих Москвы под управлением профессора В. Соколова.

С непоколебимой верой в торжество мира над темными силами реакции и войны спели москвичи песню С. Туликова «Мы за мир».

Один за другим в красочных национальных костюмах, на фоне пейзажей и орнаментов родной республики появлялись на сцене ансамбли и солисты из всех советских республик, демонстрируя бурное развитие культуры советского народа. Это был радостный, праздничный смотр народных талантов, пробужденных к активной творческой жизни [...]

Фанфаристы возвестили об окончании грандиозного Всесоюзного смотра народных талантов.

В зале возникла могучая мелодия Государственного гимна Советского Союза. Она звучала как всенародная благодарность любимой Родине, мудрой партии большевиков, великому вождю товарищу Сталину за неустанную заботу о счастье и процветании советских людей.

Всесоюзный смотр художественной самодеятельности рабочих и служащих и его итог — заключительный концерт в Большом

---

[1] Шестнадцатой союзной республикой в 1940—1956 гг. была Карело-Финская ССР.

> театре еще раз продемонстрировали высокую культуру советского народа, благородство и чистоту его мыслей и чувств. Народ, создавший первое в мире социалистическое государство, создал и самую передовую в мире социалистическую культуру, которая состоит на духовном вооружении народа как светоч передовых идей[1].

Репортаж о заключительном концерте, завершившем в октябре 1951 года Всесоюзный смотр художественной самодеятельности рабочих и служащих 1950—1951 годов, демонстрирует помпезную грандиозность, напыщенную торжественность и нарочитую праздничность, характерные для коллективных мероприятий эпохи позднего сталинизма. Завершающий показ «образцов народного творчества» «образцовыми стахановцами» явственно обнажал назначение художественной самодеятельности в СССР начала 1950-х годов — быть «витриной» советских достижений в области культуры. Репортаж особое внимание — почти половину текста — уделил достижениям хореографической самодеятельности, поместив ее на почетное центральное место между вокалистами и инструменталистами, достижения которых описаны более лаконично. Подробное описание выступлений любителей народного танца и классического балета завершалось следующим резюме:

> Искусство танца пользуется широкой популярностью в нашей стране. Оно все время развивается и совершенствуется, привлекая многие тысячи участников. Это еще раз подтвердил Всесоюзный смотр художественной самодеятельности, в котором выступили тысячи танцевальных коллективов[2].

Смотры художественной самодеятельности, в том числе танцевальной, были одним из центральных институтов государственно-профсоюзной системы самодеятельного искусства. Они приобрели канонический облик, почти неизменный до конца существования СССР, во второй половине 1930-х годов. На первых больших смотрах самодеятельности — областных, республиканских и всесоюзных олимпиадах — зрелищные жанры были представлены преимущественно агитбригадами, преобладание которых после

---

[1] *Добряков Ю.* Праздник народного искусства // Клуб. 1951. № 5. С. 9—10, 11.

[2] Там же. С. 10—11.

апрельского (1932) постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» стало восприниматься как деградация сценического искусства. Для самодеятельности — и для организации ее смотров — это имело два последствия. Во-первых, к подготовке конкурсных и показательных мероприятий следовало подходить более серьезно, рассматривая сам конкурс как часть большой работы по выявлению талантов, привлечению их к организованным и коллективным формам художественного творчества и закреплению длительного и устойчивого интереса и вовлеченности участников самодеятельности в активную работу кружков и коллективов. Обучение мастерству означало переход к регулярным и систематическим показам успехов самодеятельности публике. Это, по мнению современников — специалистов клубной работы, в корне изменяло статус смотра:

> Не означает ли переход к систематическому показу художественной самодеятельности отказ от таких форм, как смотры, олимпиады и т.п.? Не устарели ли эти формы? Ни в коем случае! Для выступления на сцене Театра народного творчества надо отбирать наилучшие, уже подготовленные коллективы. Созданием в нашей стране нескольких сотен таких коллективов не исчерпывается и не может быть исчерпана задача развития художественной самодеятельности, так как возможности ее развития безграничны и неисчерпаемы. Было бы непростительной ошибкой, если бы клубы и профсоюзные организации в погоне за успехом сосредоточили все свое внимание только на отборных коллективах и забросили кропотливую работу по выявлению и собиранию новых и новых сил и талантов. Вот почему всякого рода смотры еще слабых, начинающих художественных кружков, состязания певцов, гармонистов, чтецов, плясунов и т.д. не только не должны сократиться, но, наоборот, должны развернуться еще шире. Олимпиады, в свою очередь, имеют все условия для того, чтобы превратиться в грандиозные народные празднества. Понятно, что для этого надо их тщательно готовить и допускать к соревнованию на олимпиадах проверенные и действительно мастерски владеющие искусством коллективы[1].

О том, как должна проводиться серьезная подготовка будущих смотров, в специальной литературе можно было прочесть

[1] Закрепим успехи художественной самодеятельности // Клуб. 1936. № 8. С. 33—34.

подробнейшие инструкции. В одной из них, с учетом опыта олимпиад 1935 года, рекомендовались тщательный подбор квалифицированного жюри, организация конструктивной работы жюри с участниками конкурса, недопущение перегрузок программы выступлений на день, премирование участников и их руководителей, создание после конкурса благоприятных условий для его наиболее талантливых участников и многое другое[1].

Второе последствие радикального поворота в культурной политике состояло в изменении состава участников смотров в пользу представителей зрелищных жанров, создающих эффект радостной, праздничной приподнятости, переполненности оптимизмом, энтузиазмом и счастьем. Танцевальный жанр оказался для этой задачи как нельзя более подходящим. Не случайно осенью 1936 года в Москве состоялся I Всесоюзный фестиваль народного танца. В анонсе о его организации есть положения, которые однозначно свидетельствуют, что фестиваль задумывался (и проводился) как большое обучающее мероприятие для любителей, а не только как эффектное зрелище:

> Основными задачами фестиваля явится демонстрация достижений народов СССР в области народного танца, изучение накопленного в этой области опыта и разработка мероприятий, направленных к дальнейшему развитию народных танцев СССР.
>
> В фестивале примут участие лучшие самодеятельные коллективы, ансамбли и индивидуальные исполнители танцев народов СССР. Профессионалы-исполнители народных танцев в фестивале участвовать не будут. […]
>
> Оценка выступлений участников фестиваля будет дана жюри, составленным из высококвалифицированных специалистов по хореографии, а также специалистов в области фольклора, народной музыки, живописи, представителей ВЦСПС, ЦК союзов, политуправлений РККА и республиканских управлений по делам искусств.
>
> Для участников фестиваля организуется показ лучших постановок Большого театра СССР и экскурсии в московские музеи, театры, в планетарий и т.д.
>
> ВЦСПС организует для руководителей танцевальных коллективов (как участвующих, так и не участвующих в фестивале) краткосрочный семинар в Москве.

[1] См.: *Берт М.* Организация конкурса художественной самодеятельности // Там же. № 1. С. 47—51.

> Фестиваль закончится творческой конференцией его участников. […]
>
> В дни фестиваля намечается показ работы балетных училищ Большого театра СССР и театра им. Кирова (Ленинград). После фестиваля Всесоюзный комитет по делам искусств созывает совещание, посвященное вопросам развития хореографического искусства в СССР[1].

Фестиваль прошел с большим успехом. В итоговых показах в Москве участвовало 1200 танцоров из 58 коллективов, продемонстрировавших более 200 танцев 42 народов СССР[2]. Следующий был назначен на 1940 год, но состоялся лишь в 1968 году. Зато хореографическое любительство было широко представлено на смотрах самодеятельности разных уровней и статусов, различной ведомственной и национальной принадлежности, которые проходили ежегодно весь сталинский период (за исключением 1942 года). С 1937 года возникла новая форма репрезентации «народного» искусства — декады национального искусства. За четыре довоенных года их было проведено восемь. И.В. Сталин их любил и даже появлялся на них в национальных нарядах соответствующих республик[3].

Если эксперты и энтузиасты фольклора и массового любительства в смотрах прежде всего видели импульсы к развитию народного искусства, то для партийных идеологов и государственных функционеров важнее были прагматические, идеологически-демонстрационные возможности самодеятельности как воплощения советской счастливой жизни. Смотры изначально предоставляли и эту опцию. Так, в приведенном выше объявлении о проведении Первого всесоюзного фестиваля танцев, помимо прочего, значилось:

> Танцевальные коллективы выступят в национальных костюмах, в сопровождении ансамбля народных музыкальных инструментов. Фестиваль откроется 15 ноября и будет проходить по 20 ноября в Театре народного творчества. В дни фестиваля в Большом театре Союза ССР организуются два показа достижений участников фестиваля.

---

[1] Всесоюзный фестиваль народного танца // Клуб. 1936. № 20. С. 50.

[2] Подробнее о фестивале см.: *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене… С. 81—86.

[3] Там же. С. 94; *Плампер Я.* Алхимия власти: Культ Сталина в изобразительном искусстве. М., 2010. С. 76.

Предполагается оставить группу лучших коллективов и исполнителей в Москве для показа делегатам VIII всесоюзного съезда советов[1].

В 1936 году журнал «Клуб» видел важное бюрократическое препятствие на пути овладения самодеятельности мастерством в прагматическом отношении к ней и в слабости к внешнему блеску:

> Зная, как падки до сих пор многие работники на внешние эффекты и шумиху, мы считаем совершенно необходимым предупредить, что задачи глубокой и серьезной учебы так же, как и задача решительной борьбы с «потребительским» отношением к художественной самодеятельности, ни в какой мере не снимаются[2].

Жизнь оказалась сложнее, чем опасался журналист «Клуба». Смотры стали местом, где интересы государства, профессиональная заинтересованность экспертов народного искусства и амбиции участников художественной самодеятельности сложно, но вполне гармонично сошлись. Смотры оставались и заманчивой витриной, и школой мастерства, и местом самореализации не только при Сталине. В этом нетрудно убедиться, обратившись к истории их проведения в 1950—1970-х годах.

«Торжественное шествие по Стране Советов»

> Два года назад начал свое торжественное шествие по Стране Советов Всесоюзный фестиваль самодеятельного искусства. С подмостков красных уголков и клубов, домов и дворцов культуры праздник народных талантов перешагнул на сцены концертных залов столиц союзных республик. И вот наконец в преддверии Октябрьских торжеств три тысячи лучших из лучших певцов, танцоров и музыкантов приехали в Москву для участия в заключительных концертах на сцене Кремлевского Дворца съездов.
>
> Постановочная группа во главе с режиссером Д. Тихомировым, народным артистом СССР хормейстером К. Птица, народным артистом РСФСР балетмейстером Л. Голованом, заслуженным деятелем искусств РСФСР Б. Кноблоком из имевшихся в репертуаре коллективов и солистов произведений создала программу, которая оставила незабываемое впечатление у десятков тысяч

[1] Всесоюзный фестиваль народного танца… С. 50.

[2] Закрепим успехи художественной самодеятельности… С. 34.

людей, побывавших на четырех представлениях в Кремлевском Дворце съездов.

Концерты транслировались по Всесоюзному радио и телевидению, так что зрительным залом в те октябрьские дни была вся страна. Вскоре новые миллионы трудящихся познакомятся с вдохновенным искусством своих собратьев по труду, которое было заснято на кинопленку.

В фоторепортаже мы не сможем показать всех участников заключительных фестивальных концертов. Но и те снимки, которые вы видите, говорят об исключительной талантливости всех народов пятнадцати советских республик. О многих постановках расскажем подробно в ближайших номерах журнала. А сейчас с помощью фотоснимков попытаемся воссоздать наиболее интересные эпизоды этого яркого, проникнутого единой идеей представления, в котором нашла свое художественное выражение история Советского государства, радость вдохновенного творчества строителей коммунизма.

Большой успех выпал на долю служащего Советской Армии Ю. Спицина, прочитавшего отрывок из романа «Бруски» Ф. Панферова; народного хореографического ансамбля «Школьные годы», показавшего сюиту «Праздник в Артеке»; заслуженного народного ансамбля танца УССР «Ятрань»; коллективов спортивного танца Москвы и Калининграда (Московская область).

Москвичи рады были новой встрече с женским хором села Ивашковцы, что в Винницкой области. Шесть его участниц носят высокое звание Героев Социалистического Труда...

Концерт закончился пением партийного гимна:

«...С Интернационалом воспрянет род людской!» — величественно звучали бессмертные слова на сцене и в зале. Шесть тысяч зрителей в едином порыве присоединились к трехтысячному хору.

На концерте присутствовали товарищи Л.И. Брежнев, Г.И. Воронов, А.Я. Пельше, Н.В. Подгорный, А.Н. Шелепин, В.В. Гришин, П.Н. Демичев, Д.Ф. Устинов, И.В. Капитонов, В.Д. Кулаков.

После концерта секретарь ВЦСПС Т.И. Николаева поздравила участников художественной самодеятельности с замечательным успехом[1].

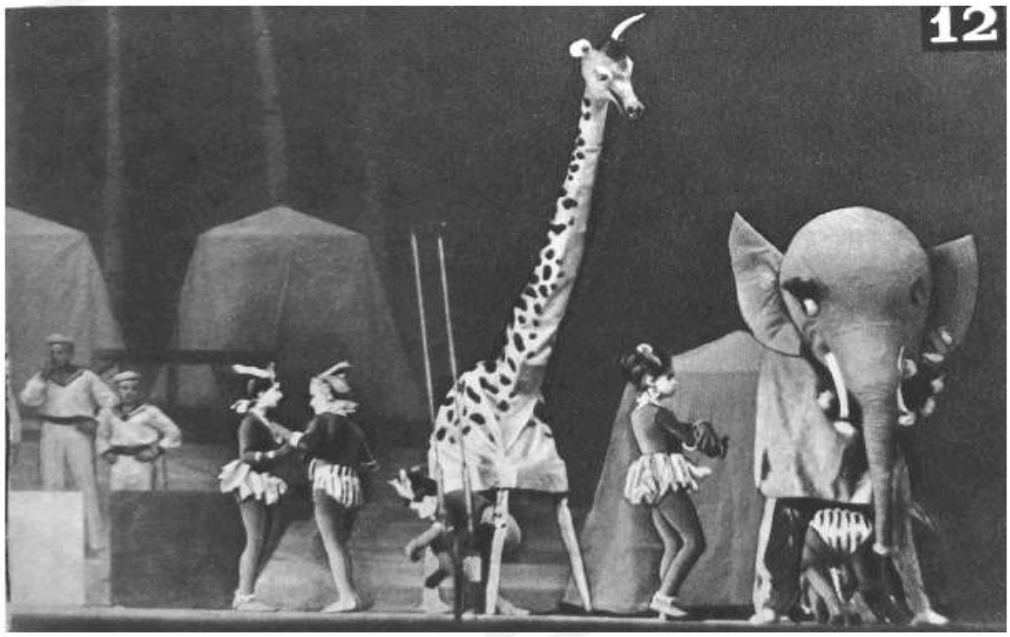
Этот текст А. Митрофанова, не раз освещавшего подобные мероприятия, сопровождал фоторепортаж о заключительном концерте Всесоюзного фестиваля самодеятельного искусства в честь 50-летия Октябрьской революции. Фотосъемка концерта, приуроченного к юбилейным торжествам, была произведена

[1] *Митрофанов А.* Сердце поет Октябрю: фоторепортаж // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 24. С. 8—11.

1.6. Фрагмент фоторепортажа о заключительных концертах Всесоюзного фестиваля самодеятельного искусства, посвященного 50-летию Октябрьской революции. Кремлевский Дворец съездов, нач. ноября 1967 г. (фото Р. Диамента, М. Маркова в фоторепортаже: *Митрофанов А.* Сердце поет Октябрю: фоторепортаж // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 24. С. 8).

Р. Диаментом и М. Марковым — фотографами, также много и успешно снимавшими грандиозные правительственные концерты. Из 28 фото танцевальным номерам — танцам народов СССР, сюжетным танцам на современные темы и классическому балету — было посвящено 17 (см. илл. 1.6).

В репрезентации советских достижений самодеятельная хореография достигла в 1960-е годы небывалых высот. Со второй позиции, которую, как мы видели, танцевальная самодеятельность занимала при позднем сталинизме, она в середине 1950-х — в 1960-е годы уверенно перешла на первую. А. Митрофанов, участвовавший в создании фоторепортажа — также в соавторстве



1.7. Выступление народного хореографического ансамбля «Школьные годы» Московского дома культуры автомобилистов перед делегатами XIII съезда профсоюзов, кремлевский Дворец съездов, 2 ноября 1963 г. (фото Р. Диамента, М. Маркова в фоторепортаже: *Митрофанов А.* С песней по жизни // Художественная самодеятельность. 1964. № 1. С. 8).

с вышеназванными фотографами — о заключительном концерте Всесоюзного смотра самодеятельности профсоюзов в Кремлевском Дворце съездов в ноябре 1963 года, в коротком тексте несколько раз подчеркивал это, дав подробное — на треть общего объема репортажного текста — описание выступления народных ансамблей танцев, которое мы опустим.

> Наиболее ярко показала себя танцевальная самодеятельность. Она порадовала свежестью хореографических композиций, техничностью и одухотворенностью. [...]
>
> Пожалуй, самые радостные минуты в Кремлевском Дворце съездов мы пережили во время выступления народного хореографического ансамбля «Школьные годы» Московского Дома культуры автомобилистов (снимок 12 [см. илл. 1.7 — *И.Н.*]. Вместе с его участниками шесть тысяч зрителей, заполнивших Дворец съездов, окунулись в светлый и радужный мир советской детворы, как бы побывали в пионерском лагере «Дружба», а затем совершили кругосветное путешествие на великолепном лайнере, сделанном из

разноцветных кубиков. В Африке они насладились зажигательным танцем гуантанко, который пустились отплясывать вместе с советскими и негритянскими детьми слоны и жирафы; в Антарктиде прошлись с пингвинами в плавном северном хороводе; в Гаване сплясали румбу.

Большое впечатление произвело мастерство любителей классического танца[1].

Текст А. Митрофанова рубежа 1963—1964 годов, как и репортажа 1967 года, завершается панегириком в адрес партии, с поправкой на политическую конъюнктуру:

Две тысячи артистов, выступивших в московских концертах, — лишь небольшой отряд семимиллионной армии участников художественной самодеятельности. В искусстве этих рабочих, инженеров, учителей, механизаторов (да разве перечислишь все профессии!) отразился небывалый размах народного творчества, оптимизм многомиллионных масс. За последние годы Коммунистическая партия и ее ленинский Центральный Комитет во главе с Н.С. Хрущевым осуществили ряд революционных преобразований, обеспечивших тот подъем в производстве, культуре, науке, искусстве, какой мы наблюдаем ныне.

В коммунизм мы идем с песнями![2]

И тем не менее при знакомстве с фоторепортажем 1963 года, равно как и с аналогичными фототекстами, посвященными, например, завершению Всероссийского смотра художественной самодеятельности профессионально-технических учебных заведений[3] 1961 года или Всесоюзного смотра художественной самодеятельности 1965 года[4], трудно отделаться от ощущения, что ноябрьский заключительный концерт 1967 года по помпезности и торжественности значительно превосходил предыдущие, приближаясь к стилистике позднесталинских официальных торжеств. И уж ни в коем случае невозможно представить себе на праздновании 50-летия

[1] *Митрофанов А.* С песней по жизни // Там же. 1964. № 1. С. 6, 8.

[2] Там же. С. 8.

[3] *Гриценко Н.* Праздник трудовой молодости // Художественная самодеятельность. 1961. № 4. С. 48—49 (плюс вкладка с фотографиями между ними).

[4] *Алексеева Л.* Раздумья об итогах смотра // Клуб и художественная самодеятельность. 1965. № 14. С. 8—10.

Великой Октябрьской социалистической революции детей, весело танцующих на сцене Кремлевского Дворца съездов румбу или гуантанко, что было возможно четырьмя годами ранее.

Фестиваль 1966—1967 годов был организован с большим размахом. Если раньше за его организацию и проведение отвечали институты, в ведении которых эта самодеятельность находилась, — например, профсоюзы и отдельные министерства (плюс министерство культуры республиканского или союзного уровня), то на этот раз круг участников был беспрецедентным. Положение о фестивале перечисляет их:

> Всесоюзный фестиваль самодеятельного искусства проводится в ознаменование 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции ВЦСПС, Министерством культуры СССР, ЦК ВЛКСМ, Главным политическим управлением Советской Армии и Военно-Морского Флота, республиканскими, краевыми, областными и местными органами профсоюзов, культуры и комсомола в течение 1966—1967 годов совместно с Государственным комитетом Совета Министров СССР по профессионально-техническому образованию, Комитетом по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР, Союзом композиторов СССР, Союзом писателей СССР, Союзом художников СССР, Союзом кинематографистов СССР, театральными и хоровыми обществами[1].

Как и прежние положения о проведении смотров художественной самодеятельности, положение 1966 года было выдержано в деловом духе, если отвлечься от перечисления набивших оскомину и вечных, как ритуал, задач фестиваля — вовлечения широких масс в самодеятельность, пропаганды преимуществ социализма и достижений советской культуры, пополнения репертуара, улучшения учебно-воспитательной работы в духе советского патриотизма, укрепления связей профессионального искусства с любительским. В положении подробно определялись его участники, порядок и время проведения туров, полномочия жюри разного уровня, состав и компетенции всесоюзного и местных оргкомитетов всесоюзного, республиканских, краевых и областных фестивалей, порядок и формы награждения. Необычной была жесткая регламентация условий, необходимых для участия в фестивале. Положение

[1] Положение о Всесоюзном фестивале самодеятельного искусства, посвященном 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции // Там же. 1966. № 6. С. 2.

выполняло цензурные функции, ясно ограничивая репертуарные рамки программ для каждого жанра самодеятельного искусства, которые должны были подготовить потенциальные участники. Требования к представителям всех сценических жанров были следующими:

> В фестивале принимают участие самодеятельные коллективы и отдельные исполнители всех видов и жанров искусства, имеющие высокоидейный репертуар, ведущие систематическую учебно-воспитательную работу, добившиеся подъема общей и исполнительской культуры, художественного мастерства участников, а также организовавшие широкую и планомерную работу по обслуживанию населения города и села, достигшие высокой культуры художественного оформления спектаклей и программ…[1]

Все участники должны были приготовить, в зависимости от жанра, произведения на современную тему, советских авторов, на фольклорном материале и/или на историко-революционную тему. Применительно к самодеятельным танцевальным коллективам это значило следующее:

> …ансамбли песни и пляски — программу, в которой одно отделение должно состоять из тематических и сюжетных номеров на историко-революционную, героико-патриотическую и современную тему;
>
> ансамбли танца и хореографические коллективы — программу, включающую сюжетные и тематические номера на историко-революционную и современную тему[2].

Тем самым задавалась та застегнутая на все пуговицы парадность, которая отразилась и на стилистике заключительного концерта. Новым, по сравнению с прежними смотрами самодеятельности, был и состав источников финансирования, который ранее был значительно проще и скромнее. На этот раз, вместе с кругом ответственных за проведение мероприятия, расширился и перечень «плательщиков»:

> Финансирование фестивалей производится советами и комитетами профсоюзов, министерствами и управлениями культуры,

[1] Положение о Всесоюзном фестивале самодеятельного искусства... С. 4

[2] Там же.

командованием и политорганами Советской Армии и Военно-Морского Флота, органами профтехобразования в соответствии с утвержденными на эти цели сметами, а также другими организациями — участниками фестиваля[1].

Советский режим брежневской поры стал инвестировать не в будущее, а в прошлое, в создание и поддержание героического былого, в котором миф об Октябрьской революции был одним из главных для легитимации власти коммунистов[2]. Вложение в юбилейный фестиваль народного творчества, видимо, показалось организаторам непомерно большим. В обозримом будущем советская самодеятельность почувствует режим экономии, который в первую очередь коснется форумов для демонстрации ее достижений.

Время народного творчества?

В целях дальнейшего всестороннего развития самодеятельного творчества трудящихся, упорядочения организации конкурсов, фестивалей и смотров художественной самодеятельности, улучшения координации деятельности профсоюзов, комсомола, органов культуры, высшего, среднего специального и профессионально-технического образования в этом направлении ЦК КПСС принял решение о проведении один раз в пять лет единого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся. Организация всесоюзных фестивалей должна способствовать всемерному развитию художественного народного творчества, приобщению к самодеятельному искусству широких масс трудящихся, более полному выявлению народных талантов.

Принято предложение ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Министерства культуры СССР, Министерства высшего и среднего специального образования СССР и Государственного комитета Совета Министров СССР по профессионально-техническому образованию о проведении в 1975—1977 годах первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся.

Президиум ВЦСПС, Бюро ЦК ВЛКСМ, Коллегия Министерства культуры СССР, Коллегия Министерства высшего и среднего специального образования СССР и Коллегия Государственного

[1] Там же.

[2] О советских мифах основания см.: *Langenohl Andreas*. Erinnerung und Modernisierung: Die öffentliche Rekonstruktion politischer Kollektivität am Beispiel des Neuen Rußland. Göttingen, 2000. Особенно S. 229—269; *Рольф М.* Советские массовые праздники. М., 2009. См. также сноску 3 на с. 140.

комитета Совета Министров СССР по профессионально-техническому образованию постановляют:

Провести в 1975—1977 годах совместно с Главным политическим управлением Советской Армии и Военно-Морского Флота, Государственным комитетом Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию, Государственным комитетом Совета Министров СССР по кинематографии, Государственным комитетом Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Союзом писателей СССР, Союзом композиторов СССР, Союзом художников СССР, Союзом кинематографистов СССР, Союзом журналистов СССР, творческими обществами первый Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся.

Утвердить Положение о первом Всесоюзном фестивале самодеятельного художественного творчества трудящихся.

Утвердить Оргкомитет по проведению Всесоюзного фестиваля.

Обязать советы и комитеты профсоюзов, ЦК ЛКСМ союзных республик, обкомы, крайкомы комсомола, министерства, областные, краевые управления культуры, министерства высшего и среднего специального (народного) образования, государственные комитеты Советов Министров союзных республик по профессионально-техническому образованию:

провести Всесоюзный фестиваль на высоком идейно-художественном уровне, под знаком дальнейшего развития народного творчества, укрепления его связей с жизнью, улучшения эстетического и художественного воспитания советских людей, привлечения широкой общественности и творческой интеллигенции к деятельности культурно-просветительных учреждений и коллективов художественной самодеятельности;

разработать и осуществить в ходе Всесоюзного фестиваля практические меры, направленные на дальнейшее развитие массового художественного народного творчества, повышение идейно-художественного уровня самодеятельного искусства, его роли в коммунистическом воспитании и организации свободного времени трудящихся, добиться участия всех коллективов и участников художественной самодеятельности в фестивале; создать оргкомитеты по проведению фестиваля, жюри и выставкомы конкурсов по различным видам и жанрам искусств; организовать среди трудящихся широкую пропаганду достижений участников фестиваля.

Все мероприятия Всесоюзного фестиваля необходимо проводить, как правило, в свободное от работы время.

Финансирование первого Всесоюзного фестиваля в республиках, краях, областях производится соответствующими советами и комитетами профсоюзов, комитетами комсомола, министерствами и управлениями культуры, министерствами высшего и среднего специального (народного) образования, органами профессионально-технического образования и другими организациями — участниками Всесоюзного фестиваля. Профсоюзным органам, органам культуры, органам среднего специального (народного) и профессионально-технического образования, комсомольским органам бережно расходовать средства на организацию и проведение Всесоюзного фестиваля.

Редакциям профсоюзных и комсомольских газет и журналов, изданий Министерства культуры СССР, Министерства высшего и среднего специального образования СССР, Государственного комитета Совета Министров СССР по профессионально-техническому образованию систематически освещать ход первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся[1].

Постановление о фестивале не оставляет сомнений: мероприятию, инициированному пятью высокими инстанциями — Президиумом ВЦСПС, Бюро ЦК ВЛКСМ, коллегиями Министерства культуры СССР, Министерства высшего и среднего специального образования СССР, Государственного комитета Совета Министров СССР по профессионально-техническому образованию, — придавалось особое значение. Казалось бы, в истории СССР это был не первый фестиваль самодеятельности, да и разработанное на основе постановления положение о его проведении структурой и содержанием послушно следовало предыдущим положениям о проведении аналогичных форумов художественной самодеятельности.

И все же были в нем моменты, позволяющие говорить о нем как о первом в своем роде. Прежде всего, его новизна вытекала из решения ЦК КПСС о проведении таких мероприятий лишь раз в пять лет. Второй особенностью фестиваля — впрочем, отрепетированной Всесоюзным фестивалем самодеятельного искусства 1966—1967 годов — было желание соединить в едином мероприятии все жанры массового художественного творчества. Из этого

[1] О проведении первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся // Клуб и художественная самодеятельность. 1975. № 6. С. 2.

вытекала третья характерная задача фестиваля: скоординировать усилия многих государственных и общественных структур в деле развития, канализации массового любительства — и, конечно, удержания его под контролем. Наконец, новым были недвусмысленные сигналы «сверху» о желательности установления режима экономии затрат на двухгодичный «праздник народного творчества»: организаторов специально призывали проводить все мероприятия, «как правило, в свободное от работы время», а также «бережно расходовать средства». Видимо, не только опыт фестиваля 1975—1977 годов вызвал к жизни Постановление ЦК КПСС 1978 года «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества», как говорилось в его преамбуле. Само решение провести I Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся было стартом к экономии на самодеятельности, несмотря на официальную риторику о «заботе партии и правительства» и важности «разумного досуга» и «воспитания подрастающего поколения».

Первый фестиваль, видимо, не вполне себя оправдал. Его недостатки, которые в действительности были «родовыми травмами» огосударствленной художественной самодеятельности, перечислялись и в партийном постановлении 1978 года, и во всевозможных партийных, государственных, профсоюзных и комсомольских документах, в аналитических, публицистических и учебно-методических публикациях до и после того. Во всяком случае, организация по его образу и подобию второго и третьего фестивалей такого же масштаба и профиля состоялась лишь в апреле 1986 — ноябре 1987 и мае 1988 — ноябре 1991 года.

Использование проверенных временем советских идеологических и организационных образцов в принципиально новых и стремительно меняющихся условиях «перестройки» превращало фестивали — теперь они назывались Всесоюзными фестивалями народного творчества — в странную помесь старого и нового. Они по-прежнему организовывались «сверху», но организаторы уверяли, что они — порождение инициативы снизу. Вот как характеризовал в 1988 году предстоящее мероприятие секретарь ВЦСПС, заместитель председателя оргкомитета по проведению Третьего Всесоюзного фестиваля народного творчества В. Мишин, причем важность этого положения подчеркивалась в его публикации выделением жирным шрифтом:

> **Третий Всесоюзный фестиваль народного творчества не придуман, не навязан «сверху». Это — организационное оформление масштабного и глубокого культурно-исторического процесса. Это форма самовыражения широких народных масс И фестиваль не самоцель, а средство развития народного творчества, средство возвышения человека**[1].

В положениях расписывался алгоритм проведения фестивалей, но когда его организаторов просили о конкретных консультациях, они отделывались общими словами или отдельными примерами. Так, ответственный секретарь оргкомитета по проведению Второго Всесоюзного фестиваля народного творчества, заместитель заведующего культурно-массовым отделом ВЦСПС В.С. Сергутин на раздающийся с мест вопрос ответил:

> …на вопрос, что делать дальше, можно ответить кратко: работать! Работать повседневно, активно и целеустремленно над решением больших и малых проблем развития народного творчества. А их, как известно, немало[2].

Фестивали были порождены стратегией экономии, но на практике оказались недешевы. Более того, идея проведения их раз в пять лет провалилась. Между вторым и третьем фестивалями прошло всего несколько месяцев. Этому организаторы находили объяснения:

> Новый праздник народных талантов начался сразу же после завершения Второго Всесоюзного фестиваля. Похоже, рождается новая традиция — непрерывность фестивалей. В ней есть смысл: у народного творчества нет и не может быть перерывов[3].

Наряду с экспрессионистскими объяснениями нецелесообразности экономить на художественной самодеятельности приводились и более рациональные, звучавшие, в частности, на первом заседании Оргкомитета третьего фестиваля, а также на проведенном — впервые за несколько десятилетий — по инициативе

---

[1] *Мишин В.* Время народного творчества // Клуб и художественная самодеятельность. 1988. № 10. С. 2.

[2] Участвовать может каждый // Там же. 1986. № 16. С. 1.

[3] В добрый путь! // Там же. 1988. № 11. С. 1.

ЦК КПСС перед стартом того же фестиваля Всесоюзном совещании по развитию народного творчества:

> …за последнее десятилетие сократился обмен самодеятельными творческими коллективами, выставками, почти прекратилась практика совместного проведения фестивалей, праздников, ибо считалось, что поездки якобы отвлекают от основной работы многих тружеников и тем самым наносится ущерб экономике, хотя в основном такие поездки намечались лишь на период отпусков и выходных, в свободное время. И к чему же это подчас приводило? В немалой степени к самоизоляции наших национальных культур, к появлению тенденций обособленности в формировании репертуара и национального состава коллективов, искусственно ограничивавших возможности для обогащения самобытных начал в творчестве, особенно для некоторой народности в том или другом регионе страны[1].

Вообще в период подготовки последнего фестиваля критика в адрес советской бюрократии нарастала. В том числе, на Всесоюзном совещании по проблемам народного творчества:

> …на совещании говорилось о том, что застойные явления, остаточный принцип по отношению к сфере культуры самым отрицательным образом сказались и на состоянии народного творчества. Снизилось внимание к его развитию со стороны государственных органов, профсоюзов, комсомола, творческих союзов. Порой стали утрачиваться главные достоинства самодеятельного творчества: самобытный национальный характер, высокий патриотизм и интернационализм, массовость. Наибольший ущерб понесли как раз самые массовые жанры: хоровое пение, духовая музыка, фольклор, а также некоторые художественные ремесла[2].

Последние фестивали содержали явные элементы новизны: были попытки привлечь новых участников — клубы по интересам, коллекционеров, садоводов, охотников и др.; выйти за рамки сценической зрелищности и соединить народное творчество с повседневностью, семьей, бытом; усилить конкурсное начало для ранее привилегированных коллективов. Но это не мешало ни официальному славословию в адрес партии, ни державным окрикам в адрес союзных республик, якобы «отстающих» в области самодеятельности, которые, между тем, уже начинали дрейфовать

[1] В добрый путь!.. С. 2.

[2] Там же. С. 1—2.

в сторону суверенитета. Населению вроде бы предоставлялась полная свобода творчества, но репертуар по-прежнему контролировался приурочиванием мероприятий к праздничным датам и революционно-патриотическим юбилеям. Партия и государство словно бы играли с творческой активностью «снизу» в кошки-мышки: предоставляли простор для инициативных действий, но не отпускали из поля зрения и из пространства досягаемости.

Статья секретаря ВЦСПС В. Мишина о III Всесоюзном фестивале народного творчества называлась «Время народного творчества». Я использовал это заглавие в качестве названия очерка о фестивалях самодеятельности. Но в силу приведенных выше аргументов в пользу противоречивости рассматриваемой институции счел разумным вместо кавычек снабдить заголовок вопросительным знаком.

«Посланцы мира и дружбы»

1955 год

> Ансамбль дал три тысячи концертов, на которых побывало свыше семи миллионов зрителей, выступал в ста девяноста пяти городах СССР и ста тридцати пяти городах за границей — в Польше, Германской Демократической Республике, Чехословакии, Австрии, Венгрии, Румынии, Болгарии, Финляндии, Монгольской Народной республике.
>
> Во многих странах ансамбль выступал на стадионах и площадях, где собиралось до ста тысяч зрителей. Только в Германской Демократической Республике концерты ансамбля посетили один миллион двести тысяч человек.
>
> Везде, где проходили концерты Государственного ансамбля народного танца СССР, его артистов называли «посланцами мира и дружбы», и это действительно так, ибо в основе их искусства заложены великие идеи мира и дружбы между народами[1].

1966 год

> Мы должны были бы пригласить вас в центр Москвы, в бело-голубой концертный зал имени Чайковского. Там выступает Ансамбль народного танца СССР — ансамбль Моисеева. Там же его репетиционные классы.

[1] Государственный ансамбль народного танца Союза ССР. М., б.д. С. 13.

Вы сразу увидели бы весь мир. Вы побывали бы в Армении и Белоруссии, Азербайджане и Литве, Эстонии и Узбекистане, Молдавии и Латвии, Таджикистане и Грузии, Казахстане и России.

Вас обожгло бы солнце Италии и Кубы; Соединенные Штаты Америки, Венгрия Корея, Югославия, Румыния и Китай, Болгария, Германия, Чехословакия и Польша возникли бы перед вашим взором, 230 танцев народов СССР и других стран; подношения ансамблю со всей планеты — национальные костюмы, древнее оружие, обувь, фотографии, рецензии на всех языках, книги, буклеты, альбомы, фильмы… Вы узнали бы ансамбль, не повторяя его маршрутов, равных расстоянию между Землей и Луной[1].

2015 год

С 1938 года и по сей день ансамбль беспрерывно гастролирует по России и за рубежом. За рекордное количество гастролей ансамбль занесен в российскую Книгу рекордов Гиннеса. С первых зарубежных гастролей (Финляндия, 1945) ансамбль Игоря Моисеева является негласным Российским послом мира. В 1958 году ансамбль также первым из советских коллективов выехал на гастроли в США, что положило начало культурных связей между СССР и США. В 1989 году сразу после гастролей ансамбля в Израиль между Россией и Израилем были установлены дипломатические отношения. В 1967 году первым из профессиональных ансамблей народного танца коллектив удостоен звания академического. К 50-летию со дня образования ансамбль награжден Орденом дружбы народов (1987)[2].

Так представлена гастрольная деятельность танцевального ансамбля И. Моисеева в двух юбилейных буклетах — к 30-летию творческой деятельности и 60-летию мэтра — и на официальном сайте Балета имени Игоря Моисеева. Государственный ансамбль танца народов СССР был для любителей народной хореографии на профессиональной сцене образцом номер один. А к образцовым характеристикам ансамбля принадлежало не только то, что делал ансамбль на сцене, но и как реагировал на него зал. Его бешеный успех у публики в СССР и за рубежом концентрированно отразился в напряженной гастрольной деятельности. На нее как недосягаемую, но вожделенную мечту взирали профессионалы и любители

[1] Ансамбль народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева. В фотографиях Евгения Умнова. М., 1966.

[2] http://www.moiseyev.ru/balet-history.html

народных танцев из рядов огосударствленной художественной самодеятельности.

Приведя три цитаты, я забежал вперед, показав не только факт гастрольной деятельности, но и стилистику ее описания. К дискурсу о гастролях и повседневной гастрольной практике нам еще предстоит обратиться в третьей части книги. Но поскольку эти три ракурса — институты, дискурсы, практики — неразрывно связаны, попытки точно отделить их друг от друга обречены на весьма условный успех и предпринимаются мною лишь с целью упорядочить фактический материал для облегчения работы с ним.

Сейчас важно констатировать: гастроли были неотъемлемой составляющей (любительской) хореографии, объем гастрольно-концертной деятельности являлся одним из центральных критериев успеха. Поэтому тот, кто хочет понять феномен советской танцевальной самодеятельности, много потеряет, если пройдет мимо сюжета о гастрольных поездках самодеятельных танцоров.

Гастрольные концерты неотделимы от (танцевального) любительства. Цикл смотров, проходивший через этапы отборочных туров, сопровождался концертными показами и завершался заключительными концертами для наиболее успешных, большинство которых жило далеко от места проведения промежуточных и заключительных мероприятий. Следовательно, для большинства участников, занятых в хореографической самодеятельности непременным условием участия в смотре были гастрольные поездки.

С успешных зарубежных гастролей, собственно говоря, и началась история развития советской «народной» хореографии под сенью государственного благоволения. Ее начало датируется триумфальной поездкой группы советских танцоров на Международный фестиваль народного танца в Лондоне в 1935 году. Их неожиданный и ошеломительный успех, видимо, потешил комплекс неполноценности советских большевиков по поводу дефицита всеобщей любви к ним и к их детищу — Советскому Союзу. То, что национальные танцы вдруг покорили западную публику, должно было произвести впечатление на руководителей «советского проекта» и укрепить их в представлении о правильности поворота к «народным корням» и поощрению развития на его основе, обогащенной классическим наследием, жизнерадостного советского искусства.

Впрочем, это еще не были гастроли. И поехавших в Лондон танцоров пресса именовала делегацией — словно бы это дипломатия или спорт. Хотя в этом был резон: целью поездки являлась демонстрация доброй воли и достижений. Не были гастролями и первые зарубежные поездки ансамбля И. Моисеева. До первого официального выезда за рубеж (в 1945 году в Финляндию) ансамбль дал множество концертов в Восточной и Центральной Европе — в будущих странах «народной демократии» и в Австрии, совершив эти туры в обозе продвигавшейся с боями на запад Красной Армии. Настоящие регулярные зарубежные гастроли начались и для ансамбля И. Моисеева, и для балета Большого театра, а затем и для десятков других успешных профессиональных и любительских хореографических коллективов лишь во второй половине 1950-х годов, в условиях некоторого потепления международного климата «ледниковой эпохи» Холодной войны и «железного занавеса».

Разрешить «простым» советским гражданам выезжать за границу было большим вызовом для властей. Для таких выездов нужны были основания, которые перевешивали бы страх, что эти граждане не выдержат западных соблазнов и поведут себя недостойно, опозорят «великую Родину». Миссия пропаганды достижений советской культуры, миролюбивых намерений и счастливой советской судьбы была таким основанием[1].

Из этого следует, что гастроли, особенно зарубежные, были большим вызовом и для танцевальной самодеятельности. Регулярные гастроли по СССР, а тем более участие в больших кремлевских праздничных концертах, не говоря уже о гастрольных зарубежных поездках, были возможны, если потенциальные гастролеры — и группа, и каждый из участников — имели устойчивую репутацию проверенных на политическую благонадежность, идеологическую грамотность, моральную устойчивость и художественное мастерство. В таком случае коллективу можно было рассчитывать на то, чтобы попасть в министерскую, профсоюзную, партийную или комсомольскую картотеку — своего рода номенклатурный список, который обеспечивал коллектив репертуарным заказом

[1] О гастрольной деятельности советских хореографов в годы Холодной войны и ее нежелательных побочных эффектах подробно см.: *Caute D.* The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War. Oxford, 2003. P. 468—505.

на подготовку концертной программы и приглашением на праздничные концерты областного, республиканского или всесоюзного уровня, организуемые тем или иным институтом — владельцем картотеки. Попадание в картотеку означало также покровительство и посредничество в организации зарубежных гастролей — вожделенной цели любого хореографического самодеятельного коллектива и каждого его участника, для которого иной возможности «увидеть заграницу», как правило, не было. Автор одного из первых исторических исследований советской танцевальной самодеятельности даже на примере Эстонии с относительно либеральным, по сравнению с внутренними регионами СССР, режимом контактов с зарубежными соседями пришел к следующему выводу:

> Для нормального гражданина поездка в западное зарубежье была возможна почти исключительно через систему самодеятельности, для чего, правда, группе уже нужно было продемонстрировать очень высокий технический уровень и известную идеологическую надежность[1].

Частота этих поездок регистрировалась и регулировалась. Согласно редко нарушавшемуся негласному правилу поездки за рубеж были разрешены раз в два года. Этого правила более строго придерживались в отношении выезда в капиталистические страны, в то время как гастроли в социалистических странах иногда допускались и с годовым промежутком. С конца 1970-х годов, в жестких рамках режима экономии, зарубежные гастроли разрешались не чаще одного раза в три года[2].

До середины 1970-х годов ограниченность свободы передвижений вне страны компенсировалась беспрепятственностью внутренних перемещений на огромном евразийском «имперском» пространстве без границ. Молодому современному россиянину невозможно даже вообразить, какие возможности предоставляли советскому гражданину свободные поездки в Прибалтику, Среднюю Азию, в Молдавию, Закавказье или Украину. Но затем государственная стратегия экономии чувствительно задела гастрольную активность танцевальных самодеятельных коллективов и внутри

---

[1] *Herzog P.* Sozialistische Völkerfreundschaft, nationaler Widerstand oder harmloser Zeitvertreib? Zur politischen Funktion der Volkskunst im sowjetischen Estland. Stuttgart, 2012. S. 108—109.

[2] В ВЦСПС… С. 22.

страны. Партийные, государственные и профсоюзные постановления начали выставлять преграды гастрольным поездкам, обставляя их рядом условий. Гастроли должны были стать бóльшим, чем просто демонстрация сценических достижений. Вот как, например, прокомментировал в 1974 году начавшийся поворот заведующий культурно-массовым сектором ВЦСПС В.Г. Синицын:

> Постановлением намечены меры, способствующие организации показа творческих достижений самодеятельности: гастроли, обмен выставками, фильмами. Как это будет осуществляться? Некоторые работники областных советов профсоюзов и домов художественной самодеятельности полагают, что этот обмен будет планироваться централизованно культурно-массовым отделом ВЦСПС. Так ли это?
>
> — Нет. В постановлении специально оговаривается, что выезды за пределы края, республики, области художественных коллективов будут проводиться по взаимной договоренности. Такие поездки потребуют от профсоюзов не только организаторских усилий, но и материальных затрат. Поэтому в этом документе специально оговорены условия подобных гастролей: они должны организовываться с целью поощрения лучших коллективов, могут осуществляться лишь в выходные дни или в период очередных отпусков с оплатой командировочных. Предусматриваются также средства на аренду автотранспорта. Целью таких взаимных обменных гастролей будет не только показ концертов и спектаклей, но и обмен опытом работы, творческое обсуждение проблем самодеятельности, практическая помощь любительским коллективам. Как видите, значение этих поездок гораздо шире, чем обычная демонстрация творческих достижений[1].

Тогда, в середине 1970-х, речь шла пока еще только о наделении поездок дополнительной нагрузкой в виде обмена опытом и прочих форм практической учебы. Сами поездки не должны были отрывать любителей от основной производственной деятельности. После же мартовского (1978) постановления ЦК КПСС, санкционировавшего политику экономии в отношении художественной самодеятельности под знаком повышения ее эффективности, гастрольная деятельность танцоров-любителей оказалась под серьезной угрозой. В конце 1970-х годов корреспонденты

[1] Творчество и развитие личности… С. 4—5.

клубной периодики могли уже лишь робко вздыхать о полезности гастролей:

> Нужны гастроли, творческие командировки и для коллектива, и для руководителя, чтобы поехать, подышать иным воздухом, набраться впечатлений и сил. Увидеть, узнать, поспорить — какой бы это был великолепный стимулятор творчества...[1]

Жирный знак вопроса оказался поставлен напротив одного из главных в позднем СССР мотивов участия в художественной самодеятельности — удовлетворения желания посмотреть мир.

«Поощрение лучших»

1962 год

> Лучшие театральные коллективы участвуют в театральной декаде в августе—сентябре 1963 года в Москве.
>
> Лучшие музыкальные, хоровые, танцевальные и другие коллективы самодеятельности, а также лучшие солисты всех жанров по итогам областных, краевых и республиканских смотров получают право выступить в отчетных концертах в сентябре—октябре 1963 года в Москве. […]
>
> Поощрение коллективов и участников смотра в областях, краях и республиках производится соответствующими советами и комитетами профсоюзов.
>
> По итогам выступлений в Москве лучшие коллективы награждаются дипломами ВЦСПС «Лауреат Всесоюзного смотра художественной самодеятельности профсоюзов 1963 года» первой, второй и третьей степени, а лучшие исполнители — памятными нагрудными жетонами «Лауреат Всесоюзного смотра художественной самодеятельности профсоюзов 1963 года»[2].

1964 год

> Президиум ВЦСПС принял предложение оргкомитета Всесоюзного смотра художественной самодеятельности о награждении за высокое исполнительское мастерство по итогам выступлений в Москве:

---

[1] *Понятовская О.* Профессионализм второй профессии // Там же. 1978. № 8. С. 32.

[2] Пусть ярче расцветают таланты! // Художественная самодеятельность. 1962. № 11. С. 4.

дипломами первой степени — 85 коллективов, их участников и 63 солиста; дипломами второй степени — 28 коллективов, их участников и 32 солиста; дипломами третьей степени — 11 коллективов, их участников и 20 солистов. (Список награжденных будет опубликован в следующих номерах журнала.)

Решено участников итоговых выступлений в Москве наградить памятными нагрудными жетонами Всесоюзного смотра художественной самодеятельности профсоюзов 1963 года[1].

Выдержки из документов ВЦСПС 1962 и 1964 годов обрамляют Всесоюзный смотр художественной самодеятельности 1963 года и являются одной из самых приятных его составляющих: стимулирование участников художественной самодеятельности к наилучшим результатам. К ориентации на успех конкурсантов должны были мотивировать две награды. Первая из них состояла в самой возможности выступить на лучших сценах страны перед обширной и изысканной публикой, в которую входили и члены-жюри — легендарные мастера своего дела, и руководители партии и правительства, и коллеги по увлечениям со всех уголков страны. Вторая — в завоевании наград в буквальном смысле слова: дипломов и памятных нагрудных знаков.

Эта традиция поощрения лучших участников самодеятельности действовала без изменений со второй половины 1930-х годов. Она в обязательном порядке фиксировалась в соответствующем положении, извещавшем о предстоящем смотре, составляя специальную рубрику. Так было, например, и с «Положением о Всесоюзном фестивале самодеятельного искусства» 1966—1967 годов, в котором предпоследняя рубрика — «Поощрение лучших коллективов и исполнителей» — содержала следующую информацию:

Поощрение коллективов и отдельных исполнителей, работников предприятий, строек, учреждений, совхозов, колхозов и учебных заведений по итогам областных, краевых и республиканских фестивалей производится соответствующими оргкомитетами, советами и комитетами профсоюзов, министерствами и управлениями культуры, комитетами комсомола, творческими союзами и обществами, командованием и политорганами Советской Армии и Военно-Морского Флота, органами профтехобразования и другими организациями — участниками фестиваля.

[1] Пусть ярче расцветают таланты! // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 4. С. 2.

> Лучшим коллективам и отдельным исполнителям по итогам республиканских и зональных (по РСФСР) фестивалей вручаются дипломы Всесоюзного оргкомитета первой, второй и третьей степеней «Всесоюзного фестиваля самодеятельного искусства в ознаменование 50-летия Октября» и памятные жетоны[1].

Разница с предыдущим смотром состояла лишь в расширении состава награждающих инстанций.

Поощрения коллективов и их участников имели большей частью символический характер. Во время смотров их получали тысячи и тысячи участников. Тем не менее дипломы, почетные грамоты, памятные знаки в советское время ценились и бережно хранились — а во многих семьях хранятся по сей день — в домашних архивах, вместе с пропусками в Кремль, где посчастливилось участвовать в концерте, программками концертов, на которых значилось название родного коллектива, и прочими реликвиями. К такого же рода символическим «сокровищам» относились фотографии и сувениры из гастрольных поездок, особенно зарубежных, документируя эти необычные события, обладавшие статусом привилегии и награды.

Характер коллективного поощрения могла иметь адресная заметка в прессе, в которой положительно отзывались о коллективе. Но высоко цениться могла и безадресная похвала. Такая, например, как та, что появилась в журнале «Художественная самодеятельность» осенью 1962 года:

> Президент-исполнитель Всемирного Совета Мира Джон Бернал и член Всемирного Совета Мира Александр Корнейчук направили от имени делегатов Всемирного конгресса за всеобщее разоружение и мир письмо на имя председателя ВЦСПС В.В. Гришина, в котором говорится:
>
> «Концерт художественной самодеятельности профсоюзов СССР Всемирному конгрессу за всеобщее разоружение и мир произвел громадное впечатление на участников конгресса и был исключительно тепло встречен всеми, кто имел удовольствие быть на концерте. Это было яркое и волнующее зрелище. Оно прекрасно сочеталось с идеалами мира и дружбы, во имя которых на конгресс съехались 2,5 тыс. представителей миролюбивых сил из 115 стран.

[1] Положение о Всесоюзном фестивале самодеятельного искусства, посвященного 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции… С. 4.

От имени Международного комитета конгресса выражаем сердечную благодарность организаторам и участникам концерта и желаем им больших успехов в труде и творческой деятельности»[1].

Каждый из участников этого грандиозного концерта имел все основания принять похвалу делегатов международного форума на свой счет и гордиться успехом «необыкновенного концерта».

Символическими наградами для коллективов с 1961 года стало присуждение компетентными государственными и профсоюзными органами культуры звания «народного», а для наиболее успешных их руководителей (с 1964 г.) — звания «заслуженного работника культуры». Кроме символического наполнения звание «народный» расширяло штат его платных работников. В отношении руководителей, помимо символических наград, учреждались премии, например, за успешную конкурсную постановку. Так было, когда в 1963 году Центральный дом народного творчества им Н.К. Крупской провел упоминавшийся выше конкурс на лучшую постановку сюжетного танца на современную тему[2]. Впрочем, и символическое поощрение могло повлечь за собой материальную выгоду. Грамоты могли пригодиться при поступлении в вуз, для получения профкомовской премии или путевки, зарубежная поездка манила, помимо прочего, надеждой на приобретение дефицитных товаров.

С началом государственной политики бережливости за счет художественной самодеятельности во второй половине 1970-х годов награды начали тускнеть, а их авторитет — вызывать сомнения. Возможности гастрольных поездок, как уже отмечалось, резко сократились. К концу советского периода социологи наблюдали падение авторитета традиционно престижных жанров самодеятельности, в том числе народного танца, и отток любителей из соответствующих коллективов. Одновременно рос спрос на практические навыки типа машинописи или скорочтения, а также на «одомашненные» виды творчества вроде чеканки или резьбы по дереву, которыми можно было заниматься «для себя» и в домашних условиях[3].

Но еще десятилетием раньше исследователи отдела народного творчества НИИ Министерства культуры РСФСР обнаружили

---

[1] Необыкновенный концерт // Художественная самодеятельность. 1962. № 9. С. 2.

[2] *Андреева Н.* Конференция по сюжетному танцу… С. 13.

[3] См., напр.: *Велединский В.* Самодеятельность сегодня: что изменилось? Статья первая // Клуб. 1991. № 9. С. 22—23; *Он же.* Самодеятельность сегодня: что изменилось? Статья вторая // Там же. № 10. С. 21—22.

копящиеся противоречия в мотивациях участников художественной самодеятельности, выделив два сложно взаимодействовавших мотива:

> …в мотивации участников самодеятельности есть две важные противостоящие друг другу тенденции. Одна из них — мотивация достижения. Она определяется установкой человека на результат деятельности: создание нового в искусстве, будь то картина, скульптура, спектакль, концертный номер. […]
>
> Другую тенденцию назовем условно мотивацией общения, отдыха. Она определяется установкой на сам процесс деятельности, включение в коллектив как социальную общность, социальное признание, саморазвитие, удовлетворение от общения в процессе совместной деятельности и психофизиологическую разрядку[1].

Несмотря на важность второй, «досуговой» мотивации для достижения коллективной цели и невзирая на ее усиление среди участников самодеятельности, она, по мнению экспертов, никак не вознаграждалась во время смотров и конкурсов. В этой связи предлагалось наряду с традиционными критериями оценки успехов самодеятельных коллективов — выбор репертуара, уровень исполнительского мастерства, исполнительская культура и оригинальность — ввести другие, которые бы оценивали качества коллектива и коммуникативные достоинства его участников: способность к творческому росту, масштабы и регулярность деятельности, стабильность состава, нравственный климат/облик[2].

Тенденции к переменам в мотивации участников самодеятельности требовали изменения, помимо прочего, системы поощрения. Это было ясно и организаторам последних всесоюзных фестивалей народного творчества. Ответственный секретарь оргкомитета по проведению второго из них, заместитель заведующего культурно-массовым отделом ВЦСПС В.С. Сергутин, в 1986 году призывал к демократизации поощрительных процедур:

> Система поощрений, по сравнению с прошлыми смотрами и фестивалями, требует коренной перестройки. Как было раньше? Заканчивался смотр, и подводились итоги. Теперь же целесообразно

---

[1] Художественная самодеятельность и личность... С. 26.

[2] *Михайлова Н.* Художественная самодеятельность: официальные функции и критерии оценки // Клуб и художественная самодеятельность. 1980. № 17. С. 20.

> сделать систему поощрений более гибкой. Надо, чтобы активный творческий поиск, изобретательность отмечались незамедлительно. И в самом деле, нелепо за отличный торт, испеченный в этом году, вручать диплом в будущем, лишь после завершения фестиваля. Почему бы не установить награды местных оргкомитетов, которые будут бережно храниться участниками фестиваля? Оперативность нужна. А сколько возможностей для установления самобытных наград имеет каждый регион! Возьмем Тамбовскую область. Здесь жили Е. Баратынский и С. Рахманинов и народный художник СССР А. Герасимов. Может быть приз имени А. Герасимова для любительских изостудий? Естественно, может. А приз для садоводов и огородников имени И. Мичурина? Безусловно! Нужно проявлять оперативность и изобретательность[1].

Однако при чтении этих строк не складывается ощущение, что поиск нового шел по правильному пути, в сторону большей пластичности и демократичности. Вряд ли приготовление вкусного торта или выращивание здорового овоща можно ставить на одну доску с созданием картины и постановкой новой пьесы или виртуозного танца. Скорее, можно говорить об инфляционной риторике в связи с «падением курса» сценической самодеятельности и вознаграждения ее достижений. К этому времени звание «народного» коллектива получить стало проще, чем в 1960-е годы, а когда-то переполнявшее гордостью звание «заслуженный работник культуры» сами его носители превратили в совершенно неправильную, ужасно неприличную и предельно ироничную аббревиатуру — «засракуль».

Как я был малороссийским кузнецом

Единственный эпизод моего прямого ученического участия в драматической школьной художественной самодеятельности относится, кажется, к девятому классу. Он связан с двумя людьми, которым я посвятил несколько страниц в предыдущей своей книге[2]. Первая из них — учительница русского языка и литературы Антонина Дмитриевна — самая строгая и одна из самых авторитетных для меня школьных педагогов. Вторая — лучшая ученица нашего класса Елена, тоже очень строгая, в которую я был безнадежно влюблен с первого по седьмой класс.

---

[1] Участвовать может каждый… С. 1.

[2] *Нарский И.В.* Фотокарточка на память… С. 289—292, 297—301.

Мне помнится, что этот эпизод произошел уже после того, как Антонина Дмитриевна перестала преподавать у нас, то есть не раньше восьмого, а Лена перестала учиться в нашем классе (он был расформирован после восьмого класса). В общем, Антонина Дмитриевна решила ставить «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя. Елене она поручила роль черта, а меня, рослого чернявого подростка с крупными чертами лица, присмотрела на роль малороссийского кузнеца Вакулы, который с помощью черта достает в Санкт-Петербурге, у самой императрицы, черевички для своей невесты.

Конечно, поставлена была не вся пьеса, а только ее фрагменты: ссора Вакулы с Оксаной, его знакомство с чертом, полет на черте в Петербург, примирение с Оксаной. Длилась постановка от силы минут десять. Все это вполне соответствовало установившемуся в 1930-е годы куцему советскому канону «культурности», ориентированному на знание нескольких оперных и балетных либретто, на узнавание некоторых арий и музыкальных фрагментов[1], на способность продекламировать несколько классических стихотворений.

Сколько мы репетировали, я не помню, не помню даже, кто изображал мою невесту. Екатерину Вторую играла, кажется, дородная одноклассница, с которой я на дне рождения Ольги нехотя целовался по указанию горлышка в «бутылочке». А вот черта — это точно — изображала Елена. Черт, как известно, по кровному договору, заключенному с кузнецом, должен был доставить того в столицу Российской империи. А маленькая и хрупкая Елена взгромоздить меня на плечи и таскать по сцене была не в состоянии.

Решение, если мне не изменяет память, было найдено такое: Лена стоит на сцене лицом к зрителям, слегка наклонившись вперед, я стою вплотную позади нее, положив руки ей на плечи. Сейчас неприличная двусмысленность всей этой конструкции прямо бьет в глаза. Описывая нашу позицию на сцене, буквально чувствую себя переписчиком «Камасутры», этого, как остроумно подметил Слава Сэ, «подарка индийских гимнастов советским пионерам»[2].

---

[1] Подробнее об репертуаре и «эталонах» советской музыкальной самодеятельности см.: *Румянцев С.Ю.* Музыкальная самодеятельность 30-х гг. // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1930—1950. СПб., 2000. С. 305—316.

[2] *Слава Сэ.* Сантехник, его кот, жена и другие подробности. М., 2011. С. 75.

Но Антонина Дмитриевна даже намека на двусмысленность не могла допустить. Ни у нее, ни у нас, актеров, ни у зрителя никаких подозрений, смущений или улыбок не было и быть не могло. Ни поза, ни прикосновение к Елениным плечам во мне не вызвали ни смущения, ни усиленного сердцебиения. Значит, первая любовь к тому времени точно развеялась.

Само выступление на сцене мне не очень запомнилось. Видимо, не было ни фурора, ни провала, ни эмоционального подъема, ни больших разочарований. Зато очень запомнилась первая репетиция. Текстом я овладел легко. Но моим поведением в сценическом образе Антонина Дмитриевна осталась недовольна. Не вдаваясь в теорию, она просто показала мне, что я должен делать, как интонировать текст, как ходить, как жестикулировать. Мне ее образец показался искусственным: неестественно громкая речь, картинные жесты, преувеличенные эмоции — полный набор инструментов канонической советской театральности. Спорить с ней я не стал. Мне осталось только как можно точнее подражать. Это не составило мне никакого труда. И не доставило ни малейшего удовольствия.

Так учила ли партия народ танцевать?

> Партия заботится о создании всех условий для наиболее полного проявления личных способностей каждого человека, об эстетическом воспитании трудящихся, о формировании в народе высших художественных и культурных навыков, ибо художественное начало еще более одухотворяет труд, украшает быт и облагораживает человека.
>
> Партия в своей программе и в решениях съездов поставила и такую задачу — широко развивать театральные и другие самодеятельные коллективы. И все мы обязаны участвовать в решении этой задачи — от директора клуба до руководителя кружка, от директора завода до мастера участка.
>
> Люди тянутся к искусству. Обогащая свой духовный мир, они обогащают и тех зрителей, перед которыми выступают. Нужно, чтобы слова «участник художественной самодеятельности» люди произносили с истинным уважением и гордостью за своих товарищей — артистов, художников, певцов, танцоров, кинолюбителей[1].

[1] *Соболев Д., Переяслова Л.* Организация художественной самодеятельности // Клуб и художественная самодеятельность. 1965. № 23. С. 9.

Этими фразами завершалась статья руководящих работников двух авторитетных столичных клубных учреждений — Московского Дома культуры им. В.И. Ленина и народного театра «Красная Пресня». Статья опубликована в рубрике «Заочный семинар клубного работника» главного специализированного журнала о массовом художественном любительстве «Клуб и художественная самодеятельность». Статья в форме беседы посвящена практическим проблемам управления клуба, в ней большое внимание уделялось структурам самоуправления клубом — клубному правлению, бюро коллектива. А венчали статью, как положено, слова о заботе партии о воспитании трудящихся, о создании необходимых условий, о поднятии культуры. Зачем было в конце статьи апеллировать к партии, читатель узнает чуть позже. А пока подведем некоторые итоги.

Так учила ли партия народ танцевать? Конечно, нет. Образ партии, обучающей народ искусству танца, вызывает смеховой эффект, поскольку кажется нелепым. Трудно представить себе большевиков с их миссионерскими амбициями и грандиозными планами в образе мелочного в своей профессиональной строгости и дотошности танцмейстера или в обличии хитрого цыгана, который водит танцующего медведя по ярмаркам. (Для того чтобы представить себе современного российского политика, танцующего перед публикой «Калинку», после выступления официального представителя Министерства иностранных дел Российской Федерации М. Захаровой в мае 2016 года, напротив, не нужно напрягать воображения[1].) Приступая к проекту, я исходил из гипотезы о прямом руководящем участии коммунистической партии в создании и развитии художественной самодеятельности в СССР. Однако никаких документов, подтверждающих эту гипотезу, не нашел. Читателя может насторожить и тот факт, что сюжеты о профессиональной и любительской хореографии занимают в первой трети книги не более пятой части. Можно ли говорить о соответствии содержания названию? Не сигнализирует ли это о фиаско исследования? Не будем спешить с приговором. Попробуем ответить на другие вопросы: возможно ли большевистскую культурную политику в отношении танцевальной самодеятельности описать как учебный процесс

[1] См.: «Это бомба». Спикер МИД России Мария Захарова станцевала «Калинку» // Аргументы и факты. 2016. 20 мая (электронный ресурс: http://www.aif.ru/society/people/eto_bomba_spiker_mid_rossii_mariya_zaharova_stancevala_kalinku, последнее посещение 21.05.2016).

и может ли использование концепта учебного процесса помочь нам лучше понять феномен этой культурной политики, очертить круг ее участников и проникнуть в их мотивы и намерения?[1]

Как известно, всякий учебный процесс должен иметь учителя, жаждущего поделиться знанием, ученика, добровольно или вынужденно готового его воспринимать, и сам учебный материал, который учащий передает учащемуся. И мы знаем, что в случае трудностей с усвоением материала проводится работа над ошибками. Работа над ошибками — безошибочный признак учебного процесса.

Выше было показано, что некоторые большевистские вожди имели о танцевальном искусстве собственное мнение и не скрывали его. Более того, желали, чтобы оно было услышано, дабы исправить ошибки в области танца — будь то сценический вариант народного танца, против превращения которого в акробатику ратовал И.В. Сталин, будь то «буржуазные танцульки», растлевающие молодежь и потому подлежавшие запрету, будь то «кукольное», в духе хореографической классики XIX века, изображение советских колхозников, являющееся пасквилем на советскую действительность и достойное безоговорочного осуждения. Другими словами, негативная программа танцевального обучения — ясное определение ошибочного хореографического поведения — была в СССР налицо.

Имелась и положительная программа: простой русский танец; классика, черпающая из «несметных сокровищниц» народного искусства; жизнерадостный современный танец, отражающий оптимизм и счастье жить в стране Советов. В форсированном поощрении развития массового танцевального искусства в СССР видится программа «правильных танцев», которые были частью масштабного культурного проекта. Чтобы описать его, я воспользуюсь представлением социологии знания об «интеллектуалах» в версии Б. Гизена. Интеллектуалы, согласно его концепции, представляют

[1] Мое обращение к концепту учебного процесса было стимулировано продуктивными результатами его использования Д. Байрау для описания усвоения и инструментализации большевиками опыта Первой мировой войны в управлении страной. См.: *Beyrau D.* Der Erste Weltkrieg als Bewahrungsprobe. Bolschewistische Lernprozesse aus dem «imperialistischen» Krieg // Journal of Modern European History. 2003. Vol. 1. S. 96—124. См. также: *Нарский И.В.* Первая мировая и Гражданская войны как учебный процесс: Военизация жизненных миров в провинциальной России (Урал в 1914—1921 годах) // Большая война России: Социальный порядок, публичная коммуникация и насилие на рубеже царской и советской эпох / Под ред. К. Бруиш, Н. Катцера. М., 2014. С. 179—201.

собой дискурсивные сообщества, претендующие на миссию конструирования коллективного прошлого, настоящего и будущего, то есть производства коллективных идентичностей — национальных, классовых, гендерных и проч.[1] Их основным оружием является создание классификаций, типизаций и иерархий с помощью приписывания культурных свойств отдельным социальным группам и явлениям. Для интеллектуалов характерно восприятие себя носителями «сакрального» знания, нуждающегося в ревностной защите от критики и профанации и одновременно — в распространении. Их собственная идентичность порождает и закрытость общности, и миссионерский пыл, допускающий, в крайнем своем воплощении, агрессивные практики насаждения «священного» знания. В растущем и усложняющемся сообществе приписывание культурных свойств

> открывает границы практике завоевания, миссии и педагогики. [...] тот, кто оказывает сопротивление культурной миссии, не просто чужд и несовершенен, но и неправилен и не такой. Так как он не осознает своей истинной идентичности, в крайних случаях его можно обратить на верный путь против его собственной воли. Аутсайдеры рассматриваются в таком случае как пустые, «естественные» объекты, которые могут добиться идентичности и статуса субъекта с помощью усвоения культуры[2].

Б. Гизен применяет эти и ряд других — менее существенных для нас — характеристик для описания немецких интеллектуалов XIX века. Мне представляется возможным расширить границы интеллектуальных сообществ за пределы политической оппозиции XIX века и применить этот концепт для описания советской партийно-государственной элиты. Для XX века такая операция видится оправданной благодаря происхождению коммунистической элиты первых поколений (1870—1890-х годов рождения, но отнюдь не «класса 1938 года»[3]) из радикальной политической оппозиции,

---

[1] *Giesen B.* Die Intellektuellen und die Nation: eine deutsche Achsenzeit. Frankfurt/M., 1993; *Giesen B.* Kollektive Identität: Die Intellektuellen und die Nation 2. Frankfurt/M., 1999.

[2] *Giesen B.* Die Intellektuellen und die Nation… S. 62, 63.

[3] О «классе 1938 года» — поколении советской элиты, которое родилось в начале XX века и сделало главный карьерный прыжок, заняв вакансии, открывшиеся благодаря Большому террору, М. Хильдермайер писал: «Они вышли из низов, в годы первой или второй пятилетки посещали новые

принесшей в официальную советскую политику первой половины XX века цивилизаторский пыл («культурная революция»), габитус самоизоляции (образ осажденной крепости) и ряд иных черт, свойственных классическим интеллектуалам в гизеновской интерпретации.

Но искусство историка — искусство различать. У советских коммунистов была своя специфика. Исходным пунктом в обосновании своей исторической миссии для них служил образ русской отсталости.

> Марксисты и народники, равно как и классические либералы или консерваторы, исходили из предпосылки, что Россия страна отсталая, и с этого утверждения начинали спор о том, «что делать» с очевидной всем им отсталостью[1].

Историческая плоть контроверзы «отсталость — прогресс» была найдена в противопоставлении «Россия — Европа». Эта черта принципиально отличает российских интеллектуалов от их европейских (например, немецких) коллег, которые, напротив, исходили из тезиса о конструируемой ими нации как «культурной». Свою основную миссию советские коммунисты, как и российские интеллектуалы XIX века, усматривали в преодолении «отсталости» и распространении «культурности» как главного инструмента развития личности в России.

Заново изобретенный и инсталлированный на городской сцене «народный танец» в условиях ликвидации традиционной деревни, а вместе с ней и сельских культурных традиций, как нельзя лучше подходил для проекта жизнерадостной советской идентичности.

профессионально-технические учебные заведения рабоче-крестьянского государства, вступили в это время в партию и продвинулись в государственном или квазигосударственном аппарате. Они выросли при новом режиме, были обязаны ему своей специализацией и такими перспективами на будущее, каким бы позавидовали их родители. Они разделяли энтузиазм строительства социализма, почитали Сталина, знали только авторитарную однопартийную систему, не учили иностранных языков и никогда не покидали Россию, воспринимали мир в технических категориях, мерили тоннами, были антиинтеллектуалами и скрытыми антисемитами…» См.: *Hildermeier M.* Geschichte der Sowjetunion 1917—1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates. München, 1998. S. 845.

[1] *Коцонис Я.* Как крестьян делали отсталыми. Сельскохозяйственные кооперативы и аграрный вопрос в России 1861—1914. М., 2006. С. 16.

В развитии советской танцевальной самодеятельности в «правильном русле» партии не нужно было выполнять иной работы, кроме руководящей. Ей достаточно было закрепить за собой, так сказать, «директорские» полномочия, распределив исполнительские обязанности за отдельными «учителями», «воспитателями», «классными руководителями» и «примерными учениками». У большевиков было множество исполнителей культурной политики: министерства и методические центры, цензурные инстанции и заводские администрации, профсоюзы и комсомол, средства массовой информации и клубный персонал.

При знакомстве с культурной политикой в области массового зрелищного любительства обнаруживается ограниченный, но очень устойчивый круг канонических задач руководства массовым самодеятельным художественным творчеством, которые постоянно звучали с высоких трибун и в печати начиная с 1930-х годов: обеспечение репертуаром, специалистами, методикой, шефами-профессионалами. Все эти задачи и проблемы напрямую связаны с формированием и поддержанием самодеятельности — в том числе танцевальной — как перманентного учебного процесса. Культурная политика была нацелена на обеспечение успешного процесса обучения с помощью необходимых «наглядных пособий» — образцов для подражания в виде государственных ансамблей народного танца; опытных учителей — руководителей самодеятельных танцевальных коллективов; системы поощрения поездками и символическими наградами по результатам успешных выступлений на смотрах народного творчества.

Подведем итог. Так учила ли партия народ танцевать? Учила — постольку, поскольку создавала образовательный ландшафт и обеспечивала «учеников» «учебными пособиями». И конечно же, умело инструментализировала в своих целях бесчисленное количество грамотных и лояльных хореографов для создания «правильного репертуара» и руководства танцевальной самодеятельностью.

Авторы статьи об организации самодеятельности, заканчивающейся строками о партийной заботе о самодеятельности, апеллировали к партии, чтобы защититься от равнодушия заводской администрации, забывающей о своих обязательствах в отношении заводского самодеятельного художественного творчества:

> Случается, что начальники цехов не интересуются работой любителей искусств в клубе и красных уголках, а иногда даже позволяют

себе иронически произносить слово «артист» в адрес участника художественной самодеятельности. Правлению клуба нужно использовать свой авторитет для того, чтобы искоренять эти неправильные настроения. Таким хозяйственникам следует напомнить положение Программы нашей партии, которое гласит: «Развитие и обогащение художественной сокровищницы общества достигается на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства»[1].

В то время как партия использовала профессиональных «танцмейстеров» в своих интересах, те, в свою очередь, прикрывались, как щитом, партийными документами для решения собственных «производственных» задач. Но это — уже совсем другая история, которая будет рассказана в следующей части книги.

[1] *Соболев Д., Переяслова Л.* Организация художественной самодеятельности... С. 9.

http://www.bibliorossica.com

Часть 2.
Как партия народ танцевать учила, *и как балетмейстеры ей помогали?*

http://www.bibliorossica.com

Все мы обязаны помогать нашей партии в благородном деле воспитания миллионов советских людей. Подмечать и показывать в своем искусстве все передовое, воспевать красоту чувств и глубину мыслей советских людей, а также подмечать и то плохое, что мешает нашему движению вперед. Осуждать, беспощадно бичевать и высмеивать это плохое[1].

Р.В. Захаров

«Шефство над художественной самодеятельностью»

Дорогие друзья! Через три месяца мы с вами отпразднуем сорокалетие советской власти! По мере того как приближаются Октябрьские дни, каждый из нас всеми мыслями обращается к прожитому и пережитому, старается дать самому себе и своему народу отчет в том, что он сделал за минувшие годы.

Есть что рассказать и нам с вами — работникам советского искусства. Сбылись вещие ленинские слова: искусство стало понятно трудящимся, любимо ими, пробуждает и развивает в них художников.

Мы с вами призваны выражать коммунистические идеи живыми художественными образами, показывать зрителям жизнь такой, какой она была в прошлом, какой она стала теперь, какой будет завтра. Сила подлинного искусства социалистического реализма в том и заключается, что оно как бы перебрасывает мост из современности в будущее, отвергает отжившее, поддерживает новое, приближает его победу.

Наша художественная самодеятельность — любимое детище партии и советской власти. Для вас построены великолепные дворцы культуры и клубы, вместительные зрительные залы, большие сцены.

Вам не приходится ломать голову над тем, как попасть на VI Всемирный фестиваль в Москву. Это зависит только от вас, от вашей талантливости, от вашего репертуара, мастерства. А ведь по ту сторону социалистических границ тысячи молодых людей собирают деньги на поездку, им грозят лишением работы, если они поедут в Москву. Такова правда жизни. Именно поэтому мы

---

[1] *Захаров Р.* Образ современника в танце // Современность в танце. М., 1964. С. 19.

http://www.gitis.com

с вами должны особенно ценить свободу творчества, дарованную нам, работникам советского искусства, народом. Радуясь этому, мы и хотим сегодня поговорить с вами, участниками художественной самодеятельности, о самом главном и самом важном.

Истинный художник никогда не скажет себе: я все постиг, всего достиг. Образно выражаясь, он вечный искатель и первооткрыватель нового, ибо искания — душа искусства, а творческие открытия — следствие большой работы мысли и сердца.

В искусстве создает ценности лишь тот, кто всегда устремлен вперед, кто ненасытен в самосовершенствовании. Без труда самый могучий талант хиреет. А труд — это прежде всего неутомимое пополнение знаний, приобретение мастерства, развитие техники. Голос дарует природа, но развивается он в процессе вокальных занятий. Танец рождается в тренировочном классе. Художественное полотно создает человек, сумевший постигнуть тонкости живописи в студии. Иначе говоря, успех и признание приходят к тому, кого жжет огонь любознательности, кто закаляет талант в горниле труда.

Искусство, как и жизнь, вечно находится в движении и развитии. Зритель теперь не тот, что был в начале революции. Было время, когда он рукоплескал схематичной агитке. Нынешний зритель — свой человек в мире большого искусства. Он умеет отличать алмазные россыпи истинной художественности от бесцветных стекляшек, изготовленных рукой бесталанного ремесленника. Зритель ищет в произведении и глубокое содержание, и искусную форму. И мы с вами обязаны показать ему жизнь во всей ее красе и цветении.

Язык искусства доступен всем. Об этом свидетельствуют выступления наших артистов и коллективов художественной самодеятельности в других странах и на всемирных фестивалях. Но именно потому, что язык искусства обладает такой всепроникающей силой, он должен выражать передовые идеи нашего времени. Мы советуем тщательно отбирать репертуар, избегать «пустячков», сторониться бездумных поделок. Идейность — основа классики и лучших произведений советских авторов! Она обогащает и нас, и зрителей.

Перелистайте вновь художественную историю социалистической революции. В лучших творениях современных драматургов, поэтов, композиторов запечатлены героические подвиги советских людей в дни войны и в дни мира. Пусть они живут в ваших спектаклях и концертах. Пусть самодеятельные оркестры и хоры подготовят кантаты и оратории современных композиторов, солисты споют лучшие арии из советских опер, художники напишут новые полотна, отображающие изумительные деяния наших современников, ваятели вылепят из глины портреты героев труда и войны.

Мы, работники искусств, ваши верные друзья и советчики. Еще до войны деятели театра взяли шефство над художественной самодеятельностью. С тех пор наше содружество выросло и окрепло. Правда, — и об этом уместно напомнить — не все еще мастера-профессионалы правильно понимают цели и содержание нашего шефства. Еще порой дают себя чувствовать и элементы формального отношения к делу и этакая барственная инертность. Нужно ли говорить, что это не к лицу нам, деятелям социалистического искусства. Однако это исключение; тысячи артистов-профессионалов добровольно и упоенно руководят клубными кружками, передают вам свой опыт, знания, мастерство. В свою очередь, профессиональный театр черпает свежие силы в самодеятельных коллективах. Этот вечно живой процесс творческого взаимообогащения благотворен и радостен.

Художественная самодеятельность достигла многого, еще больше предстоит сделать. С этой точки зрения мы и возлагаем большие надежды на журнал «Художественная самодеятельность». Нам кажется, что он должен стать своеобразным аккумулятором художественного опыта миллионов, лабораторией народного творчества.

Освещая достижения самодеятельных коллективов, вскрывая их слабости, намечая пути к повышению мастерства его участников, журнал поможет вам подняться выше, посмотреть на свою работу шире, понять свои задачи глубже.

Журнал может рассчитывать на содействие мастеров искусств. Каждый дирижер, режиссер, балетмейстер, хормейстер, художник, артист с удовольствием расскажет читателям журнала, с чего и как он начинал свой творческий путь, как работает над образом, как совершенствует исполнение, в чем заключаются его профессиональные «секреты». Более того, каждый творческий работник найдет время для того, чтобы посмотреть новую работу самодеятельного коллектива, поделиться с ним своими мыслями, высказать на страницах журнала свои соображения.

Наше пожелание журналу, чтобы он воспитывал у своих читателей вдумчивость, стремление к самосовершенствованию, творческое горение и самокритичность. Самокритика — один из самых надежных путеводителей художника, смертельный враг зазнайства и дурного вкуса.

За новые творческие успехи мастеров народного творчества!

За наше постоянное содружество![1]

---

[1] Привет вам, народные таланты! // Художественная самодеятельность. 1957. № 1. С. 5—6.

Это письмо опубликовано в первом номере журнала ВЦСПС «Художественная самодеятельность», начавшего выходить в июле 1957 года. Под открытым письмом, озаглавленным обращением «Привет вам, народные таланты!», подписались двенадцать деятелей искусств: ведущая актриса Малого театра и бессменный председатель Всероссийского театрального общества А.А. Яблочкина, легендарные балерины Большого театра Г.С. Уланова и О.В. Лепешинская, актриса театра (МХАТ) и кино К.Н. Еланская, умерший незадолго до публикации крупнейший тенор Большого театра Г.М. Нэлепп, актер МХАТа и популярный киноактер А.Н. Грибов, главный режиссер Театра им. Моссовета Ю.А. Завадский, драматический тенор Большого театра Н.С. Ханаев, артист Малого театра, режиссер, популярнейший киноактер и чтец И.В. Ильинский, актер театра (МХАТ) и кино В.Я. Станицын, дирижер балета Большого театра Ю.Ф. Файер, актер театра (Малый театр) и кино М.И. Жаров, известный пейзажист и театральный художник К.Ф. Юон. Все они к моменту публикации письма были обласканы вниманием государства и удостоены высших наград СССР: помимо значившихся в письме регалий — званий народного артиста и народного художника СССР, они были орденоносцами и, как правило, многократными лауреатами Сталинской премии. Их лояльность режиму закреплялась членством в партии. Большинство из них пользовалось зрительской любовью, будучи театральными «иконами» и кинозвездами, некоторые — с дореволюционных или раннесоветских времен. Все они принадлежали к советскому канону и были живыми легендами. Их принимали на высших государственных торжествах, их узнавали на улице. Наличие среди подписавших двух хореографов свидетельствует о высоком статусе танцевального искусства в СССР эпохи «оттепели».

Авторы письма объясняли его появление двумя поводами. Во-первых, предстоящим юбилеем советской власти, требующим подвести итоги и мобилизовать все силы искусства для будущих успехов. Во-вторых, учреждением нового журнала, призванного сплотить профессиональное и самодеятельное искусство, обеспечить их продуктивное взаимовлияние и стимулировать дальнейший рост самодеятельного творчества за счет равнения на профессиональное искусство и учебы у признанных советских мастеров.

Текст письма содержит все необходимые компоненты сталинского дискурса о советском (самодеятельном) искусстве: констатацию

его грандиозных успехов благодаря заботе партии и правительства; противопоставление свободы творчества в СССР преследованию инакомыслия на Западе; прославление социалистического реализма как гарантии «подлинности» искусства; требование осторожного и ответственного отношения со стороны деятелей культуры к искусству и к советскому зрителю, выросшему в идейном и художественном отношении, а также усиления шефской помощи любителям со стороны профессионалов.

О программном характере открытого письма свидетельствует, помимо статуса подписантов и канонического содержания, его расположение сразу после редакционной статьи, наметившей цели журнала и уделившей значительное место проблеме содружества профессионального и любительского искусства в СССР. Ее исходный пункт и теоретическое обоснование состояло в том, что художественная самодеятельность является органической частью целостного советского искусства, связанного с профессиональным искусством общими просветительскими и воспитательными целями, и отличается от него лишь степенью подготовленности к их выполнению, вследствие чего руководители и участники художественной самодеятельности «очень нуждаются в постоянной помощи со стороны старших собратьев по искусству». Из этого положения и вытекал тезис о долге профессионалов всячески опекать любителей: «Помимо постоянной связи с коллективом, опытный мастер может оказать неоценимую помощь самодеятельности, если выступит в печати с советами и рекомендациями в адрес руководителей и участников художественной самодеятельности, поделится с ними опытом творческой деятельности». Кроме того, шефство должно было решить самую больную проблему — репертуарную: «…проблема репертуара может быть успешно решена в журнале лишь при активном участии писательской и композиторской общественности»[1].

В письме, помимо прочего, упоминалось, что шефство театральных деятелей над самодеятельностью началось еще до войны. Небольшой документ, положивший ему официальное начало, был опубликован на последней странице «Правды» в октябре 1938 года. Его название вынесено в заглавие этой зарисовки — и потому закавычено.

[1] В путь! // Там же. С. 3—4.

Шефство над художественной самодеятельностью было одной из составляющих советской любительской хореографии. Оно использовалось партийно-государственным аппаратом в качестве инструмента воспитательного процесса в отношении советской любительской хореографии. Ему и посвящена эта часть книги.

Лики «отеческой заботы»

«Страна Советов изумительно урожайна на талантливых людей, потому что всем людям труда дана свобода развития их талантов», — эти слова великого Горького невольно приходят на ум, когда смотришь или слушаешь выступления участников самодеятельного искусства.

В нашей стране расцветает народное творчество, быстро растет художественная самодеятельность.

Лучшим доказательством этого явился общемосковский смотр народного творчества, в котором приняло участие 58 000 исполнителей.

Надо всемерно беречь и выращивать каждого способного, одаренного человека, надо помогать развивать его творческие способности.

Мы обращаемся к мастерам искусств всех жанров с просьбой взять личное шефство над отдельными коллективами и солистами — участниками художественной самодеятельности.

Это шефство не должно превратиться в «очередную кампанию», в «торжественные заседания», «пышные фразы».

Художественная самодеятельность нуждается в постоянной отеческой заботе. Формы помощи могут быть различны: посещение репетиций, беседы с коллективом, консультации, индивидуальные занятия, просмотр и критика театральных и концертных выступлений и т.д.

Помощь должна быть конкретной, товарищеской, деловой.

Каждый из нас обязуется взять шефство над одним из коллективов художественной самодеятельности гор. Москвы.

Организацию и руководство этой работой должны взять на себя союз работников искусств и московский Дом художественной самодеятельности при активном участии Всероссийского театрального общества.

Возьмемся за это дело с такой же преданностью и любовью, с какой мы служим нашему родному искусству, искусству, взлелеянному партией Ленина—Сталина.

Дорогие товарищи мастера искусств, организуем соревнование за оказание помощи художественной самодеятельности.

Депутат Верховного Совета СССР — орденоносец, народный артист СССР И.М. Москвин.

Депутат Верховного совета РСФСР — орденоносец, народная артистка СССР В.В. Барсова[1].

Именно с этого открытого письма, скромно приютившегося в рубрике «Письмо в редакцию» на последней странице главной газеты советских коммунистов, начинается официальная история шефства «советских мастеров искусства» над художественной самодеятельностью. Его авторы, как и их преемники из 1957 года, были баловнями режима, любимцами публики и «небожителями» формировавшегося в те годы советского культурного канона.

В словесном антураже парадной советской трескотни, с заверениями в любви и преданности партии и Сталину, с прославлением культурных достижений и расцвета народных талантов, открытое письмо приглашало деятелей профессионального искусства к конкретной помощи самодеятельности и определяло ее формы.

Строго говоря, эти предложения не были столь новаторскими, как может показаться на первый взгляд. Призывы к сотрудничеству между профессионалами и любителями в сфере искусства звучали со страниц специальной прессы уже несколько лет. Имелась и практика такого сотрудничества.

Причем скептическое отношение к учебе любителей у мастеров политизировалось в духе эпохи — как вредный для советского искусства пережиток Пролеткульта. Вот как отреагировал, например, на прошедшую в Москве в 1935 году олимпиаду музыки и танца журнал «Клуб»:

> Опыт последних лет доказал, насколько полезно привлекать к работе кружков крупных мастеров-профессионалов, насколько ценна связь самодеятельных коллективов с художественными предприятиями... Но этот опыт до сих пор почему-то ограничивается отдельными зрелищными кружками и драматическими театрами. Оперно-балетные театры и концертные организации не подошли еще достаточно близко к художественной самодеятельности. Именно Москва с ее выдающимися художественными силами должна показать образец такой связи, дающей замечательные возможности для роста самодеятельности и обогащающей все наше искусство. […]
>
> Левацкая «теория» двух потоков, противопоставлявшая художественную самодеятельность искусству профессионалов,

[1] Шефство над художественной самодеятельностью // Правда. 1938. 9 окт. № 279 (7604). С. 6.

давно потерпела окончательное поражение. Ее несостоятельность со всей очевидностью установлена на практике. Однако даже от некоторых авторитетных специалистов, составлявших жюри олимпиады, можно было иногда слышать разговоры о заманчивой «самобытности», якобы теряющейся в процессе художественного образования. Конечно, это совершенно неверно. Хорошая школа никогда не посягает на природную индивидуальность ученика и не ломает его творческих особенностей. Защитники «натуры», противопоставляя ее культуре, невольно блокируются с доживающими свой век ревнителями «самодельщины» и отрицателями художественной учебы. Такие рассуждения необходимо резко и непримиримо разоблачать в интересах всего советского искусства[1].

Упрек в адрес балетных артистов по поводу их отставания в деле помощи самодеятельным танцорам был, однако, не вполне справедлив. В Центральном доме художественной самодеятельности московских профсоюзов в середине 1930-х годов в качестве педагогов-постановщиков трудились бывшие или действующие танцовщики и балетмейстеры Большого театра, в том числе К.Я. Голейзовский, Р.В. Захаров, И.А. Моисеев[2].

В конце 1936 года «Клуб» предлагал конкретную форму практической учебы любителей у «мастеров»:

Одной из конкретных форм тесной связи и помощи со стороны профессионалов является привлечение руководителей самодеятельных коллективов в качестве ассистентов к работе профессиональных театров, хоров, оркестров. Конечно, при этом есть опасность некритического подражания, а следовательно, шаблона, штампа в художественной работе самодеятельного коллектива. Но дело в том, что и «самобытность» художественного руководителя клубного кружка не предохраняет от такой опасности. […]

Учиться, постоянно учиться у великих мастеров искусства, учиться у наших лучших советских театров, оркестров, хоров — вот задача руководителей художественных самодеятельных коллективов[3].

---

[1] *Потапов В.* Московская олимпиада музыки и танца // Клуб. 1935. № 17. С. 38.

[2] *Терновская Н.* Серьезная хореографическая учеба // Там же. 1936. № 22. С. 47.

[3] Творческие вопросы художественной самодеятельности // Клуб. 1936. № 24. С. 52.

Итак, шефство профессионалов над любителями имело место и до письма старейшего актера МХАТа и его будущего директора И.М. Москвина и оперной солистки Большого театра В.В. Барсовой. Но после письма оно было институционализировано. Через год после публикации письма была созвана Первая Всесоюзная конференция по шефству над художественной самодеятельностью, свидетельствовавшая о размахе шефского движения. Позднее в практике сотрудничества с самодеятельностью инструментализировались такие институции, как постоянно действовавшие при театрах любительские «спутники», профсоюзные краевые, областные и республиканские комиссии по культурному шефству над селом, работавших в некоторых областях РСФСР, Украины и прибалтийских республик; учет помощи любителям при оценке социалистического соревнования профессиональных коллективов и художественных организаций, использование знака ВЦСПС «За достижения в самодеятельном искусстве» для награждения за шефскую работу[1].

В 1959 году бывший балетмейстер Большого театра, профессор Московского государственного института театрального искусства имени А.В. Луначарского Р.В. Захаров представил читающей публике развернутый перечень форм сотрудничества профессионалов с любителями в области хореографии, предварив их ритуальным реверансом в сторону мудрого партийно-государственного руководства:

> Глубокие по своему смыслу и значению слова, сказанные с трибуны XXI съезда секретарем ЦК КПСС Е.А. Фурцевой о путях развития и огромных перспективах художественной самодеятельности, обязывают нас, мастеров профессионального театра, наладить более широкую творческую помощь клубным артистам.
>
> Всем нам известно, сколько одаренных молодых людей руководят в часы досуга цеховыми и клубными танцевальными кружками. Им нужна действенная, практическая помощь. И оказать ее могут балетмейстеры прославленных ансамблей народного танца И. Моисеев, Т. Устинова, Н. Надеждина, П. Вирский, И. Сухишвили, М. Тургунбаева и другие знатоки народного танца. Сближение мастеров и клубных практиков взаимно обогатит тех и других.
>
> Ведущие советские балетмейстеры немало делают для подготовки самодеятельности к большим республиканским и всесоюзным

[1] *Алексеева Л.* Искусство одухотворяет труд // Художественная самодеятельность. 1973. № 11. С. 2—3; Творчество и развитие личности… С. 4.

смотрам. Ныне этого мало. Мне думается, настало время, когда мастера хореографии должны непосредственно на заводах и новостройках, в совхозах и колхозах помогать в организации танцевальных коллективов, в создании репертуара для них, а то и сочинить и поставить танец, хореографическую картину для любительского ансамбля.

Самодеятельность выдвинула немало талантливых руководителей-балетмейстеров. Это А. Поличкин в Свердловске, Н. Карташова в Челябинске, А. Рыбальченко в Гомеле, М. Мамедов в Баку и другие. У каждого из них есть свой индивидуальный творческий почерк, собственный стиль работы, получивший широкую известность и заслуженное признание. Эти люди выдвинулись в силу собственных талантов, энергии, трудолюбия. Организованной же подготовки балетмейстеров для самодеятельности у нас по существу нет. Танцевальные кружки ощущают острую нехватку в опытных руководителях. Дальнейший расцвет хореографического искусства требует резкого увеличения числа квалифицированных специалистов-хореографов из одаренных любителей танца. Подготовка таких кадров является одним из важнейших вопросов, которые надо решать как можно скорее.

В каждой союзной республике, в каждом городе, где есть театр оперы и балета или хореографическое училище, должны функционировать на их базе постоянные курсы или студии для руководителей самодеятельности. Наряду с народными университетами культуры они принесут большую и конкретную помощь любителям хореографического искусства. Вот где можно было бы профессионалам щедро поделиться своим опытом и знаниями с участниками самодеятельности.

Московский государственный институт театрального искусства имени А.В. Луначарского имеет богатый опыт подготовки профессиональных балетмейстеров. Хорошо было бы на его базе открыть специальные заочные курсы для подготовки и переподготовки клубных балетмейстеров. Занятия на них проходили бы без отрыва от производства, однако слушатели периодически приезжали бы в Москву для занятий в семинарах. Профсоюзы могли бы выступить зачинателями этого дела.

Оперные театры и хореографические училища должны широко открыть свои двери для лучших участников самодеятельности. У нас есть такие примеры дружбы театров с коллективами любителей в Ташкенте и Ашхабаде. Отчего бы не проводить экскурсии участников кружков в театры и балетные училища и не рассказывать им там о содержании творческой работы этих учреждений? Можно было бы прикреплять талантливых руководителей к балетмейстерам в период их творческой работы над постановкой

балетов в театре. Это значительно повысило бы их общую культуру и профессиональные знания. Там они ознакомились бы, как нужно оформлять постановки, что является очень важным в искусстве хореографии[1].

В развернутом выступлении одного из столпов советской хореографии, авторитет и карьера которого неожиданно оказались под сомнением в связи с разоблачениями сталинского режима и уходом из Большого театра в 1956 году[2], стоит обратить внимание на четыре момента. Во-первых, каталог форм шефской помощи профессионалов самодеятельности не содержит ни одного новшества по сравнению с предложениями «мастеров сцены» 1938 и 1957 годов. Следовательно, во-вторых, выступление Захарова имело «второе дно», которое, скорее всего, было тактического свойства: в нем не названо ни одно имя — ни классического хореографа, ни балетмейстера Большого театра, который, будучи «бастионом» русской и советской танцевальной традиции, кстати, тоже не упоминается. Зато перечислены имена профессиональных и самодеятельных руководителей народного танца, а также полностью приведено официальное название ГИТИСа, в котором трудился Захаров и который, по его мнению, мог бы стать одной из главных площадок института шефства. В-третьих, задачи шефства понимались по-старому: обучение и воспитание кадров клубных руководителей и обогащение репертуара — две вечные проблемы со времен становления советской сценической самодеятельности — составляли ее основу. Обратим, в-четвертых, внимание, что среди наиболее успешных самодеятельных балетмейстеров на втором месте названа Н.Н. Карташова из Челябинска. Запомним этот факт, к которому нам предстоит вернуться в третьей части книги.

Однако многое говорит о том, что за получением официального статуса не последовало триумфального шествия шефства по стране. Подобно тому, как И.М. Москвин и В.В. Барсова в коротком тексте

---

[1] *Захаров Р.* Опыт профессионалов — танцевальным кружкам // Художественная самодеятельность. 1959. № 5. С. 35—36.

[2] О поворотах в профессиональной деятельности Р.В. Захарова см.: *Захаров Р.В.* Слово о танце. М., 1977; Захаров Ростислав Владимирович // Балет: Энциклопедия. М., 1981. С. 210—211; *Ивашнев В., Ильина К.* Ростислав Захаров. Жизнь в танце. М., 1982; *Дементьева Н.Ф.* Ростислав Владимирович Захаров и проблемы балетной режиссуры тридцатых — сороковых годов: Автореф. дисс… канд. искусствоведения. М., 1993.

неоднократно и в различных выражениях настаивали на неформальном, дружеском, деловом характере шефства, авторы письма 1957 года упоминали неизжитые «элементы формального отношения к делу» и «барственную инертность»[1]. А народная артистка СССР А.И. Степанова в 1961 году — в момент наивысшего расцвета канонической советской самодеятельности — сетовала:

> Что греха таить, ведь наблюдается еще, к сожалению, такое положение, когда кое-где самодеятельность и профессиональное искусство противопоставляются друг другу. Некоторые мастера свысока поглядывают на любителей и считают их увлечение сценой чем-то вроде забавы[2].

Устойчивость дискурса о шефстве над самодеятельностью говорила, скорее всего, и о целесообразности идеи, и о проблемах ее реализации. О (частичном) успехе этой идеи свидетельствует тот факт, что советские хореографы оказались «шефами» танцевальной самодеятельности в странах народной демократии.

«Шефство» СССР над хореографическим любительством ГДР

> Любительский танец… — важная часть самодеятельного художественного творчества, он в значительной степени зависит от развития художественной самодеятельности в целом. И раньше бывало, и сейчас бывает, что отдельные области любительского искусства развиваются по-разному. Еще два года назад любительский танец сильно отставал в развитии от других самодеятельных жанров. Он был во всех отношениях «трудным ребенком» и слабым звеном почти во всех программах и культурных мероприятиях. Нужно вспомнить об этом положении, чтобы правильно оценить успехи любительского танца в последние годы. Поэтому сегодня можно по праву утверждать, что самодеятельный танец больше не отстает от других отраслей художественной самодеятельности.
>
> О народном танце, основе самодеятельного танца, на конференции СНМ[3] по вопросам культуры, состоявшейся в Берлине 26—

[1] Привет вам, народные таланты… С. 5.

[2] *Степанова А.* Источник вдохновения // Художественная самодеятельность. 1961. № 11. С. 2.

[3] «Свободная немецкая молодежь», организация ГДР, аналог советского комсомола.

27 октября 1951 г., член президиума Культурного союза Ханс Лаутер сказал в своем большом выступлении следующее: «В области народного танца достигнуты очень большие успехи по сравнению со Вторым Всемирным фестивалем и Германской встречей[1]. Это проявилось … и в национальной программе, и в присуждении третьего места» (пятое место Объединенного ансамбля танцев Немецкой национальной программы в Международном конкурсе культуры, дисциплина «народный танец»).

Четыре фактора лежат в основе этого быстрого развития:

1. Хороший пример Советского Союза и народных демократий на прошедшем в Будапеште Втором всемирном фестивале, а также выдающиеся примеры советских ансамблей, гастролировавших в последние годы в Германии. Достаточно вспомнить о выступлениях ансамблей Александрова, Моисеева или Пятницкого.

2. Усилившаяся идеологическая работа в области искусства. Решающим импульсом стало решение Центрального комитета Социалистической единой партии Германии о борьбе против формализма в искусстве и литературе, за прогрессивную культуру.

3. Подготовка к Третьему Всемирному фестивалю 1951 г. в Берлине. Централизованные курсы для руководителей самодеятельных танцевальных групп в Берлине повлияли на работу по отбору в районах, землях и в масштабах республики. Итоги идеологической работы во время конкурсов нашли свое воплощение в хороших достижениях в области самодеятельного танца в программах отдельных земель и в немецкой национальной программе.

4. Проведение в 1951 г. Третьего Всемирного фестиваля в Берлине. Эта величайшая демонстрация молодежи в борьбе за мир и этот потрясающий праздник стал для нас не только уникальным событием, но его опыт дал нам силу и стимул для нашей работы. Культурные достижения Всемирного фестиваля имели мировое значение, они были для нас бесценной школой. Именно в области танца, особенно самодеятельного, он дал нам убедительные примеры, инспирирующие образцы, важные знания и яркие подтверждения.

Он убедил нас, что мы с нашим самодеятельным танцем находимся в самом начале, но в начале правильного пути. Подтверждение правильности пути состоит в следующем: любительский танец в ходе преодоления многих ошибок и слабостей нашел свою основу — немецкий народный танец. Это подтверждение было метко выражено нашим советским другом, лауреатом Сталинской премии

[1] Здесь и далее имеются в виду всемирные фестивали молодежи и студентов, проводившиеся с 1947 года по инициативе левых молодежных организаций, а также подготовительные национальные форумы молодежи ГДР.

Игорем Моисеевым во время работы жюри на международных соревнованиях по народным танцам. Моисеев выразил радостное изумление по поводу того, что на этот раз он нашел в Германии такую заботу о народном танце и уже такой высокий уровень его художественной обработки, после того как всего год назад во время его гастролей в 23 немецких городах ему отрицательно ответили на вопросы о развитии и даже о существовании народного танца.

Далее он сказал: «Еще недавно немецкие хореографы не знали, что в лоне их народа скрыты такие богатые сокровища. Однако недостаточно только найти эти сокровища: их надо развить и приумножить. Жемчужину немецкого народного искусства, немецкий народный танец, надо привести в движение, тогда он всем принесет большое богатство»[1].

Приведенный выше текст представляет собой выдержку из брошюры «Танец в самодеятельном искусстве», изданную в 1952 году в Лейпциге Центральным домом самодеятельного творчества ГДР. Он принадлежит перу Энне Гольдшмидт — хореографа, теоретика народного танца и швейцарской коммунистки, переехавшей в 1949 году вместе с мужем, музыковедом Харальдом Гольдшмидтом, в советскую оккупационную зону Германии в поисках новой, коммунистической родины[2]. Гольдшмидт по праву можно было бы назвать восточногерманской Т.А. Устиновой, трансформировавшейся в восточногерманского И.А. Моисеева. Она с начала 1951 года, подобно Устиновой в хоре им. М.Е. Пятницкого, возглавляла танцевальную группу Государственного ансамбля песни и пляски ГДР, вскоре переименованного в Государственный ансамбль народного искусства ГДР. Постепенно, благодаря успешной балетмейстерской, педагогической и исследовательской работе, ее авторитет в области народного и самодеятельного танца стал непререкаем. В 1962 году, вскоре после ее стажировки в Москве, ансамбль народного искусства был перепрофилирован и переименован в Государственный ансамбль танца ГДР, став восточногерманским двойником моисеевского Государственного ансамбля танца СССР.

---

[1] *Goldschmidt A., Lettow R., Frisch A.* Der Tanz in der Laienkunst. Leipzig, 1952. S. 80—82.

[2] Подробнее о Э. Гольдшмидт см.: *Walsdorf H.* Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung des Volkstanzes in den deutschen Diktaturen. Würzburg, 2010. S. 189—193.

Пространная цитата демонстрирует, насколько, по мнению Э. Гольдшмидт, интенсивно и многослойно — на жаргоне советских коммунистов «всесторонне» — было влияние «советских мастеров танца» на восточногерманскую хореографическую самодеятельность. Советские хореографы демонстрировали образцы народного танца на Всемирных фестивалях молодежи и студентов, во время гастролей советских танцевальных ансамблей, оценивали, порицали или одобряли состояние и тенденции развития профессионального и любительского танцевального искусства в «братских» странах, а также обучали коллег из «социалистического лагеря» в советских вузах. Их оценки подкреплялись партийной политикой в области культуры. А культурная политика в Восточной Германии эпохи позднего сталинизма принципиально не отличалась от советской «ждановщины» с ее борьбой против формализма в литературе и искусстве.

Требование и готовность «учиться у мастеров» составляли стержень института «шефства», неизбежно вертикального и иерархизированного, сколь бы его ни пытались закамуфлировать или искренне превратить в горизонтальное «сотрудничество». В ГДР эта, продиктованная наибольшей по сравнению с другими странами Восточного блока лояльностью к СССР, готовность следовать советским (читай: сталинистским) образцам создала идеологически наиболее открытые тексты — тщательно додуманные, доведенные до логического конца, выводящие на поверхность все, что читатель в СССР зачастую должен был искать между строк. Кроме того, этот феномен позволяет рассматривать отношения между советскими и восточногерманскими балетмейстерами как отношения «учитель — ученик», что за пределами школьной системы в Советском Союзе и именовалось «шефством».

В другом месте той же брошюры Э. Гольдшмидт описывает необходимость перенимать опыт СССР в области народной хореографии именно в категориях учебного процесса, настаивая не на механической репродукции знаний, а на модифицированном усвоении, что и составляет суть учебного процесса:

> У нас есть великий учитель в области народного танца. Таким выдающимся учителем является СССР, обладающий в этой сфере многолетним опытом. С такими мастерами мы познакомились на Третьем Всемирном фестивале в Берлине, в танцевальных группах народных демократий Китая и Кореи. Давайте не будем

их копировать! Давайте изучать их методы, давайте усваивать их большие знания и опыт! Давайте учиться у них![1]

В упоминавшейся в первой части книги брошюре о художественной самодеятельности в ГДР, которая была опубликована в ФРГ в 1953 году среди аналитических «Боннских докладов», сравнивалось отношение к народному наследию в нацистской Германии и в ГДР. Много отличий обнаружить не удалось. И главное отличие ГДР от Третьего рейха, в формулировке боннского аналитика, состояло «в рабском следовании за Советским Союзом народного творчества советской зоны. Все выглядит так, будто Советский Союз — отец немецкого народного искусства»[2].

Муки любви и бальное фиаско

Я не могу точно сказать, к какому времени относятся эти школьные воспоминания. Кажется, в восьмом или девятом классе нас стали пускать на школьные танцевальные вечера. Для школьников и школьниц это были грандиозные события. Позднее, работая школьным секретарем комсомола, я мог наблюдать радостно возбужденные лица учеников восьмых-десятых классов, готовых на любые жертвы и ухищрения, лишь бы попасть на школьный вечер. Я же в этом возрасте посетил, наверное, всего один или два.

Причин было две. Во-первых, я не умел танцевать. То есть слегка раскачиваться в обнимку с партнершей в медленном парном танце, в такт шаркая ногами, для меня, как я выяснил еще в седьмом классе на дне рождения одноклассницы, труда не составляло. Однако такие танцы в репертуаре советского школьного вечера, ради охранения плотской и моральной невинности подростков, были в ничтожном меньшинстве. Но существовали и другие танцы — одиночные, энергичные, исполняемые порознь, в одиночку или объединившись в круг. О таких танцах я знал с детства. Откуда? Из советских фильмов, комедий и детективов, где «не наш образ жизни» демонстрировался, помимо прочего, в ресторанных или клубных массовых сценах, на которых толпа дергалась, крючилась, скакала в экстазе под оглушительную музыку с грохочущей ударной группой. Дома

---

[1] *Goldschmidt A. u.a.* Der Tanz… S. 35.

[2] *Balliseck L. von.* Volks- und Laienkunst in der sowjetischen Besatzungszone. Mit einem einführenden Beitrag von Prof. Dr. Dr. Hans Köhler // Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland. Bonn, 1953. S. 20.

у нас такую музыку не держали, многочисленные и частые гости из балетной среды в нашем доме так не танцевали, по крайней мере до конца 1970-х годов. Во всяком случае, я такого не припомню.

Во-вторых, я был влюблен, и предмет моих воздыханий не мог принять участие в челябинских школьных вечерах. Девочку звали Инга, жила она в Абхазии, куда мы впервые приехали с мамой в 1973 году, и была двумя годами моложе меня. Ей было двенадцать, когда я по уши втрескался в нее, но в ней уже тогда виделась будущая красавица. Каштановая грива, огромные светлые глаза, пухлые губки, идеальная фигурка, длинные точеные ноги с чуть широковатыми щиколотками, плавная, плывущая походка, легкий кавказский акцент, сильный, независимый характер и невозможность остаться и поговорить с ней наедине — все это сводило меня с ума. Августы 1973, 1974 и 1975 годов я провел на «черноморском побережье Кавказа», как называли этот регион в советских прогнозах погоды, но так и не смог объясниться с ней, хотя все вокруг по моему поведению прекрасно понимали, в чем дело, и при каждом удобном случае незло подтрунивали над моими «страданиями». Я признался ей письменно осенью 1976 года, по окончании школы, и в ответ получил письмо всего в одну фразу: «Больше никогда не пиши». Я сильно переживал и еще довольно долго своими успехами, о которых она от меня так и не узнала, мысленно пытался доказать ей свою состоятельность. Другими словами, в подростковом возрасте в Челябинске у меня не было подружек.

И вот я попал на школьный вечер, не умея танцевать и намереваясь нерушимо блюсти верность Инге. Кажется, я пошел туда с Вадимом, одним из моих школьных друзей. Деталей я не помню. В памяти остались огромное пространство столового зала, освобожденное от обеденных столов, приглушенное освещение и моя растерянность по двум поводам. Во-первых, как мне тогда казалось, все, кроме меня, лихо отплясывали под школьный самодеятельный ВИА (как я недавно узнал, технически прекрасно укомплектованный, поскольку в нем играл сын директора школы), в то время как я одиноко сидел у стены. Во-вторых, ни одна девчонка не пригласила меня на «белый» танец. Сам пригласить кого-нибудь я не отважился бы, да и считал неуместным.

Наверняка именно в связи с моей фрустрацией по поводу неумения танцевать в нашем классе — или в параллели — возник кружок бальных танцев, которым сначала руководила моя мама, а затем — кто-то из ее студенток из института культуры. Было нас

немного, не более дюжины, занимались мы в обычной классной комнате, сдвинув парты, под аккомпанемент проигрывателя или магнитофона — точно не помню. Вербовка участников легла на мои плечи, и я был рад, что мне удалось заполучить в их число моих ближайших друзей, Игоря и Вадима[1]. Занимались мы один или два раза в неделю после школьных уроков.

Об этом кружке я помню очень смутно. Даже не знаю, на какой возраст пришлось его существование: было мне 14, 15, 16, 17? Работал он год, два? Из бальных танцев — это точно — мы учили вальс. Много было совершенно бесполезных танцев — в том смысле, что на школьных вечерах их не танцевали. Это советские танцы, изобретенные в 1960—1970-е годы в качестве противовеса западным; просуществовали они недолго, сгинув, не выйдя за пределы советских самодеятельных групп и самодеятельной сцены брежневской эпохи. Это танцы, в которых пытались комбинировать «современные ритмы» с псевдофольклором народов СССР и соцдемократий[2]. Из этого репертуара мы вроде бы учили «Сударушку», «Разрешите пригласить», «Пингвины» и что-то еще.

На занятиях могло быть интересно и даже весело. Однако ярко запомнились мне лишь два момента, которые и сейчас встают перед глазами. Оба они связаны с Игорем. Первый: нам показывают основные хореографические позиции, в том числе третью (к середине внутренней стороны левой стопы приставляется пятка правой, ступни образуют не менее 90° носками наружу). Мой друг, в отличие от других участников кружка, перекрещивает ноги, приставляя к наружной стороне левой ступни пятку правой. Более косолапую позу трудно придумать. Все смеются. Второй случай: мы танцуем танец «Пингвины». На негнущихся ногах и с растопыренными руками, подражая пингвиньим движениям, нужно выполнить быстрый переход и повернуться в противоположную сторону. Проделав нехитрые па, мы оборачиваемся и видим: Игорь все еще медленно идет по-пингвиньи, сосредоточенно глядя себе под ноги, с негнущимися ногами и руками, как учащийся ходить паралитик.

---

[1] О моих школьных друзьях подробнее см.: *Нарский И.В.* Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (Авто-био-историо-графический роман). Челябинск, 2008. С. 292—296.

[2] Подробнее об этом см.: *Уральская В.И., Пуртова Т.В.* Хореографическая самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999. С. 346—350.

Как бы то ни было, но практический эффект от этих занятий был весьма скромен. На выпускном балу я мог кружиться в вальсе, но не более того. Возник ли этот кружок в результате неудачного посещения школьного танцевального вечера или, напротив, школьный вечер показал малую пользу от разучивания советских бальных танцев, я не знаю.

Долг деятелей искусств перед партией и народом

Один из туристов, который проводил отпуск по маршруту Москва — Астрахань, прислал письмо, в котором выражает тревогу за подбор пластинок и магнитофонных записей, звучавших из радиорубки теплохода. «У меня создалось впечатление, — пишет он, — что я плыву по реке Миссисипи, а не по великой русской реке Волге. Где же наш советский репертуар, народные песни, так дорогие сердцу русского человека?»

Это не праздный вопрос, а боль, тревога за содержание песен, музыки, звучащих нередко в парках, поездах, на танцевальных площадках. Да и бальные, бытовые танцы на открытых верандах кое-кто (возможно, и несознательно) пытается превратить в акробатические трюки с развязной манерой исполнения, противоречащей нашим эстетическим идеалам. […]

Нельзя забывать, что неполноценное в идейно-художественном отношении произведение, исполненное на клубной сцене, не только наносит ущерб воспитанию зрителей, но и портит вкусы самих участников самодеятельности, которые исполняют пьесу, песню, танец, впитывая сомнительные идеи произведения. Порой в погоне за ложной оригинальностью отдельные руководители стремятся во что бы то ни стало создать свой особый репертуар. Талантливого автора поблизости не оказывается, и вот сырые ремесленные поделки случайных людей попадают в репертуар. Они только дискредитируют самодеятельность. […]

В большом долгу перед художественной самодеятельностью профессиональные авторы, особенно в создании одноактной драматургии, патриотических, гражданских песен, сценариев для агитационно-художественных бригад, музыки к бытовым танцам, актуального современного репертуара для ВИА, духовых оркестров, сценариев для дискотек.

В настоящее время идет активный процесс фактического стирания граней между репертуаром профессиональных и самодеятельных исполнителей. Можно сказать, что в подавляющем большинстве видов и жанров нет особого репертуара для профессионалов и самодеятельности, а есть просто хороший и плохой репертуар. Отсюда требования, предъявляемые XXVI съездом

> КПСС к профессиональному искусству, в равной степени относятся и к самодеятельному. Глубокая народность, коммунистическая партийность, революционный гуманизм и гражданственность, патриотизм и интернационализм — эти принципы социалистического реализма взяли на вооружение участники художественной самодеятельности[1].

Автор статьи «Репертуар и воспитание личности», опубликованной в 1983 году в «Художественной самодеятельности», скромно ограничила свои регалии ученой степенью кандидата философских наук. Между тем Л.Я. Алексеева на протяжении 1950—1970-х годов работала в секторе культуры ЦК ВЛКСМ, была директором Центрального дома народного творчества им. Н.К. Крупской и секретарем ЦК профсоюзов работников культуры. Ее долгая успешная карьера на поприще советской культурно-просветительной работы свидетельствует о благополучном усвоении содержания, риторических и ритуальных форм советского дискурса о культуре. Л.Я. Алексеева обладала — не могла не обладать — чутьем в отношении того, как следует обсуждать проблемы взаимодействия профессионалов и любителей искусства. В этом вопросе мы можем на нее полностью положиться и рассматривать этот и другие ее тексты в качестве образцовых представлений деятелей культуры об ожиданиях и запросах, направленных и предъявляемых им «сверху» и «снизу», со стороны партийно-государственного аппарата и «простых» потребителей советской культуры: участников самодеятельности и публики.

В тексте 1983 года автор поочередно апеллировала к возмущенному пассажиру теплохода, оскорбленному в своих патриотических чувствах, и к Генеральному секретарю ЦК КПСС Ю.В. Андропову, цитируя его «мудрые» высказывания о долге литературы и искусства создавала образы положительных героев и творчески относиться к фольклорным традициям[2]. Ведь советские «мастера искусств», согласно сложившемуся в 1930-е годы культурному канону, должны были прислушиваться и к партии, и к народу, чтобы не сбиться с верного пути. В свою очередь, искусство было облечено высокой ответственностью идейного и эстетического воспитания советских граждан. Гарантиями выполнения этой мис-

---

[1] *Алексеева Л.* Репертуар и воспитание личности // Художественная самодеятельность. 1983. № 6. С. 4, 5.

[2] См.: Там же. С. 2, 4.

сии — за два года до начала перестройки! — Алексеева называет узаконенные в 1930-е годы противоречащие друг другу принципы социалистического реализма — партийность и народность, гуманизм и классовое чутье, патриотизм и интернационализм, между которыми советские деятели искусств в течение полувека учились умело лавировать.

Десятью годами ранее Л.Я. Алексеева — секретарь ЦК профсоюзов работников культуры — столь же уверенно ссылалась на Программу КПСС и выступления ее Генерального секретаря, заверяла партию и правительство в готовности деятелей культуры и далее выполнять задачи по распространению культуры вширь и повышению ее идейного и художественного уровня[1].

Продолжим ретроспективное движение. Отмотаем еще полтора десятка лет назад. В 1957 году только что учрежденный журнал «Художественная самодеятельность» на первой же странице своего первого номера — того самого, в котором опубликовано обращение двенадцати известных деятелей искусства к участникам художественной самодеятельности, — четко обозначил официальную позицию по поводу статуса, задач и взаимоотношений профессионалов и любителей в СССР:

> Художественная самодеятельность — неотъемлемая, органическая часть всего нашего социалистического искусства, рожденного Великим Октябрем, искусства прекрасного и сильного своей сорокалетней закалкой. Нет у нас двух искусств: профессионального и самодеятельного, сама терминология эта весьма условна. Есть одно советское искусство, которым часть людей занимается профессионально, а другая, значительно большая, — в порядке самодеятельности.
>
> И, конечно, те задачи и требования, которые выдвигает жизнь перед искусством в целом, адресуются и к художественной самодеятельности. Высокая идейность, целеустремленность, активное вторжение в жизнь, воспитательная роль — все эти качества обязательны для маленького кружка художественной самодеятельности точно так же, как и для самого крупного театра страны.
>
> Сейчас, после съездов художников и композиторов, пленума Союза писателей, налицо большое оживление в литературе и искусстве. Советские художники, направляемые партией, страстно и по-хозяйски заинтересованно ищут пути продвижения вперед. Живительная, острая и принципиальная критика и самокритика

[1] *Алексеева Л.* Искусство одухотворяет труд… С. 3.

помогли и помогают вскрывать ошибки, наметившиеся за последнее время в различных дискуссиях и даже в печати. Надо вскрывать и устранять недостатки, которые тянут назад с единственно правильного пути развития прекрасного советского искусства[1].

Как и в цитированных текстах 1970—1980-х годов, советское искусство и в годы «оттепели» интерпретировалось как монолит; отрицалось «вредное» противопоставление профессионалов любителям. Вместе с тем, в тексте 1957 года упоминался инструмент, якобы гарантирующий успешное движение вперед, исчезнувший из позднесоветского дискурса о культуре, — критика и самокритика[2]. Между тем они входили в арсенал главных разящих орудий эпохи сталинизма, наводивших ужас — а значит, в логике Сталина и коммунистов сталинской чеканки, устанавливающих порядок — в цехе деятелей литературы и искусства. Вот как, например, очерчивались ситуация в искусстве и «боевые задачи» деятелей культурно-просветительного «фронта» в 1947 году, в эпоху «ждановщины»:

> Советская культура после исторических решений ЦК ВКП(б) по вопросам идеологии поднялась на новые высоты.
>
> Под руководящим воздействием партии расцветают все отрасли советской науки, литературы, искусства. Дело политического и культурного просвещения народа идет вперед гигантскими шагами. Партия большевиков решительно поддерживает все новое, растущее в нашей социалистической культуре, отбрасывает прочь все старое, отжившее, вредное. Партия разоблачает носителей враждебной буржуазной идеологии, под какие бы личины и покровы они ни прятались. Под руководством партии осуществлен разгром бесплодной реакционной идеалистической школки морганистов-менделистов и восторжествовала советская мичуринская биологическая наука[3]. Разоблачены проповедники буржуазных теорий в литературе и литературоведении, формалисты и их за-

[1] В путь!... С. 3.

[2] Об институте критики и самокритики в СССР подробно см.: *Erren L.*. Selbstkritik und Schuldbekenntnis. Kommunikation und Herrschaft unter Stalin (1917—1953). München, 2008.

[3] О расправе с советской генетикой в эпоху Сталина и Хрущева см.: *Лорен Г.Р.* Естествознание и науки о человеческом поведении в Советском Союзе. М., 1991; *Beyrau Dietrich.* Intelligenz und Dissenz: Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917—1985. Göttingen, 1993. S. 102—122; *Дубинин Н.П.* История и трагедия советской генетики // Дубинин Н.П. Избранные труды. Т. 4. М., 2000; *Pollock E.* Stalin and the Soviet Science Wars. Princeton, 2006.

щитники в музыке[1]. Партией осуществляются широкие меры по подъему киноискусства, по улучшению работы театров. […]

Советский народ глубоко понял всю подрывную, враждебную сущность космополитизма, низкопоклонства перед буржуазной культурой, примиренчества с буржуазной идеологией.

И сейчас, когда советское общество из всех щелей изгоняет последышей этих космополитов, для советского искусства, для всей советской культуры открывается еще более широкий путь к новому подъему.

Однако тот факт, что в наших литературно-художественных журналах, газетах, писательских и театральных общественных организациях длительное время могли орудовать подобные отщепенцы, наглядно указывает на необходимость усилить на всех участках культуры нашу бдительность ко всяческим замаскированным проявлениям буржуазной идеологии, ибо творить свое гнусное антинародное дело наши идейные враги могут только там, где еще существуют благодушные либералы и ротозеи, где мало бдительности, где не хватает большевистской партийности. […]

В каждом культурно-просветительном учреждении коллектив работников должен самокритично проверить, насколько отвечает его работа великим задачам коммунистического воспитания, насколько она соответствует новым широким общественным интересам советских патриотов и питает могучее животворное чувство советского патриотизма. Каждый культпросветработник обязан проверять партийную целеустремленность всей своей деятельности, ее заостренность против всяческих пережитков буржуазной идеологии, против носителей буржуазных идей, против низкопоклонства, безыдейности, космополитизма.

Дело политического и культурного воспитания народа могут вести только пламенные советские патриоты, тесно связанные с жизнью страны, живущие интересами народа, — партийные и непартийные большевики, непримиримые к буржуазной идеологии.

Надо закрыть все щели, через которые могут просачиваться буржуазные влияния. Выше бдительность, выше знамя большевистской партийности в культурно-просветительной работе![2]

---

[1] О преследовании деятелей литературы и искусства в годы позднего сталинизма см.: *Розинер Ф.* Соцреализм в советской музыке // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 166—179, особенно С. 176—177; *Геллер Л.* Эстетические категории и их место в соцреализме ждановской эпохи // Там же. С. 434—448; *Волков С.* Шостакович и Сталин: художник и царь. М., 2004; *Томашевский Ю.В.* «Литература — производство опасное…» М., 2004. *Костырченко Г.В.* Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм. М., 2001.

[2] Выше знамя большевистской партийности в культурно-просветительской работе // Культурно-просветительная работа. 1949. № 3. С. 3, 4, 6.

Таков же был тон и в текстах, адресованных «мастерам» литературы и искусства. И они добровольно или вынужденно, искренне или не вполне, откликались в поддержку разорительной культурной политики. Даже отличавшийся безукоризненной честностью и интеллектуальной утонченностью танцовщик Большого театра М.М. Габович вынужден был, в числе тридцати видных советских деятелей литературы и искусства, принять участие в поддержавшем борьбу с «безродными космополитами» сборнике 1947 года, в котором в сдержанных выражениях соглашался с необходимостью очистительной критики и самокритики:

> Основная мысль, ведущая идея последних постановлений ЦК партии о литературе и искусстве относится ко всем работникам театра, в том числе, конечно, и балета. Нам нужно проверить, что делается в нашем доме, не слишком ли долго там были закрыты окна и двери, что, как известно, не способствует чистоте атмосферы[1].

Сколь бы лояльны не были высказывания советских деятелей искусства в отношении советского режима, их самочувствие в немалой степени должно было зависеть от того, насколько прозрачной и предсказуемой была его культурная политика. Следующий эпизод может послужить тому примером.

«Многое увидеть в ином свете», или Диалог с властью

> Закончил свою работу XXII съезд КПСС. В моей памяти свежи впечатления, которые я ежедневно уносила с собой из чудесного Кремлевского Дворца съездов, построенного с необыкновенным вкусом из совершенно новых современных материалов. Находясь в этом великолепном сооружении, ощущаешь все величие, весь прогресс нашей жизни, в которой старое уступает новому.
>
> И вот сейчас, что бы я ни делала, как бы ни была занята, мысли невольно возвращаются к незабываемым дням, проведенным на съезде. Я словно слышу бодрый голос Никиты Сергеевича Хрущева, вижу громадный зал, с особым вниманием воспринимающий глубокие, яркие и чрезвычайно важные не только для нашего народа доклады. Сколько мыслей и чувств вызвали они!
>
> Я видела на съезде самых различных людей: академика и рядового рабочего, прославленных космонавтов и тружеников полей.

[1] *Габович М.* Современная тема в советском балете // Советский театр и современность. М., 1947. С. 248.

Не знаю, о чем думал каждый из них в ту или иную минуту, но, наверно, не ошибусь, если скажу, что все они прежде всего испытали чувство большой гордости за нашу ленинскую партию, которая мудро и смело, сметая все преграды, ведет нас в коммунистическое завтра.

Это светлое будущее уже не так далеко. Новая Программа партии, принятая на XXII съезде КПСС, наметила реальный путь, по которому мы, советские люди, пойдем к коммунизму. Нашей Программе чужды утопические мечтания и несбыточная фантазия, новая Программа КПСС зовет к конкретным действиям.

Нелегка будет наша дорога. Но нам ли бояться трудностей? Да и вообще, можно ли говорить о них, когда впереди заветная цель всего человечества.

Еще в дни работы съезда, слушая выступления делегатов, я испытала удивительное ощущение встречи с грядущим. Это чувство, может быть, объяснялось тем, что уж очень конкретно и реально говорилось о наших делах и возможностях. А вокруг, куда ни посмотришь, мужественные и вдохновенные лица коммунистов, творцов истории, которые уже не раз доказали миру, что они утверждают коммунистическое завтра.

В перерывах между заседаниями я беседовала с этими замечательными людьми. Они очень четко представляют себе, что произойдет в нашей стране за 20 лет, и каждый видит в этом свое конкретное участие, задумывается о том, как и чем он может помочь быстрейшему претворению в жизнь решений съезда. В словах делегатов слышались твердость и уверенность.

Мне пришлось обмениваться впечатлениями и с товарищами по искусству — актерами, режиссерами, писателями. Нас, конечно, волнуют задачи художественного творчества, намеченные в новой Программе партии. Разговор сводился к тому, что советский театр должен принять самое живое участие в практике коммунистического строительства, оказывать повседневную помощь партии и государству в воспитании поколения передовых борцов за идеалы человечества.

Такая проблема стоит не только перед профессиональным искусством. Она в одинаковой мере касается художественной самодеятельности. И мы все вместе — мастера сцены и любители — должны бок о бок работать над этой задачей, стремиться как можно успешнее решить ее.

В Программе партии сказано: *«Развитие и обогащение художественной сокровищницы общества достигается на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства».*

Помню, как кто-то из делегатов заметил по этому поводу:

— А хорошо сказано, не правда ли?

Я бы добавила: и очень своевременно. [...]

В своем докладе на XXII съезде Н.С. Хрущев внес определенную ясность. Он сказал, что художественная самодеятельность приобретает все больший размах и представляет огромные возможности для выявления и развития народных талантов и дарований. Однако это не означает, что отпала необходимость развивать профессиональное искусство. В творческой деятельности профессиональных коллективов и выдающихся мастеров искусств художественная самодеятельность будет и впредь находить для себя образцы, на которые следует равняться. В свою очередь народное творчество послужит неиссякаемым источником обогащения и расцвета профессионального искусства.

Я вдумываюсь в эти строчки, и их смысл заставляет многое увидеть в ином свете.

В нашей стране многие театры шефствуют над самодеятельными коллективами. И это очень хорошо! Но, на мой взгляд, настало время кое-что пересмотреть в наших взаимоотношениях с клубными энтузиастами.

Уже само слово «шефство» звучит сейчас не совсем точно. В нем улавливается этакая снисходительность к художественной самодеятельности. Оно однобоко определяет творческий контакт мастеров с любителями искусств. А разве этого от нас требует партия и вся наша жизнь? Нам нужно такое *содружество*, которое бы взаимно обогащало и способствовало созданию высокохудожественных произведений.

Мне кажется, что для нас общим основным ориентиром в творчестве должен быть моральный кодекс строителя коммунизма, так ярко изложенный в новой Программе партии. Наша прямая обязанность — средствами искусства развивать и закреплять в людях основные правила коммунистического общежития. Нет выше и благороднее цели для советского художника, чем создавать правдивый, жизненный образ современника, передавать в его облике лучшие черты наших дней, вызывать у зрителя желание подражать этому герою. И мы сделаем все возможное, чтобы коммунистическое сознание, принципы морального кодекса строителя коммунизма вошли в плоть и кровь советского человека, превратились в привычку, стали обычными нормами повседневной жизни. [...]

...Еще раз мысленно возвращаюсь в Кремлевский Дворец съездов. И словно поднимаюсь на такую высоту, с которой открываются

необозримые дали. XXII съезд партии как бы раздвинул горизонты, придал нам свежие силы, чтобы жить и творить по-новому[1].

Фрагмент статьи актрисы театра (МХАТ) и кино, лауреата Сталинской (1952 г.) премии, вдовы советского писателя А.А. Фадеева и делегатки XXII съезда КПСС А.И. Степановой показателен во многих планах. Несмотря на привычные в официальном советском дискурсе слова о «мудрой и смелой» партии, о реализме и взвешенности ее планов, текст ее не представляется казенным и пустым. Этому есть, на мой взгляд, несколько объяснений. Во-первых, в нем читается некий вздох облегчения, вызванный внесенной первым лицом партии и государства ясностью по поводу будущего профессионального искусства, которое, как поговаривали, будет вытеснено самодеятельностью. Программу партии и доклад Н.С. Хрущева в этой связи автор статьи восприняла как долгожданные и своевременные документы. Во-вторых, новая Программа КПСС и другие документы съезда, очевидно, интерпретировались Степановой в качестве практических ориентиров в театральной деятельности, в отношениях профессионалов с самодеятельностью. Выраженное ею ощущение раздвинувшихся горизонтов благодаря достижению небывалой высоты обзора связано, скорее всего, с открытостью, публичностью обсуждения «наболевших» вопросов — недаром она упомянула голос Хрущева и лица слушателей, обмен мнениями в кулуарах. Прояснение ситуации с перспективами художественного творчества окрыляло.

Совершенно иначе должны были чувствовать себя многие деятели литературы и искусства в середине 1930-х, когда партия совершала резкие повороты в культурной политике, заставляя ученых, литераторов и художников по отдельным сигналам сверху догадываться о новых преференциях режима. В этом плане весьма характерен случай с опалой в 1936 году «пролетарского поэта» Д. Бедного, последовавшей за постановкой А. Таировым в Камерном театре комической оперы «Богатыри», либретто которой написал Бедный. Либретто вполне соответствовало официальному отношению большевистского руководства 1920-х годов к дореволюционной истории России как к мрачной и не имеющей самостоятельной ценности предыстории Октябрьской революции, а к фольклору — как

[1] *Степанова А.* Источник вдохновения // Художественная самодеятельность. 1961. № 11. С. 1—3.

к классово чуждым текстам аристократического происхождения. Несмотря на успешную премьеру, опера через две недели была запрещена, а на автора либретто покатилась волна газетных разоблачений за очернительство героев русского эпоса, оплевывание прошлого и клевету на русский народ. Постановлением Политбюро пьеса была запрещена, а Д. Бедный — исключен из партии, по поводу чего он горько сетовал на собственную близорукость и замысловатые перемены в интерпретации русской культуры, за которыми он оказался не в состоянии уследить[1].

Итак, задачи, стоявшие перед деятелями культуры, с 1930-х по 1980-е годы принципиально не изменились. В их обязанности входило воспитывать народ идеологически и эстетически, следовать партийной линии и обслуживать ее актуальные потребности, пользоваться стилистическим каноном социалистического реализма, славить достижения и разоблачать недругов. Содержательные нюансы того или иного ситуативного контекста могли серьезно варьироваться, но принципиальные установки оставались незыблемыми.

Гораздо более существенная перемена произошла в области диалога партийно-государственного аппарата с «мастерами искусства». Он стал, несмотря на разовые срывы, более предсказуемым, более открытым, менее воинственным. Это должно было повлиять на то, как они, в том числе балетмейстеры, балетные критики и хореографы-педагоги, определяли свою идентичность, что они принимали и отвергали, как и насколько готовы были помогать режиму в воспитании идеологически и эстетически зрелых «борцов за светлое будущее».

Апелляция к традиции

> Русский балет — за этими словами стоит искусство, признанное во всем мире непревзойденным. Искусство одухотворенное и человечное, искусство глубокой мысли и горячего сердца, искусство, отличающееся яркой национальной самобытностью. Русская

[1] Подробнее об этом эпизоде см.: Против фальсификации народного прошлого (О пьесе «Богатыри» Демьяна Бедного). М.; Л., 1937; *Дубровский А.М.* Как Демьян Бедный идеологическую ошибку совершил // Отечественная культура и историческая наука XVIII—XX веков. Брянск, 1996; Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов 1917—1956 / Сост. Л.В. Максименков. М., 2005. С. 431—439; *Богданов К.А.* Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М., 2009. С. 102—110.

> классическая школа танца существует более двухсот лет. Для нее характерно стремление выразить духовное богатство, внутренний мир человека средствами точными, виртуозными, но при этом мастерство, совершенное владение техникой никогда не становились для нее самоцелью. ...Русской Терпсихоры душой исполненный полет... — кратко, но исчерпывающе определял существо русского балета А. С. Пушкин.
>
> Поэтические устремления всегда были характерны для русского балетного искусства. Истоки русского балета — народный танец. Темы, образы, ритмы, выразительные средства народного танца обогащали профессиональное хореографическое искусство, определяли его содержание, сценические краски[1].

Этот пассаж из популярного очерка Н.И. Эльяша об истории балета, опубликованного в 1970 году, позволительно считать квинтэссенцией советского дискурса тех лет о русской классической школе балета. Наряду с космосом и, с недавних пор, победой в Великой Отечественной войне советский балет составлял один из главных идеологических аргументов в пользу преимуществ советского строя и предмет гордости граждан СССР. В цитате в сжатом виде приведены все основные концепты этого дискурса: долгая и богатая традиция, одухотворенность при виртуозной технике, противостоящая (в данном случае имплицитно) западной формалистической хореографической школе, неразрывная связь с народным танцем, животворно влияющая на развитие профессионального балетного искусства.

Н.И. Эльяш (1916—1990) — историк балета, балетный критик, педагог — считался в советском балетном мире второй половины XX века неоспоримым авторитетом. Он входил в обойму ведущих балетоведов и педагогов театральных, музыкальных и хореографических вузов СССР, среди которых в контексте дискурса о руссом и советском балете наибольший интерес для нас будут представлять И.И. Соллертинский (1902—1944), Ю.И. Слонимский (1902—1978), а также Р.В. Захаров (1907—1984). Последний, в отличие от вышеназванных деятелей театра, был профессиональным балетмейстером и в течение двух десятилетий (1936—1956) в значительной степени определял хореографический стиль Большого театра.

Можно с уверенностью утверждать, что представления, изложенные в текстах этой группы экспертов русского и советского балета, оказали решающее влияние на несколько поколений

[1] *Эльяш Н.И.* Образы танца. М., 1970. С. 93.

советских танцовщиков и балетмейстеров. Они в течение десятилетий преподавали в ведущих хореографических учебных заведениях СССР — Ленинградском и Московском хореографических училищ, Ленинградской консерватории и московского Государственном институте театрального искусства (ГИТИСа). Старшие из них вступили на педагогическую стезю еще в 1920-е годы (И.И. Соллертинский и Ю.И. Слонимский), младший — Н.И. Эльяш — в 1950-м.

Одной из центральных черт советского дискурса о русской и советской школе классического танца было представление о ее открытости, об отсутствии непроходимых пространственных и временных границ. С одной стороны, советский балет был одним из немногих явлений, который даже в условиях сталинистской самоизоляции или непроницаемого «железного занавеса» эпохи Холодной войны рассматривался как феномен, органично связанный с европейской и императорской балетной традициями XVIII—XIX веков и такими величинами танцевального искусства, как Ж. Доберваль, Ж.Ж. Новерр, Ф. Тальони, Ж. Перро, К. Дидло, М. Петипа. С другой стороны, советская балетная школа как наследница, верная хранительница и творческий продолжатель европейской и российской хореографической классики интерпретировалась как открытая всему миру и распахнутая в будущее, самая передовая балетная школа, у которой учатся и будут учиться хореографы зарубежных стран — прежде всего, стран социалистического содружества:

> На сцене театров Болгарии, Венгрии, Германии, Румынии, Чехословакии, Югославии идут балеты А. Адана, Л. Делиба, П. Чайковского, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Б. Асафьева, Р. Глиэра, Кара Караева, А. Меликова, М. Равеля и других советских и западных композиторов. Мастера хореографии стран социалистического содружества стремятся к высокому профессионализму. Они изучают творческий опыт советского балета, законы русской школы классического танца. Во всех этих государствах созданы хореографические училища, готовящие отечественные кадры.
>
> Мастера советской хореографии оказывают большую творческую помощь молодым коллективам, делятся опытом, преподают в балетных школах. В хореографических училищах и театральных вузах Советского Союза получили образование многие артисты и балетмейстеры дружественных стран.

Молодое искусство дружественных стран повело борьбу с формальными спектаклями, с дилетантизмом. В классической школе видят мастера балета опору, фундамент для исканий и экспериментов. Вот как говорит об этом основатель болгарского балетного театра Анастас Петров: «Именно в вашей стране к произведениям балетной классики относились и относятся особенно бережно. И сегодня театры всего мира благодаря вам имеют возможность показывать на своих сценах великолепные творения хореографов прошлых эпох, например спектакли Мариуса Петипа.

Классический танец вновь победно завоевывает балетные сцены во всех странах. Конечно, речь идет не об архаической хореографии, а о той, что постоянно обогащается, обновляется. Вспоминая прошлое, должен заметить, что многие возникавшие в балете течения и направления впоследствии оказывались явлениями преходящими, нежизнеспособными, хотя в свое время и будоражили умы. А классическая школа оставалась непоколебимо стойкой. При этом она вбирала в себя все ценное из иных школ и направлений. Приведу такой пример. В целом ряде стран мира несколько десятилетий назад пользовались большой популярностью танцы ритмо-пластической школы, или, как их называли, пластические танцы. Сейчас это увлечение прошло, пластическим танцем повсеместно интересуются все меньше и меньше, его вновь затмил танец классический». […]

Сейчас балетное искусство стран социалистического содружества стало искусством массового зрителя — трудового народа. И народ является не только чутким и заинтересованным зрителем, тысячи кружков и коллективов танцевальной самодеятельности, огромная популярность ансамблей народного танца — живое и точное свидетельство любви простых людей к хореографическому искусству[1].

Каноническое представление о российской балетной традиции могло формулироваться с нюансами, связанными с авторской стилистикой, степенью идеологической ангажированности автора, предназначением текста и целевой аудиторией. Так, в статье Р.В. Захарова 1960 года, опубликованной в виде лекции для любителей хореографии, больший упор делается на народные корни советского балета и более жестко противопоставляются советская и западная хореографические символы веры:

[1] *Эльяш Н.И.* Образы танца. С. 89, 90.

> В нашей стране огромной любовью пользуется хореографическое искусство. Замечательные исполнители, как профессионалы, так и самодеятельные артисты, прославились мастерством танца. Советский балет считается во всем мире самым совершенным по содержанию и форме. [...]
>
> Народный танец всегда был, есть и будет основой основ хореографии. На нем зиждутся и классический балет, и народно-характерный танец, и бытовой танец. В упражнения, или экзерсисы, школы русского балета вошли движения, всегда бытовавшие в народном танце. Отбирались лучшие из движений и создавалась система, которая стала называться школой классического балета, школой профессионального танцевального мастерства.
>
> Если танцевальное искусство отрывается от народных истоков, оно блекнет, в нем исчезают живые чувства и мысли, человечность, реальный мир; на первое место выдвигается форма. Танец становится самоцелью, движение перестает выражать мысль, переживания, настроения, превращается в трюк.
>
> В последние годы мы видели немало выступлений представителей зарубежного формалистического направления в балете. Их творчество лишь подтверждало положение, высказанное нами выше. Танцевальная техника этих артистов весьма изощренна, но часто это только эстетский изыск, любование формой, смакование ее.
>
> Техника ради техники не привлекает мастеров советской хореографии. Мы — за совершенную исполнительскую технику, помогающую создать реалистические образы людей, раскрыть их внутренний мир, мировоззрение, борьбу идей и чувств. Иначе персонажи, действующие на сцене, неизбежно превращаются в марионеток, в куклы, четко выполняющие те или иные движения, которые ничего не объясняют зрителю, не будят в его душе ответного отклика, не помогают ему понять действительность[1].

В этом тексте явно проглядывает сталинский канон описания танца: его пафос, направленный против формалистического трюкачества, отсылает к критике Ворошиловым и Сталиным одного из танцевальных номеров ансамбля А.А. Александрова[2], а метафора

---

[1] *Захаров Р.В.* Хореография как вид искусства // Художественная самодеятельность. 1960. № 3. С. 18.

[2] См. предисловие к этой книге, а также: *Александров А.* Наш Краснознаменный ансамбль // Звезда. 1938. № 1. С. 110—111; *Слонимский Ю.* Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. М.—Л., 1950. С. 167; *Сокольская А.Л.* Танцевальная самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930—1950 гг. СПб., 2000. С. 103—104.

«марионеток» и «кукол» является прямой цитатой из разгромной статьи «Балетная фальшь» 1936 года[1].

Прославление русской балетной школы — плод сталинского культурного канона. В 1920-е годы традиции императорского классического балета однозначно отрицались. Даже И.И. Соллертинский, которого трудно заподозрить в РАППовском «танцеборстве», в 1930 году утверждал: «Славных традиций прошлого, по существу, нет, либо они относятся к давно прошедшим временам (Петипа)[2]». Ю.И. Слонимский, который с 1940 года апеллировал к хореографической традиции М. Петипа в качестве аргумента против советского «драмбалета» в стиле Р.В. Захарова, о чем разговор впереди, тем не менее еще в 1938 году подчеркивал не содержательные, а технические достоинства русской классической школы:

> Нет надобности доказывать, что балет в его старых формах не может удовлетворять запросов передового зрителя. Однако это отнюдь не означает, что балетная классика не нужна советскому танцу. Школа классического танца накопила огромные технические ценности, она является единственно правильной системой, развивающей необходимые свойства танцующего артиста. Арсенал движений балета велик и многообразен, ресурсы его очень богаты[3].

Лишь почти двадцатилетием позже Ю.И. Слонимский в специальной статье «Хранить наследство» призвал беречь традиции классического балета, рассматривая их как основу для движения вперед:

> …традиции и новаторство — не два антагонистических процесса, а две стороны одного процесса, стороны, неотделимые друг от друга. Новаторство — не разрыв с традициями, не замена одного другим, а развитие традиций путем *преобразования их изнутри*[4].

И еще через несколько лет, в середине 1960-х годов, добавил:

> Вершину горы видно издалека, она служит надежным ориентиром и для пешеходов, и для самолетов, хотя порой они удаляются, а не

---

[1] См.: Балетная фальшь // Правда. 1936 г. 9 февр. № 38 (6642). С. 3.

[2] *Соллертинский И.* Статьи о балете. Л., 1973. С. 56.

[3] *Слонимский Ю.* Искусство балета и народный танец // Народное творчество. 1938. № 8. С. 23.

[4] *Слонимский Ю.* В честь танца. М., 1968. С. 171.

приближаются к ней. «Горы» наследия дают опору классическому искусству в борьбе против всякого рода модернистских извращений и сулят непреходящее богатство образных ресурсов, без которых дальнейшее движение невозможно[1].

Казалось бы, к середине XX века советские историки, теоретики и практики балета сконструировали неоспоримый предмет гордости, позволявший им ощущать себя представителями великой хореографической школы, законными учителями в отношении хореографов всего мира и, конечно же, несомненными наставниками «младшего родственника» — самодеятельного танца. Но что воспринял и должен был воспринять советский балет из мирового и российского наследия? В чем состоят его, современного советского балета, достоинства? Это были вопросы отнюдь не академические. За ними стояли проблемы легитимации и власти: кто из советских хореографов может рассчитывать на государственное и зрительское расположение, за кем будущее, кто может претендовать на лучшие сцены страны, на представление советской хореографии за рубежом, на награды и прочие материальные и символические блага? Интерпретация преемственности и новаций, провалов и достижений советского балета была важным легитимирующим компонентом дискурса о танце в СССР. И добиться общности мнений внутри советского профессионального хореографического цеха по этому поводу было непросто.

«Лучшие традиции классического балета прошлого» — что это?

Неразрывная связь с народным танцем, прогрессивной литературой, эстетикой, музыкой способствовала совершенствованию русской школы, выдвижению ее на первое место в мировом балетном искусстве.

Эстетические позиции русской школы определялись и определяются стремлением создавать правдивые, волнующие образы, подчинить технику, виртуозность мастерства единой цели. Целью этой является гармоничный, художественно яркий сценический образ. Термин «одухотворенность» введен в хореографический словарь русской школой. Он определяет внутреннюю структуру русского классического танца. Советская хореография не только бережно хранит великие традиции русского балета, но и всемерно

[1] *Слонимский Ю.* В честь танца. С. 306.

их развивает. Она утверждает на своей сцене современную тематику, развивает героико-патетические черты русской школы.

Молодая поросль советского балета — театры братских республик успешно осваивают законы классической хореографии, создают национально-самобытные спектакли.

Интенсивность поисков советских хореографов определяется тем почетным местом, которое занимает балетный театр в культурной жизни нашей страны[1].

В начале 1970-х годов замечательный советский балетовед Н. Эльяш убежденно писал о том, что советский балет воспринял у русской классической школы именно ее содержание — «одухотворенность» как якобы сугубо российскую черту хореографии, правдивость, народность и демократизм, связь с передовыми идеями и прогрессивной эстетикой. Конечно, это была искусственная конструкция, поскольку такой образ дореволюционной традиции эксплуатировал лишь одну из тенденций его развития. Доступные известному исследователю русской школы классического танца источники по истории императорского балета XIX века, в том числе те, на которые опирались сами процитированные выше очерки Эльяша, позволяют говорить не только о «неразрывной связи с народным танцем, прогрессивной литературой, эстетикой, музыкой», но и об оторванности от жизни, аристократизме и консерватизме.

Сходным образом, на первый взгляд, изобретал воспринятую советским балетом дореволюционную традицию классического танца и балетмейстер Большого театра, профессор ГИТИСа Р.В. Захаров. В кратком очерке воспоминаний «В честь танца», вышедшем в конце 1970-х годов — через несколько лет после «Образа танца» Н.И. Эльяша, он также связывал достижения советского балета с бережным и творческим отношением к традициям старой русской школы хореографии:

Теперь, оглядываясь на весь пройденный более чем полувековой путь, мы с чувством законной гордости видим поразительные достижения нашей многонациональной хореографии. По-иному стало звучать само понятие «советский классический балет». Последний оказал большое влияние на развитие мировой хореографии, помог рождению и укреплению балетных театров в братских социалистических странах, стал опорой в борьбе прогрессивной

[1] *Эльяш Н.* Образы танца. С. 5.

хореографии против буржуазного модернизма во многих странах мира.

Огромной заслугой советского балета явилось сохранение им лучших традиций классического балета прошлого. Именно на их базе была создана качественно новая советская хореография.

Искусство русского советского классического балета потому и волнует сердца людей, что в нем совершенная внешняя форма, великолепная техника артистов не являются самоцелью, хотя они и могли бы привести в восторг каждого любителя балета. Отличительным качеством нашего хореографического искусства являются его гуманизм, глубокая идейная содержательность спектаклей, высокое актерское мастерство исполнителей. Все это вместе взятое и составляет основу лучших достижений классического балета[1].

И в этом пассаже мы видим ясное акцентирование на «гуманизме» и «идейности» отечественного танцевального искусства, на подчинении техники руководящей идее и сотворению образа. Из текста, однако, неясно, что подразумевал Р.В Захаров под «лучшими традициями классического балета прошлого».

Все было не так просто. В конце 1950-х годов, вскоре после ухода Р.В. Захарова из Большого театра, из-под его пера одновременно вышли тексты, которые совершенно по-разному трактовали дореволюционную традицию отечественной хореографии, опираясь на которую советский балет добился качественного своеобразия и вершинных достижений. Вот первый из них, опубликованный под названием «Классический танец» в журнале «Художественная самодеятельность» в начале 1958 года:

Классический балет — один из самых любимых нашим народом видов искусства. Он развивался постепенно, в течение веков вбирая в себя все самое ценное и самое лучшее, что создало хореографическое творчество разных народов.

В процессе становления и развития школы классического балета вырабатывались и техника танца, и методы его преподавания, и система занятий, и объем требований.

Поиски наиболее совершенных форм велись в различных странах. Наибольшего успеха добились русские хореографы, шедшие самобытным путем, впитавшие все новое и ценное, что создавалось и в России, и за рубежом. Делалось это не механически, а творчески, в соответствии и в развитие традиций отечественного искусства: реалистического, правдивого, жизнеутверждающего.

[1] *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 101—102.

> В годы Советской власти русская классическая школа танца обогатилась новыми чертами. Наши балетмейстеры особое внимание уделили сочетанию формы и содержания, усилению духа идейности в произведениях балетного искусства, приданию им драматургической цельности и логичности, а танцу — действенного характера. На первый план выдвинулась ансамблевость исполнения.
>
> Выкристаллизовался и новый тип артиста балета, соединяющего в себе первоклассного танцовщика и искусного драматического актера, способного в движениях танца передать живую душу героя, его мысли, чувства, страсти, переживания.
>
> В этом секрет триумфа советского балета в Англии и Японии, в Финляндии и Греции, в Канаде и Латинской Америке, во всех других странах мира, где в последние годы побывали наши артисты. Немало пылких поклонников и самых рьяных поборников буржуазного модернизма вынуждены были менять свои взгляды на балет после того, как они знакомились с советским хореографическим искусством. Пожалуй, ни один вид искусства не производил такого переворота в умах зарубежного зрителя, как русская школа танца[1].

В этом тексте, наряду с мыслью о прогрессивном содержании русского (балетного) искусства, проступают следы концепции, составлявшей символ веры и руководство к (балетмейстерскому) действию одного из главных хореографов сталинского периода. Проступают пока в нейтральных терминах: «драматургическая цельность» применительно к балетному произведению и «драматический актер» в отношении балетного танцовщика.

Одновременно увидел свет учебник Р.В. Захарова «Искусство балетмейстера»[2], вызвавший резкое неприятие со стороны Ю.И. Слонимского. В чем заключались претензии ведущего балетоведа к одному из столпов официальной советской классической хореографии?

> Раскроем книгу профессора Р. Захарова «Искусство балетмейстера».
>
> Напрасно стали бы мы искать в ней раздел, посвященный балетмейстерскому опыту, извлеченному из классического наследия. Даже в перечне авторов «прекрасных балетных сочинений» отсутствует Мариус Петипа. По мнению Захарова, «Спящая красавица»

---

[1] *Захаров Р.* Классический танец // Художественная самодеятельность. 1958. № 2. С. 18

[2] *Он же.* Искусство балетмейстера. М., 1959.

Петипа сочинена им «во французской манере» с пренебрежением к музыке и потому ждет прочтения заново. Словом, «творческая база» для ликвидации хореографии Петипа уже готова.

Там же картину лебедей Захаров расценивает как «дивертисментные танцы», которые «характеризуют среду... и место, где происходит действие и где живет девушка-лебедь». Нужно ли говорить, что танцы лебедей вовсе не дивертисмент и что они не претендуют на роль справки адресного бюро о месте жительства Одетты. Иванов создал здесь бесподобный лирический образ героини, обрисовал в танцах рождение любви героев и, главное, охарактеризовал чисто балетными средствами горькую долю девушек в неволе, словом, новаторски решил сложнейшую драматургическую задачу, поставленную Чайковским. Секрет притягательности четверки маленьких лебедей в постановке Иванова (ответим заодно и на это) не в музыке: она, кстати говоря, далека от подлинных шедевров Чайковского. Не за «технику канканирующих движений» миллионы зрителей благодарят исполнительниц, а за художественное наслаждение, полученное от танцевального образа — поэтического, по-своему правдивого, который содержится в танце, хотя здесь нет сюжета и внешнего действия.

Правда, в книжке Захарова досталось не только Петипа и Иванову: все классическое наследие обвиняется в бессодержательности и внеобразности танца, причем вершиной реализма объявляется не танцевальное действие, а пантомимные сцены, так как в них «каждое движение осмысленно» и может быть заменено словом.

В основе этой теории и широкой, еще недавно, такого рода практики лежит вульгаризация сложнейшей проблемы реалистического отображения действительности вообще, балетного образа — в частности[1].

Итак, Ю.И. Слонимский, как мы помним, считал традицией русской классической школы XIX века «технические ценности», «арсенал движений балета» — то есть хореографическую пластику, танцевальную лексику. Р.В. Захаров, напротив, видел в «технике» пустоту и бессодержательность, предлагая «олитературить» балет переводимой в словесную форму пантомимой, доступной «простому» зрителю. На знаменах, узаконивавших такой подход, были начертаны ключевые пароли сталинского искусства: «социалистический реализм» и «система Станиславского». Название, которое получил плод такого понимания балета, на десятилетия закрепилось в советской хореографии — «драмбалет».

[1] *Слонимский Ю.И.* В честь танца. С. 143—144.

Драмбалет

Несколько лет назад в одном из театров обсуждали афишу предстоящей премьеры. Спорили, к какому жанру отнести спектакль. Предлагали назвать его: «хореографический роман», «хореографическая повесть», «хореографический рассказ», «хореографическая поэма». На обсуждение ушло бы еще больше времени, если бы не пришел кто-то посторонний и не предложил назвать спектакль просто «балет». Так и сделали. Но применительно к спектаклю, о котором спорили, это было неверно: балетом новый «балет» нельзя было назвать. Может быть, потому-то спектакль и не удержался в репертуаре.

В те годы некоторые наши постановщики стыдились наименования «балетмейстер» и считали высшей похвалой, если их называли режиссерами, а режиссеры драматического театра считали себя специалистами в делах балетной сцены. Тогда мечтали о синтетическом зрелище, о совместном существовании искусств. Намерения были добрые: взаимная прививка должна была уберечь каждое из искусств от болезней косности. На первый взгляд подтверждалась старая поговорка: «Музы держат друг друга за руки». Но рукопожатия были так сильны, что муза балета едва удерживалась на ногах, и тогда на подмогу ей призывали литературный первоисточник — роман или повесть. От сценаристов требовали школьного пересказа прочитанных книг, от балетмейстеров — их иллюстрации, танцовщикам же следовало плясать по «системе Станиславского». Балет избрал себе прекрасных и уважаемых учителей и в страстном желании учиться готов был отречься от самого себя[1].

Эпизод, описанный Ю.И. Слонимским в статье 1941 года, представляет собой ироничный выпад против так называемых «драматических балетов», или, на советском хореографическом жаргоне, драмбалетов. В 1930-е годы драмбалеты стали комбинированным ответом на поиски нового хореографического языка, которые советские теоретики и практики советского балета вели с 1920-х годов, и на вызовы концепции социалистического реализма. Казалось бы, было очевидно, что и разрыв с аристократическим эстетизмом официального дореволюционного балета, и заказанное в конце 1920-х — начале 1930-х годов государственной культурной политикой обращение к новой, революционной и социалистической тематике требуют выработки нового хореографического языка.

[1] Там же. С. 54—55.

Вот, например, как в 1928 году определял эту задачу И.И. Соллертинский:

> В данный момент весь вопрос заключается именно в преодолении бессюжетного танца. Выразительный танец мыслится нами прежде всего как сюжетная пантомима, которая, в отличие от простой драматической пантомимы, не только разыгрывается, но и танцуется. Сплошной, «чистый» танец, мотивированный действием (скажем, уличная бытовая или этнографическая сценка), чередуется с хореографическим речитативом — своеобразной ритмизованной пантомимой. Разумеется, не вычурно-нелепой старой оперной пантомимой, но искусством современного урбанистического жеста, театрально подчеркнутого, положенного на музыку и танцевально преломленного. Если прибегнуть к аналогии, хореографический речитатив, примерно, так относится к обычному мимическому жесту, как пение к декламации или как стихотворение к прозаической речи. Элементы подобного движения мы могли найти в танцевальном действии «Пульчинеллы»[1], если устранить неизбежную там стилизацию под итальянскую импровизованную комедию.
>
> Таким образом, театр хореографической пантомимы не дублирует драматический театр: это — две совершенно самостоятельные формы сценической выразительности. В театре танцевальной драмы действие ритмизовано и идет на музыке; этим срезается выход на дорогу фотографического натурализма[2].

Речь шла, таким образом, о новой хореографии, но никак не о замене хореографии пантомимой. Эта чрезвычайно сложная задача по разным причинам оказалась не под силу советским хореографам первой половины XX века. Они пошли по пути наименьшего, в политическом и эстетическом отношении, сопротивления, воспользовавшись концепцией социалистического реализма, которая в начале 1930-х годов была объявлена официальным и единственно верным ориентиром советских деятелей литературы и искусства. Во всех видах искусства от музыки до архитектуры социалистический реализм породил, помимо прочего, эстетику литературоцентризма — стремление к созданию произведений искусства, без труда «читаемых», то есть переводимых в слово, советскими гражданами, которых предстояло окультуривать и воспитывать в социалистическом духе. Применительно к сценическим

[1] Балет С.П. Дягилева на музыку И.С. Стравинского.

[2] *Соллертинский И.* Статьи о балете… С. 44—45.

жанрам искусства, в том числе к балету, ответ был найден в «системе Станиславского», о содержании которой можно было и не знать: достаточно было на нее ссылаться как на символ веры.

Нет сомнений, что советский драмбалет был создан из благих побуждений, из желания приблизить балетные постановки к жизни, расширить возможности хореографического языка. Подводя итоги своей карьеры, один из родоначальников, ярых приверженцев, теоретиков и практиков драмбалета Р.В. Захаров так интерпретировал свой путь к драматическому балету:

> …после того как волею судьбы мне посчастливилось окунуться в повседневную жизнь, поездить по разным городам и рабочим поселкам, увидеть, как живет народ, к чему стремится, мне показалось, что наше искусство никак не отражает эту кипучую жизнь, глубокие человеческие переживания, а как бы замкнулось в какую-то свою скорлупу. Тогда я понял, что балет, как и любой драматический или оперный спектакль, должен быть глубоко содержательным, понятным без прочтения либретто. Действие должно строиться так, чтобы сюжет развивался логично и последовательно, чтобы герои обладали живыми человеческими характерами, развивающимися на протяжении спектакля в процессе их взаимодействия, столкновений, приводящих к конфликту. Я пришел к выводу: поскольку балет — это театр, а театр — общественная трибуна, с высоты которой людям рассказывается о них самих, о том, что в их жизни прекрасно или жестоко, рассказывается о многообразии внутреннего мира человека, побуждающего его к тем или иным поступкам, то и балет не имеет права стоять в стороне от жизни. Он с помощью имеющихся в его распоряжении выразительных средств — танцевального движения и музыкально-ритмической пантомимы — может достигнуть не меньших результатов. Значит, в центре спектакля должен стоять не развлекательный дивертисмент, к которому мы так привыкли, а человек в конкретной атмосфере его бытия, где он мыслит, совершает поступки, творит. На этом основана драматургия всякого сценического произведения, без этого не может быть и балетного спектакля[1].

Первые плоды драмбалетных поисков оказались впечатляющими. Достаточно вспомнить балеты «Бахчисарайский фонтан» на музыку Б.В. Асафьева (Большой театр, 1934) и «Ромео и Джульетта» на музыку С.С. Прокофьева (Ленинградский академический театр

[1] *Захаров Р.* Слово о танце… С. 41—42.

оперы и балета им. С.М. Кирова, 1940; Большой театр, 1946), поставленные соответственно Р.В. Захаровым и Л.М. Лавровским и отмеченные высокими правительственными наградами и зрительской любовью.

Однако потенциал драмбалета в хореографическом плане был ограничен. Вначале это увидели немногие. И одним из первых среди них был Ю.И. Слонимский, в разгар шумных успехов драмбалета забивший тревогу по поводу готовности балета «отказаться от самого себя», а драмбалета — занять позицию монополиста на советской балетной сцене.

В первой половине 1960-х годов, через несколько лет после конца «единовластного царствования» драмбалета и утраты ведущих позиций его создателями, Ю.И. Слонимский однозначно высказался по поводу урона, нанесенного советскому хореографическому искусству многолетним засильем драмбалета:

> Безъязыкость и, как следствие, безличность (в итоге — рост ремесленничества) — таковы последствия господства «драмбалета». В спектаклях последних лет поиски собственно танцевальной выразительности сделались центральной задачей. [...]
>
> «Драмбалет» изменял заветам классического наследия в главном — в понимании природы балетного реализма. А выступающие против него восстанавливают связь с традициями, которые ранее либо попирали, либо воспринимали однобоко, развивают самые живые, самые драгоценные побеги классического наследия[1].

Но была еще одна опасность «драмбалета», которую Ю.И. Слонимский не мог не ощущать, но и не мог, по цензурным соображениям, открыто сформулировать: сторонники драмбалета располагали в советском хореографическом мире абсолютным перевесом сил, поскольку в их арсенале было сокрушительное оружие: возможность обвинить своих противников в увлечении формой, а значит — в безыдейности и, в конечном счете, в антисоветских настроениях, на языке советской культурной бюрократии коротко именовавшихся страшным словом — «формализм».

Дубинка хореографического формализма

> Жанры, как люди, — рождаются, мужают, стареют и угасают. Так и «драмбалет», самовластно правивший репертуаром

[1] *Захаров Р.* Слово о танце... С. 303, 306.

30—50-х годов. Пока мы спорили о его недостатках, пока твердили о вреде монополии жанра, жизнь медленно, но верно вела «драмбалет» к утрате прав. Сегодня у него уже нет убежденных приверженцев; остались одни только сторонники поневоле — те, кто не в силах понять зов времени и достойно ответить на него.

Все же придется не раз возвращаться к странице истории, казалось бы, перевернутой жизнью. Борьба продолжается! Об этом свидетельствуют не только совещания, разговоры за кулисами, в редакциях, телестудиях и других учреждениях, занимающихся искусством. Это подтверждают некоторые статьи и книги; в них явно не преодолены догмы и заблуждения прошлого.

Достаточно сказать, что еще не перевелись люди, которые происходящие перемены и новые постановки объявляют плодом «влияния Запада». Где, когда мастера балета на Западе посвящали свои творения мужеству героических защитников Ленинграда в борьбе с фашистскими извергами («Ленинградская симфония»[1]), советскому человеку, для которого вне отчизны нет счастья, нет самой жизни («Берег надежды»[2]), подвигу советской молодежи, не останавливающейся перед смертельными опасностями во имя блага Родины («Героическая поэма»[3])? Странно слышать такого рода разглагольствования из уст людей, отлично знающих, что наше размежевание с капиталистическим миром начинается в искусстве с того, что́ мы вкладываем в художественные образы, какое содержание нам в них дорого. Никакого «пересмотра» направления советского балета, его программы нет и быть не может. Лучшие новинки последних лет потому и встретили одобрение, что они продиктованы желанием обогащать социалистический реализм в балете — расширять и углублять его метод, а не возвращаться на перепутья и тропы, оставленные далеко позади.

На Всесоюзном совещании по хореографии 1960 года докладчик Л. Лавровский, поддержанный Р. Захаровым, К. Сергеевым и некоторыми другими балетмейстерами, объявил Ю. Григоровича и И. Бельского лидерами... формалистического направления (?!) в советском балете. Можно было бы предать забвению этот прискорбный факт (мало ли кто и что мог сказать, пусть даже с высокой трибуны

---

[1] Одноактный балет на музыку Д.Д. Шостаковича, поставленный в 1961 г. И.Д. Бельским в Ленинградском театре оперы и балета им. С.М. Кирова.

[2] Балет по либретто Ю.И. Слонимского на музыку А.П. Петрова, поставленный И.Д. Бельским в Ленинградском театре оперы и балета им. С.М. Кирова в 1959 г.

[3] «Героическая поэма» («Геологи») — одноактный балет на музыку Н.Н. Каретникова, поставленный в 1964 г. в Большом театре Н.Д. Касаткиной и В.Ю. Васильевым.

> совещания!), если бы желавшим опровергнуть точку зрения Лавровского не приходилось с боем получать слово, если бы два года спустя брошюра, посвященная совещанию, не увековечила бы «приговор» Лавровского. Впрочем, и сейчас, когда Григорович стал главным балетмейстером Большого театра, а Бельский — главным балетмейстером Малого театра оперы и балета, когда их балеты украсили репертуар многих театров страны и получили прочное общественное признание, когда в этих спектаклях сформировалась талантливая артистическая и балетмейстерская молодежь, а лидеры «драмбалета» на практике доказали свою несостоятельность, не перевелись еще люди, считающие отказ сегодняшних авторов от «рецептов», по которым делались «драмбалеты» 30—40-х годов, «изменой реализму»[1].

Этот текст, написанный Ю.И. Слонимским в 1963—1965 годах и изданный в 1968 году, во время Пражской весны, можно было бы назвать эпилогом к сюжету о советском драмбалете. Если бы не одно обстоятельство: позиции драмбалета к началу 1960-х ослабли в кадровом и эстетическом планах, но отнюдь не в политическом. Всесоюзное совещание по хореографии 1960 года по духу напоминало травлю деятелей культуры второй половины 1940-х, обвинявшихся в формализме, космополитизме и предательстве интересов и принципов социалистической культуры, — травлю, которую, кстати сказать, советский драмбалет пережил без потерь.

Убежденный до конца дней в правоте своего эстетического кредо, Р.В. Захаров в конце 1970-х годов писал:

> ...создавать балеты-пьесы, где четко проявляются законы драматургии — экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Несоблюдение этих законов приводит к отходу в сторону от генеральной линии нашего искусства, к формотворчеству, к утере идейности и содержательности произведений[2].

Обращает на себя внимание, насколько хорошо балетмейстер освоил большевистский язык сталинской чеканки. Подобно вождю, свято оберегающему «генеральную линию партии», Р.В. Захаров приравнивал драмбалет к хореографической «генеральной линии», всякое отступление от которой автоматически записывало «отступника» в разряд предателей.

---

[1] *Слонимский Ю.* В честь танца... С. 307—308.

[2] Там же. С. 43.

О возможности обвинить любой эксперимент на танцевальной сцене в формализме еще в конце 1920-х годов предупреждал И.И. Соллертинский:

> Сугубо экспериментальный путь, предстоящий балету, не чреват ли опасностью формализма? Иные близорукие или увлекающиеся граждане готовы чуть ли не всякие поиски новых форм огульно окрестить формализмом. Проистекает это от полного непонимания существа и действительной опасности формализма.
>
> Формализм родится от избытка, от пресыщенности, от изобилия виртуозных приемов и технических манер, от эстетской влюбленности в деталь. Формализм — всегда эпилог культуры, и опасность формализма — это прежде всего опасность поставить точку там, где еще возможно живое и текучее движение. Формалистические тенденции в советском театре могли возникнуть только после блестящей фаланги Станиславского, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова как паразитическое смакованье отдельных их приемов, оторванных от художественного их мировоззрения и возведенных в абсолютную самоцель. В кино — после Эйзенштейна, Кулешова, Довженко, Пудовкина. […]
>
> Формалистическая опасность в балете возникает из декоративности, беспредметности, неосмысленности жеста, из виртуозничества, являющегося следствием цеховой замкнутости. Вот почему всякий эксперимент в балете, имеющий целью поиски живого танцевального языка, должен начинать как раз с технической разгрузки танца и усиления за этот счет смыслового коэффициента. Лучше поменьше сногсшибательных трюков да побольше выразительности. Новая форма советского балета родится из преодоления самодовлеющего формализма.
>
> Танец должен быть возвращен на свое настоящее место органа речи, средства общения, передачи идей и чувств, изобразительного средства для показа героических дней нашей борьбы и нашей стройки.
>
> Только за таким танцем есть будущее[1].

Приравнивание эксперимента к отступничеству, творческого поиска к предательству — словом, политизация и политическая стигматизация официально не признанного искусства представляет собой весьма острое оружие, закаленное и апробированное в сталинскую эпоху, но не затупившееся и не сданное в утиль и после ее заката. Можно предположить, что если бы автор и издатели

[1] Там же. С. 56—57.

чуть замешкались с опубликованием сборника Ю.И. Слонимского, то после подавления Пражской весны 1968 года, когда выдохлась инерция «оттепели» и обозначился консервативный поворот в политическом курсе Л.И. Брежнева, этот текст авторитетного советского балетоведа, скорее всего, остался бы читателям неизвестным.

Против «гнилой продукции западного „модерна“»

Народные театры балета, естественно, стремятся следовать лучшим образцам профессионального искусства. И долг мастеров балета — помочь любителям научиться отличать хорошее от дурного, прогрессивное от реакционного, наше, рожденное советским строем жизни искусство от гнилой продукции западного «модерна». Поэтому полезно поговорить о мнимом новаторстве, о поиске «новых» форм, о подражании далеко не лучшим западным образцам, о некоторых «модных» течениях в балете, которые дают себя знать в последнее время. Такой разговор может предостеречь самодеятельность от идейных и художественных просчетов.

Конечно же, нельзя решать образ героя наших дней теми же средствами, что и образы лебедя, Раймонды и даже Ромео и Гирея[1]. Но искать эти формы нужно исходя из содержания. Долг хореографа — неустанно наблюдать жизнь, манеру поведения и характерные особенности движений современных советских людей, чьи художественные портреты, танцевальные образы он собирается воплотить на сцене.

Нет нужды закрывать глаза на то, что балетмейстеры Запада тоже стараются «не отставать» от современного им буржуазного общества. С этой целью они вводят в свои балеты образы представителей той части западной молодежи, которая развращена, разложена капиталистическим строем, ищет забвения в развлечениях, которые никак не назовешь возвышенными и здоровыми. Так появилась в их произведениях толпа любителей пожить в свое удовольствие, лишенных общественных идеалов, мистиков, пессимистов, отрицающих деяние, отвергающих жизнь, предпочитающих ей небытие.

Субъективное восприятие мира, неверие в человека и человеческое находят свое проявление в модернистском искусстве, во всякого рода формалистических штучках, в тошнотворном абстракционизме, вредоносное назначение которых с такой силой показал Никита Сергеевич Хрущев в своей речи на встрече

[1] Герои классических и советских балетов «Лебединое озеро», «Раймонда», «Ромео и Джульетта» и «Бахчисарайский фонтан».

руководителей партии и правительства с советской художественной интеллигенцией.

Модернизм возник на чуждой нам почве буржуазного искусства. Его задача — увести искусство от животрепещущих тем современности в мир абстракции. В современном западном «модерн-балете» господствует голая форма, звучит тема уныния, обреченности; сексуальность граничит с порнографией. Это особенно типично для Соединенных Штатов Америки, где, как известно, абстракционизм усиленно культивируется и насаждается. Что может быть общего у нашего советского искусства с таким, с позволения сказать, творчеством?

В последние годы в нашей стране побывали балетная труппа парижской Гранд-опера, театр Американского балета и совсем недавно «Нью-Йорк сити балет». В некоторых их спектаклях наряду с безусловно интересными работами зрители увидели и постановки, которые мы никак принять не можем, несмотря на то, что балеты эти сочинили балетмейстеры и исполняли артисты на уровне высокой техники. Последнее обстоятельство, возможно, и помешало некоторым деятелям нашего искусства разглядеть в показанных зарубежными труппами спектаклях отвратительную сущность западного балетного театра. Такие балеты Дж. Баланчина, показанные труппой «Нью-Йорк сити балет», как «Агон», «Блудный сын» и особенно «Эпизоды», пропитаны насквозь нездоровой сексуальностью. В «Эпизодах» мы видим позы и телодвижения, которые иначе, как надругательством над человеком, над женщиной, не назовешь.

Как это ни печально, но на нашу сцену стали проникать подобные тенденции. Не хочу сказать, что наши балетмейстеры дошли до того же, однако кое-что из танцевальных комбинаций и поз подобного рода встречается в некоторых новых балетах. Это так называемая сцена «соблазнов на чужом берегу» в балете «Берег надежды», адажио Ширин и Фархада, танец Мехменэ-Бану в «Легенде о любви», сцена «Пир у Красса» и танец Эгины с рабом в спектакле «Спартак», «Триптих» по мотивам скульптур Родена[1]. Диву даешься, что некоторые балетмейстеры не понимают простой истины: тот, кто заимствует чуждую советской хореографии форму, привносит вместе с ней в балет чуждое нашему социалистическому искусству содержание. Кому не известно, что форма и содержание неразрывны?!

[1] Балеты «Легенда о любви» (1961) и «Спартак» (1968) были поставлены Ю.Н. Григоровичем соответственно в Кировском и Большом театрах, «Триптих» в 1959 г. на музыку К. Дебюсси поставил в Ленинградском театре оперы и балета им. С.М. Кирова Л.В Якобсон.

> Повторяю, говорю обо всем этом здесь лишь ради того, чтобы предупредить клубных балетмейстеров об опасностях, которые их ждут, если они попытаются воплощать нашу жизнь в чуждых формах[1].

Пространная филиппика Р.В. Захарова против современной западной хореографии была опубликована в 1963 году в журнале «Художественная самодеятельность», в неофициальной и в целом доброжелательной рецензии на балет «Бахчисарайский фонтан», показанный в Москве, в Кремлевском театре, Народным театром балета Карагандинского Дворца культуры горняков. Выступление Захарова позволительно интерпретировать как каноническое советское обличение западного балетного искусства, типичное для 1950—1970-х годов. В это время Захаров многократно выступал в печати по вопросам профессионального и самодеятельного танца, и Запад в его текстах был важной отрицательной референтной фигурой, позволяющей на контрасте показать советские хореографические успехи. Неустанный труд ведущего балетмейстера сталинской эпохи по обличению Запада, несомненно, наложил особый отпечаток на советский дискурс о танцевальном искусстве.

В приведенном тексте можно выделить четыре устойчивых содержательных блока. Во-первых, это забота о самодеятельных балетмейстерах, которые по неопытности, наивности или незнанию неспособны без помощи профессиональных экспертов в области хореографии — «мастеров балета» — противостоять «тлетворному влиянию» буржуазного искусства. Выступая в 1963 году на Всероссийской конференции по сюжетному танцу, Р.В. Захаров также подчеркивал ответственность профессионального искусства перед самодеятельностью, поскольку «все, что появляется передового в нем, служит образцом для самодеятельности»[2].

Во-вторых, обличение Запада сопровождается умелой апелляцией к партийно-государственным авторитетам. Р.В. Захаров, как опытный царедворец, чутко реагировал на последние заявления главы партии и государства, на партийные решения. В сборнике, отразившем содержание упомянутого выше хореографического совещания 1963 года, который увидел свет годом позже, Захаров

---

[1] *Захаров Р.* Спектакль получился: Советы и пожелания моим друзьям // Художественная самодеятельность. 1963. № 7. С. 27.

[2] *Он же.* Образ современника в танце… С. 16.

не преминул упомянуть актуальные решения высших партийных инстанций:

> Июньский Пленум ЦК КПСС и предшествовавшие ему встречи руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией со всей остротой подчеркнули значение идейной борьбы за идейную чистоту советского искусства. Партия учит: пока существуют на одной планете капиталистическая и социалистическая системы, борьба идей неизбежна. Тут не может быть нейтралитета и разоружения. В этой борьбе мы не только обязаны занимать оборону, но и наступать, для того чтобы победили наши идеи[1].

Третьей смысловой единицей в захаровских обличениях западной хореографии выступает якобы бездушное, антигуманное и аморальное современное западноевропейское и североамериканское балетное искусство, которое интерпретируется как порождение буржуазного общества и инструмент бегства от действительности. Полтора десятилетия спустя, на излете 1970-х годов Р.В. Захаров по-прежнему бил тревогу по поводу того, что «в последние десятилетия мутная волна секса, насилия, жестокости, всевозможных изуверств и извращений захлестнула западные сцены и киноэкраны»[2].

Наконец, четвертым компонентом обличений «балета модерн» было предостережение об опасности проникновения в советское танцевальное искусство западных хореографических форм, в которых якобы притаилось враждебное советскому искусству содержание. Пассаж о неразрывной связи формы и содержания содержатся и в других текстах Р.В. Захарова: «…так как форма неотрывна от содержания, — наставлял он самодеятельных балетмейстеров в сборнике 1964 года, — то вместе с ней в балет, в танец проникает абстракционизм, эротика и прочее»[3].

Тексты Р.В. Захарова представляют собой наиболее воинственный и плакатно прямолинейный вариант критики современной западной хореографии. Н.И. Эльяш практиковал, например, значительно более толерантный и корректный стиль репрезентации западного танцевального искусства. В его текстах также противопоставляется «одухотворенное», «подлинное» балетное творчество

---

[1] Там же. С. 15.

[2] *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 115.

[3] См., напр.: Там же. С. 17.

в СССР искусственным экспериментам западных балетмейстеров. Однако помимо критики советский читатель мог получить и некоторую информацию о существе этих поисков и о состоянии современного балета в Европе и США, значение которой для советских хореографов в условиях «железного занавеса» и весьма ограниченных возможностей увидеть произведения западной хореографии было особенно велико.

Так, Эльяш посвятил современной французской хореографии двухстраничный информационно насыщенный обзор, прежде чем с сожалением отметить:

> К сожалению, сейчас балет «Опера́» находится в состоянии растерянности. Упала культура кордебалета, оскудел репертуар. Еще недавно занимавший пост главного балетмейстера М. Дескомбэ ставил спектакли, отмеченные формальным подходом к искусству танца, стремился к нарочитой новизне. Балет «Бахус и Арианна» (музыка А. Русселя) сдобрен крикливой мюзик-холльной красочностью; в спектакле «Цикл», идущем без музыки, под стук ударных инструментов, нет смысла, нет содержания, а сам классический танец представлен в уродливом, деформированном виде[1].

Историк балета подробно и с симпатией охарактеризовал творчество знаменитого парижского балетмейстера-экспериментатора М. Бежара, прежде чем прийти к заключению, что «за изощренным переплетением пластических линий не возникает глубины, тепла, жизненных ассоциаций, танцевальный язык не становится языком живого, возвышенного человеческого чувства»[2].

Нейтрально, с уважением и подробно, насколько это позволяет очерковая форма изложения, описал Н.И. Эльяш в популярной истории балета 1970 года истоки современного танца[3], стараясь ликвидировать терминологическую путаницу в его определениях, а также весьма тепло характеризуя творчество А. Дункан. Тем самым историк балета дистанцировался от ироничных оценок великой «босоножки», которые сложились в период формирования советского хореографического канона в 1930-е годы[4]. В «Образах

---

[1] *Эльяш Н.И.* Образ танца… С. 69.

[2] Там же. С. 71—72.

[3] Там же. С. 61—67.

[4] Вот, например, оценка выступлений студии Дункан, данная в 1935 году в журнале «Клуб»: «С искренней болью вспоминаешь вечер *студии*

танца» Н.И. Эльяш высоко оценил вклад американской танцовщицы в развитие балета XX века, солидаризируясь с мнением И.И. Соллертинского.

Итак, в советском дискурсе о танце западная хореография выступала в качестве примера деградации и тупикового развития. На ее фоне развитие советской танцевальной школы преподносилось как единственно верное, прогрессивное и гуманистическое. Но в оценках возможны были нюансы — от агрессивного разоблачения у Р.В. Захарова до сдержанно-симпатизирующих слов у Н.И. Эльяша. Этот контраст особенно ясно виден в оценке творчества российских балетмейстеров-эмигрантов. Интерпретация их деятельности неизбежно получала дополнительный заряд политизации, поскольку в советском языке эмигрант и предатель были синонимами.

«Настоящие хореографы» или «разные эмигранты»?

> У Баланчина два редких счастливых качества — совершенное знание классического танца он соединяет с редкой профессиональной музыкальной культурой, он легко читает с листа любой клавир и партитуру, ему приходилось самому дирижировать своими балетами, он играет на рояле. Баланчин — настоящий хореограф и настоящий музыкант.
>
> Сталкиваясь со сложной и, казалось бы, не танцевальной музыкой, он стремится доказать, что даже нарочито изощренные и надуманные ритмы можно воплотить танцевально. И действительно доказывает. Можно поражаться его изобретательности, хореографической находчивости, сколько угодно удивляться тому, как ему удается оттанцовывать такую музыку, но, по сути дела, зрительское впечатление от его композиций можно сравнить с тем, какое создается тогда, когда смотришь на шахматную доску, на хитроумные ходы искусного шахматиста. Его отчетливые

им. Айседоры Дункан. Хорошая музыка, хорошие темпы, но ложный от начала до конца творческий метод. Симфоническая поэма “Буревестник”. Специальный чтец оглашает текст Горького. А в чем дело — не разберешь. Все, что есть танцевального в студии — это знаменитый дунканов ский бег. Остальное же — либо ритмические прогулки по сцене из стороны в сторону с протянутыми руками, либо нелепое топтанье на месте. Зритель хочет танца и понятного драматического действия, но нет ни того, ни другого. А когда вздумали изображать революцию, помахивая красной материей, стало даже стыдно за студию: до того примитивно все это для наших дней». См.: *Туркельтауб И.* Смотр искусства танца // Клуб. 1935. № 8. С. 61.

фронтальные построения поражают изобилием интереснейших ходов, пространственных узоров, переплетающихся линий, каскадом мелких движений, умением распоряжаться планшетом сцены, видеть танец масштабно-пространственно. Но все это скорее напоминает ажурную тонкую графику, холодную, лишенную человечности и поэтических обертонов. В отдельных номерах балетмейстер словно увлечен возможностью из причудливо переплетающихся исполнителей создать нечто напоминающее картины абстрактной живописи. Здесь есть причудливость, необыкновенность, рискованность движений и поз. Но есть ли здесь образность и поэзия? Ведь балетмейстер останавливает наше внимание на чисто формальных задачах и поисках.

Но чаще музыка вызывает у Баланчина живые ассоциации, образы, рождает в нем волнение, чувство мечтательности, радости или печали. И тогда в его созданиях появляется дыхание человечности, подлинной поэзии, большой и захватывающей. Он продолжает быть таким же изобретательным, так же неистощима его фантазия, так же разнообразны и точны его комбинации и композиционные приемы. Но в «Хрустальном дворце» на музыку Бизе все это сливается в единый образ чистейшей радости, ликования, блеска. В «Серенаде» на музыку Чайковского — впечатление чуть меланхолической грезы, романтической мечты. В «Шотландской симфонии» на музыку Мендельсона начинаешь ощущать дыхание романтической баллады, торжественности, строгости обручального обряда. А в балете на музыку вальсов Равеля возникает тема случайных, подчас роковых встреч, тема разбитых надежд, неосуществившейся мечты, вспыхивающих и умирающих чувств.

Одним словом, танец наполняется, пусть не очень конкретизированным, но тем не менее ясным содержанием, смыслом, он эмоционально волнует, покоряет зрителя определенным настроением, заражает тем или иным порывом. И вот в этих сочинениях Баланчина мы чувствуем его поэтом классического танца, творцом, а не только изощренным поваром, который подает пресыщенной публике самые разнообразные, подчас самые изысканные, приправленные острыми соусами «хореографические блюда». Тогда балет Баланчина перестает быть чисто декоративным произведением, радующим только глаз, он становится живописью, очаровательной картиной, которая несет определенный образ, эмоцию, смысл. Этим чувством одухотворяется и исполнение актеров, пробуждается их художественная интуиция, они тоже становятся творцами, а не механическими безупречными исполнителями балетмейстерской воли[1].

[1] *Эльяш Н.И.* Образ танца… С. 79—80.

Эти строки, так тщательно и поэтично выписанные, Н.И. Эльяш в изданной в 1970 году книге посвятил Д. Баланчину (Г. Баланчивадзе, 1904—1983) — танцовщику и балетмейстеру петербургской хореографической школы, основоположнику американского классического балета. В 1924 году он не вернулся с гастролей советской труппы в Берлине, примкнул к балетной труппе «дягилевских сезонов» и несколько лет руководил ею, а в 1930-е годы перебрался в США и сделал там блестящую балетмейстерскую карьеру. О том, что в СССР в 1960—1970-е западных балетмейстеров российского происхождения идеологически правильнее было бы характеризовать совершенно иначе, свидетельствует следующая цитата из статьи Р.В. Захарова, написанной на основании его выступления на Всероссийском совещании по сценическому танцу в 1960 году:

> Отброшенное нами еще в начале 30-х годов формалистическое направление в танце в виде абстракционизма, акробатики и голого эстетизма нашло себе с помощью разных эмигрантов — вольных и невольных — благодатную почву на капиталистическом Западе. Отстав от нас на добрых сорок лет, большинство деятелей балета за рубежом живет и поныне старым лозунгом «искусство для искусства». Он и является их творческим кредо…[1]

Из-под пера Р.В. Захарова выходит образ не талантливых хореографов-новаторов, а замшелых приверженцев оторвавшегося от жизни, «загнивающего» танцевального декаданса. Мы видим здесь две модели интерпретации важной и, с советской точки зрения, скандальной составляющей западного балета XX века. Речь идет о вкладе в его развитие бывших российских подданных и советских граждан, эмигрировавших из революционной России или СССР. Эльяш представляет позицию широко мыслящего, эрудированного эксперта, Захаров — успешно обучившегося большевистской фразеологии правоверного поборника социалистического реализма. Позиции обоих несколько сближаются в оценке крупного реформатора русского балета за рубежом М.М. Фокина (1880—1942).

Страницы «Образов танца», посвященные М.М. Фокину, который в 1918 году покинул Россию и внес огромный вклад в обновление балетного искусства XX века в международном масштабе, а также «Русским сезонам» С.П. Дягилева и звездам его

[1] *Захаров Р.* Образ современника в танце… С. 17.

труппы — А. Павловой, В. Нижинскому, Т. Карсавиной, — проникнуты большим уважением и сочувствием[1]. Н.И. Эльяш с горечью констатирует, что «печальный финал труппы, оторванной от животворных истоков родного искусства, вполне закономерен»[2]. Р.В. Захаров более сдержан в оценке заслуг Фокина в зарубежный период его творчества:

> Разрыв с родиной привел к измельчению таланта Фокина, к его творческой деградации. Став на путь декаданса, он уже не создал произведений, которые можно было бы поставить в ряд с его прежними балетами. В своих интереснейших записках он жалуется на невероятно трудные условия для творчества, на откровенное давление коммерческого начала в антрепризе Дягилева и т.п.[3]

Однако ниже Р.В. Захаров цитирует сочувственную характеристику М.М. Фокина другим поборником советского «драмбалета» — Л.М. Лавровским:

> О судьбе М. Фокина нельзя не сожалеть. Этот высокоталантливый балетмейстер мог бы создать немало прекрасных произведений, живи он со своим народом одной духовной жизнью. Но, потеряв с ним связь, художник теряет и почву, питающую его творчество, талант его растрачивается по пустякам, искусство становится бесплодным[4].

Как видим, образ западного балета XX века, сконструированный советскими балетмейстерами, не был монолитно цельным. Его описания располагались в широкой толковательной рамке, полюса которой в 1970-е годы составляли агрессивное плакатное отрицание в духе советского Агитпропа и заинтересованный и симпатизирующий, хотя и несколько отстраненный анализ, невозможный в сталинский и хрущевский период.

Аналогичную, но гораздо более гомогенную эволюцию прошло отношение советских хореографов к современному западному бытовому танцу, на протяжении десятилетий остававшемуся

---

[1] *Эльяш Н.И.* Образ танца… С. 130—145.

[2] Там же. С. 144.

[3] *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 99.

[4] *Лавровский Л.* О путях развития советского балета // Музыкальный театр и современность: Вопросы развития советского балета. М., 1962. С. 15. Цит. по: *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 99.

объектом поклонения советской молодежи и бессильной ярости советских бюрократов от партии, комсомола и культуры.

Приключения в Институте культуры

С 1970 года моя мама работала в Челябинском государственном институте культуры, еще довольно долго совмещая заведование кафедрой хореографии с прежней репетиторской деятельностью в театре оперы и балета. Сам институт возник в 1968 году на волне открытия вузов для подготовки кадров художественной самодеятельности. Челябинский институт культуры, как и его аналоги по всему СССР, создание которых растянулось с начала 1960-х на долгие годы, должен был выпускать руководителей музыкальных, вокальных, театральных и хореографических самодеятельных коллективов, а также режиссеров клубных массовых мероприятий, больше известных советской публике как «массовики-затейники».

В институте я бывал нечасто, но в памяти он ассоциируется у меня исключительно с праздничным настроением. И неудивительно: я приходил туда либо на отчетные концерты, либо для участия в ноябрьской или, чаще, первомайской демонстрации. Демонстрации я любил: им предшествовал сбор в институте культуры, который растягивался часа на два. Дети сотрудников все это время могли смотреть мультфильмы в актовом зале. Для непосвященных должен сказать, что в советское время это была невероятная роскошь. В кинотеатрах перед показом художественного фильма крутили или документальные репортажи, или сатирическую передачу «Фитиль», или, если повезет, 15-минутный мультик. По телевидению больше одного короткого мультфильма за день увидеть было практически невозможно. А тут — мультик за мультиком, штук десять подряд!

Пока дети наслаждались просмотром мультфильмов, взрослые «поздравлялись» на кафедрах, заряжались горячительным и закусками перед долгим пребыванием на улице. И на годовщину Октябрьской революции, и на 1 Мая приходилось не самое теплое время года, тем более в Челябинске, где снег ложился, как правило, в начале ноября, а сходил в апреле, так что 1 мая травка еще едва пробивалась, а деревья стояли без листвы. А демонстрация длилась долго. Хотя расстояние от института культуры до площади Революции — конечной цели демонстраций — без труда может

быть преодолено за 10—15 минут, движение колонны института культуры растягивалось на два-три часа. Маршрут был сложный, многие улицы перекрывались, проходы охранялись милицией, и приходилось бесконечно долго ждать своей очереди, пропуская другие колонны.

Но демонстрация была делом совсем не скучным, и не только с точки зрения ребенка. Праздничное настроение поддерживалось как обилием флагов и разноцветных воздушных шаров, так и песнями с танцами во время остановок. Институтским сотрудникам, профессиональным «затейникам», да еще под винными парами, куража и юмора было не занимать. Частушки лились как из рога изобилия, причем иногда рискованного свойства. Помню как профессор-фольклорист Александр Иванович, который и сагитировал маму на переход в институт культуры, с молодой женой распевал на демонстрации куплеты, переделанные из популярной советской песни «Мы на лодочке катались…»:

А декан говорит: «Твою мать, говорит,
Твою мать, говорит, я вызову.
Твоя мать, говорит, твоя мать, говорит,
Придет ко мне по вызову».

Наконец, добирались до площади. На здравицы в честь компартии, государства и трудящихся всех мастей, лившиеся на фоне бравурной музыки из громкоговорителей, разгоряченная толпа дружно орала «Ура!», махала начальству на трибунах под памятником Ленину. Колонны демонстрантов проходили еще два обязательных квартала по проспекту Ленина, до перекрестка с улицей Свободы, и рассыпались по домам, дворам и подворотням, чтобы продолжить праздник в неформальной обстановке.

В доме на перекрестке Ленина и Свободы жила наша семья, так что театральные, а затем институтские друзья-знакомые по традиции забегали к нам «согреться», иногда — до позднего вечера. В общем, было весело.

Помню несколько капустников, новогодних или к юбилею творческой деятельности мамы, середины 1970-х годов. Кое-что увиденное мною тогда я затем использовал в студенческом репертуаре первоапрельских юморин, о которых речь пойдет в свой черед.

Помню отчетный концерт первого маминого выпуска в 1972 году. Первые выпускники — они, наверное, всегда запоминаются как

лучшие из лучших. Но для моей мамы это убеждение — не просто психологическая аберрация. Постаревшие, поседевшие и полысевшие, они до сих пор периодически собираются в Челябинске, причем непременно в квартире моих родителей, к большой радости и гордости последних. Воспоминаниям, шуткам и смеху на этих встречах нет конца. Я родителям в этом смысле по-доброму завидую: у меня таких студенческих выпусков нет, несмотря на 25 лет работы в университете.

А мамины студенты на том концерте и впрямь были хороши.

«Пляски трясунов»

С Запада к нам попадают танцы не только антиэстетические, но подчас и просто непристойные. Когда Н.С. Хрущев на встрече с представителями творческой интеллигенции справедливо обрушился на современные модные танцы и метко сравнил их с радениями сектантов, я вспомнила зрелище, которое мне довелось увидеть своими глазами в одном из городов Швеции во время недавних гастролей.

Обедали мы на хорах большого зала, а внизу находилась танцевальная площадка, где собралась молодежь от пятнадцати до восемнадцати лет. На эстраде расположились небольшой джаз-оркестр и организатор танцев, молодой человек с микрофоном в руке. Вдруг зал огласился страшнейшим визгом и криком. Это было начало танцев. Молодые люди кривлялись, делали какие-то «первобытные» движения. Они вихляли бедрами, низко приседая, странно пригибались один к другому. А стоявший на эстраде молодой человек как бы подливал масла в огонь: он кривлялся, что-то пел хриплым, истерическим голосом. Девушки, столпившись около эстрады, неистово кричали, в каком-то экстазе хватали его за ноги. Виденная нами сцена ничего, кроме отвращения, у нас не вызвала. Весь обед был испорчен этим зрелищем, которое и в самом деле можно сравнить только с радением сектантов, так ярко описанным А.М. Горьким в его романе «Жизнь Клима Самгина»:

«Люди судорожно извивались, точно стремясь разорвать цепь своих рук; казалось, что с каждой секундой они кружатся все быстрее и нет предела этой быстроте; они снова исступленно кричали, создавая облачный вихрь, он расширялся и суживался, делая сумрак светлее и темней; отдельные фигуры, взвизгивая и рыча, запрокидывались назад, как бы стремясь упасть на пол вверх лицом, но вихревое вращение круга дергало, выпрямляло их, — тогда они снова включались в серое тело, и казалось, что

оно, как смерч, вздымается вверх выше и выше. Храп, рев, вой, визг прокалывал и разрезал острый, тонкий крик:

— Дхарма-и-и-я...

Круг все чаще разрывался, люди падали, тащились по полу, увлекаемые вращением серой массы, отрывались, отползали в сторону, в сумрак; круг сокращался — некоторые, черпая горстями взволнованную воду в чане, брызгали ею в лицо друг другу и, сбитые с ног, падали...»

С «танцами» подобного рода мы должны вести борьбу не только словом. Нам нужно создавать такие бытовые, бальные танцы, которые полюбились бы нашей молодежи. Это должны быть модные, современные наши советские танцы, которые отвечали бы духу нашего общества[1].

Выступление Т.А. Устиновой на Всероссийской конференции по сюжетному танцу, проходившей в Москве весной 1963 года, было, как и сама конференция, реакцией на недавние высказывания партийного лидера на встрече с деятелями искусств (март 1963)[2] о перспективах развития советского искусства, о предъявляемых к нему партией требованиях и о растущей популярности так называемых «западных танцев» среди советской молодежи. Татьяна Алексеевна Устинова (1909—1999), которая к тому времени уже четверть века руководила хореографической группой хора им. М.Е. Пятницкого, была лауреатом Сталинских премий, народной артисткой СССР, профессором ГИТИСа, автором нескольких книг о русской народной хореографии и коммунисткой с 35-летним стажем, пользовалась среди руководителей и участников хореографической самодеятельности непререкаемым авторитетом. Как и Р.В. Захаров, она активно сотрудничала с работниками самодеятельного танцевального творчества, входя в жюри смотров самодеятельности, режиссируя заключительные и правительственные концерты самодеятельности, участвуя в учебных мероприятиях Центрального дома народного творчества им. Н.К. Крупской, организовавшего и конференцию, о которой идет речь. Приглашение на совещание ведущих авторитетов в области народного танцевального искусства

[1] *Устинова Т.А.* Создание современных сюжетных танцев на основе национального народного танца // Современность в танце… С. 23—25.

[2] Тексты вышедшего в 1964 году по результатам конференции сборника учли также аналогичные высказывания Первого секретаря на Пленуме ЦК КПСС в июне 1963 года.

означало, что ее устроители решили привлечь «тяжелую артиллерию». Значит, повод для мероприятия был более чем серьезен.

Конференция, которая уже упоминалась в первой части книги в связи с формами повышения квалификации хореографов[1], была посвящена современному сценическому танцу, и ее материалы понадобятся нам в связи с вопросом о создании образов современников на самодеятельной сцене. Однако показательно, что участники конференции посчитали необходимым высказаться по поводу современных бальных и бытовых танцев. Выступление Т.А. Устиновой в этом сюжете принципиально ничем не отличалось от других и может считаться типичным для дискурса советских балетмейстеров о современных бытовых танцах.

Во-первых, для профессионального обсуждения этого раздела хореографии была типична отсылка к партийным авторитетам, сигнализировавшая о политической актуальности этой проблемы. На мартовское выступление Н.С. Хрущева перед творческой интеллигенцией и решение июньского Пленума ЦК КПСС в сборнике по материалам конференции ссылались и директор ЦДНТ Л.Я Алексеева, и Р.В. Захаров. Написанное ее устроителем введение в выпущенный после конференции сборник открывается развернутой цитатой из решения пленума:

> Июньский Пленум ЦК КПСС, встречи руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией дают хороший ориентир работникам литературы и искусства, помогают избежать ошибочных тенденций и явлений, которые мешают развитию искусства эпохи строительства коммунизма. В постановлении Пленума ЦК КПСС указывается: «Поддерживая все истинно ценное, отражающее стремление художника раскрыть и в ярких образах запечатлеть грандиозные свершения эпохи строительства коммунизма, величие подвигов советского человека, партия будет и впредь вести бескомпромиссную борьбу против любых идейных шатаний, проповеди мирного сосуществования идеологий, против формалистического трюкачества, серости и ремесленничества в художественном творчестве, за партийность и народность советского искусства — искусства социалистического реализма»[2].

[1] *Андреева Н.* Конференция по сюжетному танцу // Художественная самодеятельность. № 5. С. 13.

[2] *Алексеева Л.* Вступление // Современность в танце… С. 3.

Двумя страницами ниже, ближе к концу краткого введения, Л.Я. Алексеева вновь обратилась к мнению Хрущева, создав таким образом официальную рамку своего выступления:

> Громадное значение для определения правильного пути развития хореографии имеет следующее выступление Н.С. Хрущева: «Чувство возражения вызывают некоторые так называемые современные танцы, занесенные в нашу страну с Запада. Мне пришлось много поездить по стране. Я видел русские, украинские, казахские, узбекские, армянские, грузинские и другие танцы. Это красивые танцы, смотреть их приятно. А то, что называют современными модными танцами, это просто какие-то непристойности, исступления, черт знает что! Говорят, что такое неприличие можно увидеть только в сектах трясунов»[1].

О «трясунах» не преминул упомянуть и Р.В. Захаров, балетмейстер с политическим чутьем, которому позавидовал бы ловкий царедворец:

> В своем выступлении на мартовской встрече с деятелями литературы и искусства в Кремле Н.С. Хрущев обратил наше внимание на один из разделов хореографии, оказавшийся в запущенном состоянии. Он сказал, что ему очень нравятся народные танцы, на них приятно смотреть. Но то, что он видел на танцевальных вечерах, иначе как безобразием назвать нельзя. Говоря о так называемых новых современных «западных танцах», он сказал, что такое неприличие можно увидеть только в сектах «трясунов»[2].

Не менее важной составляющей мнения Т.А. Устиновой о современном танце было разоблачение западного бытового танца как танца аморального, социально нездорового и потому таящего опасности для советской молодежи. Весьма типична тактика, призванная повысить достоверность сообщения, к которой по разным поводам прибегали и другие советские балетмейстеры. Оратор апеллирует к двум авторитетам: к собственному опыту очевидца и к авторитету литературного классика — в данном случае М. Горького.

Наконец, искусственному и болезненному, оторвавшемуся от народной почвы и инструментализированному «грязными

---

[1] *Алексеева Л.* Вступление. С. 6.

[2] *Захаров Р.В.* Образ современника в танце… С. 18.

западными дельцами» бытовому танцу Т.А. Устинова противопоставляет чистую и здоровую, неразрывно связанную с народным творчеством советскую танцевальную традицию, призывая советских балетмейстеров снабдить молодежь «правильными» бальными танцами.

И в этих пунктах позицию хореографа хора им. М.Е. Пятницкого безоговорочно поддержал профессор ГИТИСа Р.В. Захаров:

> Ноющая, воющая, стонущая, нервно-спазматическая музыка, конвульсивные, наполненные нездоровой эротикой, порой просто непристойные телодвижения призваны развращать и растлевать молодого человека, отбрасывать его к первобытному, животному состоянию. Что может быть общего у нашей здоровой духом и телом советской молодежи с подобным «искусством»? Мы должны сделать все от нас зависящее, чтобы преградить ему доступ в нашу среду, самым активным образом бороться с ним, а для этого необходимо широко пропагандировать то новое, интересное и увлекательное, что создается у нас в области танца[1].

Нападки на пришедшие из США в начале 1960-х годов послевоенные «западные танцы» — буги-вуги, рок-н-ролл, твист и другие — свидетельствуют о том, что годы «оттепели» не повлияли на сталинский культурный канон в области официального дискурса о хореографии[2]. Холодная война, напротив, способствовала его укреплению, придав дополнительную силу противопоставлениям «передовой советской культуры» «декадентской» западной. Вот как, например, рисовалась контрастная картина бытования современной танцевальной культуры на Западе и в СССР в годы позднего сталинизма:

> Сила советского искусства — в его высокой идейности. Нам, людям свободного созидательного труда, носителям передовой советской культуры, органически чужд современный буржуазный западный танец, построенный на автоматизме движений и выражающий безволие, идейную опустошенность. Что может дать

[1] Там же. С. 19.

[2] В отличие от официального дискурса массовая танцевальная практика в СССР переживала в годы «оттепели» серьезные перемены. См.: *Лебина Н.Б.* Повседневность эпохи космоса и кукурузы: Деструкция большого стиля: Ленинград, 1950—1960-е годы. СПб., 2015. С. 237—247.

танец, в котором все движения пошлы, развинченны, где нет даже намека на художественность[1].

Подготовка к проведению и проведение Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1957 году обнаружили тягу советской молодежи к западным танцам, среди которых особенно опасным представлялся недавно завоевавший популярность рок-н-ролл. Это вызывало обеспокоенность и раздражение в советских правящих сферах, выливавшиеся, помимо прочего, в поток разоблачительных публикаций. За недостатком адекватного наглядного материала, эксплуатируя неосведомленность публики, советские СМИ визуализировали опасность американской хореографической «заразы» афишами западных боевиков и триллеров. Так, выступление против рок-н-ролла в печати для деятелей художественной самодеятельности заведующего сектором культуры и искусства Московского городского комитета ВЛКСМ В. Зайцева сопровождалось фотоколлажем, на котором киногероини были сняты в позах и с гримасами, отражающими ужас и изнеможение, а киногерой с простреленным черепом бился в предсмертных конвульсиях (см. илл. 2.1). Эта иллюстрация к выступлению комсомольского чиновника сопровождалась подписью: «Так выглядят танцующие после исполнения танца “рокк энд ролл”»[2].

Текст В. Зайцева и содержательно, и аргументацией соответствует последовавшим через шесть лет обличениям «западных танцев» советскими балетмейстерами, что свидетельствует об устойчивости антизападного хореографического дискурса в СССР в 1950—1960-е годы:

> Не секрет, что среди некоторой части нашей молодежи, которая получила кличку «стиляги», наблюдается повышенный и нездоровый интерес ко всему западному, к джазовой музыке самого низкого пошиба, к пошлым танцам, ничего общего не имеющим с подлинно народной танцевальной культурой.
>
> К сожалению, некоторые руководители культурно-просветительных учреждений пошли на поводу этих отсталых настроений и чуждых вкусов. Кое-где в клубах и домах культуры стали чрезмерно увлекаться устройством платных вечеров танцев в сопровождении джазов сомнительного происхождения. [...]

---

[1] Бальный танец // Клуб. 1951. № 3. С. 28.

[2] *Зайцев В.* Если танцевать, то красиво // Клуб. 1957. № 5. С. 26.

2.1. «Так выглядят танцующие после исполнения танца рокк энд ролл». Иллюстрация к советской статье о вреде западных танцев (*Зайцев В.* Если танцевать, то красиво // Клуб. 1957. № 5. С. 26).

Мне в составе делегаций довелось недавно побывать в нескольких капиталистических странах Запада и наблюдать, как так называемая «золотая молодежь» проводит свой досуг в дансингах, барах. Здесь царствуют отвратительные, грубые и вульгарные «буги-вуги» и последнее изобретение фашиствующей молодежи, печально знаменитый «рокк энд ролл».

Что же выражает «рокк энд ролл» (буквально «раскачивайся и вертись»), появившийся в 1951 году в США и сразу заполнивший все дансинги и кабачки? Ответим только, что ежедневно после этого танца дело кончается массовыми потасовками. [...]

Отвечающий самым низменным инстинктам, «рокк энд ролл», рожденный гангстерской моралью, призван убить в молодежи все человеческое и возбуждать дикую жажду крови, насилия, разрушения.

Конечно, он глубоко чужд нашей молодежи, но мы так подробно останавливались на нем для того, чтобы руководители наших клубов, стремящиеся ответить на запросы молодежи, отчетливо представляли себе, что нам нужно опасаться тех танцев, которые культивируют разнузданность, искажают моральный облик человека, лишены черт национального характера, народности, фольклора.

В Москву, город фестиваля, приедет молодежь из зарубежных стран, со всех континентов земного шара. Будут дружеские встречи, будут танцевальные вечера, и наша молодежь будет исполнять

благородные и изящные танцы, достойные молодых людей страны, первой шагнувшей в коммунистическое завтра[1].

Годом позже, в 1958-м, журнал «Клуб» вновь обрушился на рок-н-ролл:

> ...далеко не все появляющиеся за рубежом бальные новинки хороши. Заслуживает полного порицания только что сошедший с конвейера промышленности развлечений США очередной боевик — умопомрачительный рок-н-ролл, продолжающий бесславные традиции буги-вуги и демонстрирующий дух упадка в искусстве бального танца. К сожалению, находятся и у нас молодые люди, несомненно с плохим вкусом, пытающиеся подражать этой разнузданной манере танцевать[2].

Однако на этот раз в высказывании о «западных танцах» присутствует некоторая дифференциация. Мишенью критики оказывается рок-н-ролл и его предшественник буги-вуги, однако из отрицания этих «умопомрачительных» и «разнузданных» танцев читатель может догадаться, что есть и заслуживающие похвалы зарубежные «бальные новинки». Означает ли это, что в «антизападном» хореографическом дискурсе советских балетмейстеров наметился раскол? Прежде чем обратиться к этому вопросу, целесообразно обратить внимание на то, как американские танцевальные традиции и новинки были восприняты в Европе и в самих США.

«Продукт североамериканского империализма» или «величайший культурный позор США»?

> Если в области самодеятельного танца, в меньшей степени театрального танца идеологическая работа постепенно продвигается и на практике демонстрирует приемлемые достижения, то эта область танца пока совсем не затронута. Пора уже профессионалам, учителям бальных танцев и прочим критически взглянуть на бальный танец.
>
> Именно бальный танец, захватывающий широкие круги в сферу своего влияния, настоятельно нуждается в прояснении и обновлении.

---

[1] *Зайцев В.* Если танцевать, то красиво...

[2] *Азаров А.* Танцевать красиво // Там же. 1958. № 3. С. 12.

> Как глубоко влияет бальный танец на духовную и общую позицию молодежи, мы ежедневно наблюдаем в Западной Германии и Западном Берлине. Дробные, нездоровые, выматывающие и возбуждающие ритмы, которые гибнущий общественный класс выплескивает на полмира как последнее достижение, подталкивает большую часть и нашей молодежи к пропасти, перед которой стоит умирающий капитализм. Американское влияние на немецкую культуру пышным цветом расцветает именно на танцевальном паркете. Эта «танцевальная культура» служит тем же целям, что и комиксы, которые не останавливаются даже перед образами классической литературы и превращают Фауста и Гретхен в кутилу и диву. Она служит тем же целям, что и пошлая романтизация разбойников и гангстеров в кино и литературе, что и порнографические журналы и разлагающие душу театральные постановки. Юношество должно быть оболванено и отвлечено от реальных процессов, от любой политически независимой мысли, должно быть подготовлено к целям людей, стоящих за этой дрянью.
>
> Нынче на танцплощадке происходит истеричное, до вывихов расхлябанное беснование. Речь уже не идет о том, ЧТО танцуют, С КЕМ танцуют, а только что ТАНЦУЮТ. Музыка захлебывается в пронзительной дисгармонии[1].

Эти строки, опубликованные в 1952 году в пособии для танцевальной самодеятельности, принадлежат перу уже известной читателю швейцарской коммунистки Энне Гольдшмидт, эмигрировавшей после Второй мировой войны в Восточную Германию и ставшей ведущим создателем «народных танцев» ГДР, и ее соавторов. Э. Гольдшмидт не только стала восточногерманскими Т.А. Устиновой и И.А. Моисеевым, но и предвосхитила и превзошла в обличении западных танцев Н.С. Хрущева и Р.В. Захарова. Ориентируясь на официальную позицию СССР, руководство ГДР «додумывало», доводило ее до логического завершения и артикулировало порой даже то, что в кругах советской интеллигенции и даже партийных чиновников произносить было не принято. Поэтому гневные разоблачения западных танцев хореографом ГДР не должны удивлять. Как не удивляют запреты на новые танцы со стороны другого тоталитарного режима — нацистской Германии, в которой после 1933 года было запрещено танцевать свинг и румбу, недавно завезенную из Америки в Европу, как танцы не немецкие и деградированные[2].

---

[1] *Goldschmidt A., Lettow R., Frisch A.* Der Tanz in der Laienkunst… S. 76—77.

[2] См., напр.: *Günther H., Schäfer H.* Vom Schamanentanz zur Rumba. Die Geschichte des Gesellschaftstanzes. 3. Aufl. Stuttgart, 1975. S. 219.

Более странной российскому читателю, полагающему, что запретительная культурная политика — принадлежность авторитарных и тоталитарных систем, может показаться позиция хореографов и СМИ на Западе в 1950—1960-е годы по отношению к некоторым западным танцам. Так, известный австрийский этнолог, собиратель и пропагандист народных танцев, после войны на несколько лет лишившийся права преподавать из-за нацистского прошлого, Рихард Вольфрам (1901—1995) почти одновременно с Э. Гольдшмидт в исследовании об австрийских народных танцах клеймил современную городскую танцевальную манеру, занесенную из-за океана:

> Посмотрите-ка с галереи вниз на танцзал: хаотическое раскачивание, общего порядка нет и в помине, нет даже синхронного выполнения движений, связанных с движением мелодии. Все только для пары.
>
> А можем ли мы начать разговор о духе или душе, когда мы видим, как человечки дергаются на веревочках ритма, на фоне которого монотонно и немилосердно глухо стучит четвертной удар, бездушный, как механический пресс, но одновременно гипнотизирующий постоянным повтором? И этой гонке и возбуждению нет конца. Недаром слово «джаз» происходит от слова «Chase» — «погоня»[1].

Как и его советские коллеги, австрийский эксперт по народным танцам противопоставлял «безродной» и «чуждой» хореографии «здоровую» народную танцевальную традицию:

> Движения современных танцев с их расслабленной позицией, опущенными вперед плечами и т.д. совершенно не подходят для нашей сельской молодежи. Осанистый, живой парень выглядит в нем нехорошо, а крупная сельская девушка, да еще в обтягивающей юбке — просто некрасиво. Особенно раскачивания кажутся тогда гипертрофированными и прямо-таки смешными. В этом наиболее ясно видно что-то чужое, что нам в корне не подходит. «Изящным» такой танец и впрямь не назовешь[2].

[1] *Wolfram R.* Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa. Salzburg, 1951. S. 11.

[2] Ibidem. S. 17.

Может быть, в Р. Вольфраме заговорило его нацистское прошлое? Тогда чем объяснить скандал, связанный с триумфом твиста, взорвавшего в 1960—1963 годах нормы европейской телесности?

> Твист был самым большим скандалом после танго. Твист тоже потряс основы моральных и эстетических норм. С твистом белое общество, включая взрослых, после небольшого сопротивления признало «неприличные и похотливые движения задом варварских негров». Для самих негров движения таза были совершенно нормальными. Но в европейских танцах таз полностью бездействует, он сам по себе считается аморальным. Но теперь и взрослые белые переняли эти африканские движения. Сначала жадным до твиста белым танцовщикам это давалось нелегко. Причем в принципе это было довольно просто. В твисте вертящийся и взмахивающий таз двигался при неподвижной верхней части корпуса.
>
> Блюстители морали вновь усмотрели «опасность» верчения задом. На этот раз они вооружились моральными заклинаниями, врачебными предупреждениями и прямыми запретами. В ГДР осенью 1962 года твист был запрещен как творение североамериканского капитализма. Американские учителя танцев вначале, в свою очередь, назвали твист величайшим культурным позором США. Танцевальный иллюстрированный журнал писал еще в 1962 году: «Полной неожиданностью на пути твиста было то, что охочая до новостей пресса всего мира почти единодушно заняла позицию тех учителей танца, которые ощущали свою ответственность за охрану наших танцплощадок от повреждения нравов». Американский союз врачей утверждал, что твист приводит к вывиху суставов, травмам позвоночника и прежде всего бедер. Следовательно — запретить! Глава земли Форарльберг[1] запретил твист. Он уволил капитана корабля, поскольку тот не только разрешил танцевать твист на своем корабле, но и «он сам и его команда активно участвовали в твисте на корабле».
>
> Но никакие предостережения, запреты и возмущения не помогали. На масленицу 1962 года все от мала до велика с упоением отплясывали твист. Пресса ежедневно публиковала фото и репортажи о «твистачах» из высшего света. Даже герцогиня Виндзорская, в то время уже 65 лет от роду, была замечена в Париже во время разучивания твиста. Ее супруг, правда, ограничился ролью зрителя![2]

[1] Федеральная земля в Австрии.

[2] *Günther H.* Die Tänze und Riten der Afroamerikaner. Bonn, 1982. S. 217—218.

Приведенный рассказ о непростой победе твиста принадлежит перу одного из лучших немецких исследователей танца Гельмута Гюнтера. О Гюнтере нужно сказать особо, поскольку именно он поможет нам понять феномен неприятия новых танцев 1950—1970-х годов значительной частью европейцев. Г. Гюнтер (1911—1983) изучал историю, германистику, социологию, этнологию. Брал уроки балета, увлекался степом, бит- и поп-танцами, участвовал в конкурсах бальных танцев. Основательная научная подготовка и практические танцевальные навыки оказались удачным сочетанием для научного изучения различных хореографических культур. Ему принадлежат новаторские труды и по истории африканских и афроамериканских танцев[1]. С 1963 года Гюнтер, в духе начавшихся в историческом цехе значительно позднее постколониальных исследований, на основе полевых исследований последовательно доказывал ложность европейского предубеждения против африканского танцевального искусства как варварского и развратного. Согласно его исследованиям, африканская танцевальная культура оказала огромное влияние на мировую хореографию. Движение первобытного человека с африканского континента в Евразию можно проследить, например, по основным движениям народной хореографии: привычка танцевать с пятки в Азии и Восточной Европе или с использованием всей стопы и носка в Центральной и Западной Европе имеют соответственно восточно- и западноафриканское происхождение. Африканские танцевальные традиции в виде современных танцев от фокстрота до сальсы завоевали в XX веке Америку и Европу.

Основной тезис Г. Гюнтера относительно африканской танцевальной культуры состоит в том, что она высокоразвита и самостоятельна. Она сложна и нацелена на достижение контакта с богами, состояние экстаза и счастья, а поэтому обучение танцам африканских юношей и особенно девушек — одна из важнейших составляющих социализации в находящихся в джунглях школах — мукандах. Африканцы развили специальную танцевальную технику, без знания которой понять их хореографию затруднительно. Эта техника принципиально отличается от европейской. Ее основу составляют полицентричная «изоляция» — способность танцоров одновременно и изолированно

[1] *Günther H.* Grundphänomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afroamerikanischen Tanzes. Graz, 1969; *Günther H., Schäfer H.* Vom Schamanentanz zur Rumba…; *Günther H., Haag H.* Von Rock'n'Roll bis Soul. Die modernen Poptänze. Stuttgart, 1976; *Günther H.* Jazz dance: Geschichte, Theorie, Praxis. Wilhelmshaven, 1980; *Item.* Die Tänze und Riten…

друг от друга приводить в движение различные части своего тела. Такое перенесение двигательного напряжения в отдельные части тела — так называемая «релаксация», как и «изоляция», возможно в положении «коллапса» — чуждой европейской хореографии позиции с согнутыми корпусом и коленями, не подтянутыми, а, напротив, скорее выдвинутыми назад ягодицами. Эта техника позволяет как бы порознь жить в танце отдельным частям тела — голове, груди, животу, тазу, рукам и ногам, что совершенно немыслимо в европейской балетной традиции, где все тело едино и движется общим напряжением. «Полицентрика» усложняется «мультипликацией» движений — их разложением на составные части, как это принято, например, в степе. «Полицентрике» африканской телесности соответствует «полиметрика» ритма, когда в танце одновременно участвует несколько разных, зачастую противоречащих друг другу ритмов, способствуя раздвоению сознания и приближению состояния экстаза, на достижение которого и нацелен танец[1].

Таким образом, «у африканского танца есть такие же точные законы и техники, как, например, у европейского балета»[2], — убежден Г. Гюнтер. Однако эти нормы настолько специфичны, что вызывают отторжение и непонимание у неподготовленного европейца:

> На ничего не подозревающего, привыкшего к собственной танцевальной эстетике европейца техника изоляции сперва действует как отказ от всякого порядка и формы. Африканский танец и джаз-танец воспринимаются как угловатые, гротескные, ужасные и безвкусные. Такие суждения можно услышать и сегодня. Важные в африканском танце движения таза в глазах этих консервативных европейцев являются не следствием полной полицентрики, а знаком варварской сексуальности и непристойности[3].

Эта, эстетическая причина протеста европейцев против нарушения европейской хореографической традиции, начиная с танца шимми, который в начале XX века впервые взял на вооружение вращательные движения таза, во второй половине дополнилась социальной — поколенческой. Революция в бытовой хореографии совпала по времени с революцией молодежи против старшего

---

[1] Подробнее см.: *Günther H.* Grundphänomene und Grundbegriffe… S. 26—32. *Item.* Die Tänze und Riten… S. 19—25.

[2] *Item.* Die Tänze und Riten… S. 25.

[3] Ibidem. S. 24.

поколения, а в его лице — против буржуазной культуры, в том числе танцевальной. Старшее поколение это почувствовало и какое-то время пыталось сопротивляться. Сломав его сопротивление, молодежь, по мнению Г. Гюнтера, на протяжении 1960-х и 1970-х годов стала танцевать все более по-африкански.

Так что европейские хореографы, в том числе советские — ревнители европейского классического и народного наследия, — по логике вещей оказались в 1950—1960-е годы противниками новых американских, на советском языке — «западных» танцев. Политизируя в условиях Холодной войны буги-вуги, рок-н-ролл и твист как порождения «загнивающего Запада», советские специалисты в области хореографии нашли с властью общий язык и заручились государственной поддержкой.

«Пусть танцует молодежь!»

В редакцию поступает много вопросов от клубных работников и от клубного актива по поводу танцевального репертуара балов, танцевальных вечеров и вечеров отдыха, проводимых в клубах и красных уголках. Они спрашивают: какие же танцы можно рекомендовать для исполнения на клубных балах и вечерах отдыха? Можно ли танцевать танго, фокстрот, румбу?

Редакция обратилась к видному деятелю советского хореографического искусства, народному артисту М. Габовичу с просьбой ответить на эти вопросы.

Ниже мы помещаем высказывание М. Габовича.

По своему профессиональному и творческому облику я танцовщик классического характера и всю свою жизнь посвятил классическому танцу, однако на этот раз хочу сказать несколько слов в защиту жанра, к которому имею весьма отдаленное отношение, но представляющего интерес для нашей молодежи. Речь идет о танцах, которые принято называть западными: танго, фокстрот, блюз.

Было время, когда к этим танцам относились у нас с предубеждением, их осуждали и даже кое-где запрещали. Этот вид развлечения почему-то изгонялся из обихода домов культуры и клубов. К западным танцам приклеивались всевозможные отрицательные, даже позорные ярлыки, хотя советская молодежь откровенно тянулась к ним, как и к бальным танцам: вальсу, мазурке, па д'эспань.

Конечно, нельзя смешивать обычные популярные западные танцы со всяческими «буги-вуги» и «линдами» — продуктами дурного вкуса. Мне известно, что кое-где на Западе распространены танцы, развивающие в среде молодежи отвратительные вкусы

и наклонности, но я имею в виду не эти «ультрасовременные» танцы, полные неэстетических движений и уродливых выкрутасов. Я имею в виду ритмический танец — танго, фокстрот, румбу.

Должен сказать, что в массе рабочей и студенческой молодежи многих зарубежных стран танго и фокстрот прочно вошли в быт. Танцуют их в клубах, в кафе, на вечеринках, а в праздники даже на площадях.

Об этих танцах я хотел бы сказать еще и то, что они весьма просты для изучения.

Бесспорно также, что музыка ритмических танцев, к которым относятся и танго, и фокстрот, и румба, достаточно красива и приятна для слуха. Эти танцы обладают еще одним чрезвычайно важным достоинством: они нравятся нашей молодежи, а с этим нельзя не считаться. Наши молодые рабочие и работницы, студенты и студентки с увлечением отдают часть своего досуга танцам, в частности западным. И ничего предосудительного или вредного в этом нет. Молодежь любит интересные развлечения, и ограничивать ее, мне кажется, не следует.

Весьма возможно, что и теперь найдутся «высоконравственные» люди, протестующие против танцев вообще и особенно против западных. Дескать, эти танцы извращают вкусы молодежи и прививают дурные наклонности. Это — ханжество и чушь. Такую точку зрения следует разоблачать как ничего общего не имеющую с принципами социалистической культуры[1].

Такой ответ редакции журнала «Клуб» дал в 1956 году бывший солист Большого театра, художественный руководитель и педагог Московского хореографического училища Михаил Маркович Габович (1905—1965). Ответ этот был необычным — впервые, насколько мне известно, советский профессиональный балетный танцовщик и педагог вступился за западные танцы, приобретшие в Европе популярность накануне и особенно после Первой мировой войны. Такие танцы, как фокстрот и танго, в 1920-е годы стали объектом преследования со стороны «танцеборствующего» комсомола, поскольку, будучи заклеймены как порождение буржуазного культурного упадничества, якобы оказывали разлагающее воздействие на советскую молодежь. М.М. Габович в своем выступлении дезавуировал эти обвинения. Его интервью озаглавлено призывом «Пусть танцует молодежь!», избранном в качестве названия для этой маленькой истории.

Причиной повышенного внимания СМИ к проблемам бального и бытового танца стал грядущий VI Всемирный фестиваль

[1] *Габович М.* Пусть танцует молодежь! // Клуб. 1956. № 10. С. 14.

молодежи и студентов в Москве. Обнаружилась потребность в том, чтобы молодежь столицы могла говорить с гостями со всего мира на одном телесном языке — языке современного бытового танца. Опасаясь, как бы советская молодежь в этом пункте не ударила в грязь лицом, советские устроители фестиваля мобилизовали клубную самодеятельность, чтобы массово обучить молодых людей современным бальным танцам, привить им элементарную танцевальную культуру и иммунитет от западного хореографического «бескультурья» в виде буги-вуги, рок-н-ролла, а чуть позже твиста. Именно в этом контексте следует выступление в печати заведующего сектором культуры и искусства Московского горкома ВЛКСМ В. Зайцева, которое упомянуто выше. Есть смысл присмотреться внимательнее к этому тексту: читатель без труда обнаружит, что комсомольский функционер безраздельно принял позицию М.М. Габовича и местами дословно повторил пассажи из его публикации, вышедшей несколькими месяцами раньше:

> Все чаще проводятся танцевальные вечера, пользующиеся, как известно, большим успехом среди молодежи. Однако в последнее время танцевальные вечера рассматриваются не только как распространенная форма отдыха молодежи, но и как подготовка к фестивалю. Известно, что в дни Московского фестиваля будут проходить многочисленные встречи с группами зарубежной молодежи. На этих встречах в обстановке подлинной непринужденности возникнут танцы дружбы. Нужно, чтобы наши молодые люди знали репертуар современных танцев и умели хорошо танцевать.
>
> Клубы должны помочь молодежи в изучении танцев. При этом следует проявлять особую осторожность, помня о том, что нельзя засорять танцевальный репертуар и прививать молодежи дурные вкусы.
>
> Конечно, нет никаких оснований изгонять из репертуара клубных танцевальных вечеров так называемые «западные», или, как их иногда называют, «современные» танцы: танго, фокстрот, медленный вальс, которые советская молодежь так же любит, как старые бальные танцы — вальс, мазурку, польку, падеспань.
>
> Хорошему, ритмическому танцу, исполняемому под мелодичную музыку, должно быть предоставлено почетное место на клубном вечере, на вечерах отдыха молодежи, балах, карнавалах. Эти обычные популярные современные танцы нельзя смешивать с «буги-вуги» и «линде», порожденными пресытившимися буржуа[1].

[1] *Зайцев В.* Если танцевать, то красиво… С. 26.

С 1956—1957 годов советские СМИ стали активно пропагандировать современный бытовой танец и высмеивать запретительную политику в духе раннесоветского «танцеборства». Так, автор фельетона, опубликованного в журнале «Клуб» в 1956 году, выступал за бытовые танцы, но против того, чтобы клубная администрация всю свою работу сводила к пущенным на самотек танцевальным вечерам:

> «Сегодня танцы». Такую афишу вы увидите у входа в клуб архангельского завода «Красная кузница». И не только сегодня. Вчера этот фанерный щит с размалеванной броской надписью стоял здесь же. Будет он и завтра красоваться у ворот клуба. А летом, как это было в прошлые годы, перенесут афишу через дорогу и торжественно водрузят перед входом в парк. Моют ее дожди, осыпает снег, время течет, но по-прежнему в клубе «сегодня танцы».
>
> Конечно, читатель вправе спросить:
>
> — Почему вам, собственно говоря, не нравятся танцы?
>
> Может быть, вы не танцуете сами и потому не любите, когда танцуют другие?
>
> Нет, мы не против танцев. Хорошо покружиться в вальсе! Что может быть лучше быстрой польки! Мы — за танцы и за веселый отдых.
>
> Но плохо, когда клуб ничего, кроме танцев, не может предложить молодежи[1].

Видимо, Московский всемирный фестиваль предоставил достаточно аргументов в пользу современного бытового танца, взятых на вооружение советским дискурсом о бытовой хореографии. Следующая популярная публикация 1958 года содержала развернутый каталог полезных последствий занятий танцем:

> Танцы любят все: и молодежь и пожилые люди. Танцы украшают быт, они коллективное веселье, простое и доступное. Танцы, как песня, как спорт, поддерживают в человеке жизнерадостность.
>
> Неправы те, кто, достигнув всего лишь 30—40-летнего возраста, считают себя слишком старыми для танцев. Ведь для танцев, как и для гимнастики, нет возрастных границ.
>
> Танцы развивают в девушках врожденную грацию, изящество, эмоциональность, чувство собственного достоинства.
>
> В танце, если он исполнен легко и с чувством, девушка преображается, ярче проявляется ее девичья скромность, ее природное

[1] *Чехов И.* Сегодня танцы // Клуб. 1956. №. 3. С. 24.

женское обаяние. Юноши же приобретают хорошую осанку, статность, вырабатывают правильную походку, ловкость.

А разве не танцы способствуют воспитанию взаимной вежливости, хороших манер, культуры поведения в обществе? Разве не они развивают в людях общительность? Мы видели, как на всемирных фестивалях молодежи и студентов танцы сближали молодежь разных стран, создавали атмосферу взаимного доверия, порождали дух коллективизма. Танцы были одним из самых простых и самых массовых средств культурного общения молодых людей, говорящих на разных языках. Наконец, танцы всегда и у всех поддерживают естественное стремление быть опрятным, нарядным, со вкусом одетым. [...]

Уметь разобраться в том, что хорошо и что плохо в танце, должен каждый, а для этого нужно развивать в себе художественный вкус, учиться, помня, что танцы не только приятное развлечение, что вместе с музыкой, рисованием, спортом они способствуют всестороннему гармоническому развитию человека, формируют его эстетические вкусы, учат понимать прекрасное. Надо учиться танцевать правильно, красиво, с достоинством![1]

Однако практика овладения современным бытовым танцем в СССР, по мнению автора, оставляла желать лучшего. Автор цитируемой публикации, подобно многим советским хореографам, считал бытовой танец «запущенным участком», которым в значительной степени овладели распущенные и лишенные элементарной хореографической культуры молодые поклонники Запада — «стиляги»:

Но танцевать надо правильно и красиво! Этому искусству следует учиться по-настоящему, не «на ходу», друг у друга, самостоятельно изобретая различные фигуры. Ведь старательно выделывать «па» и «стэпы» — еще не значит танцевать. На ложном пути и те, кто безотчетно подражает различным танцам из заграничных кинокомедий.

Нельзя исполнять танец механически. Он, как и музыка, должен выражать чувство, волновать, доставлять эстетическое наслаждение. [...]

Увы! Как часто мы видим танцующих с равнодушными лицами, с полузакрытыми глазами, с искривленным станом. Их руки беспомощно висят, ноги едва передвигаются. Есть и такие, кто делает много лишних движений, мечется по залу, завоевывая себе место

[1] *Азаров А.* Танцевать красиво... С. 12, 13.

иногда ловкостью, а чаще силой. И те, и другие производят неприятное впечатление.

Надо охранять бальные танцы от вульгаризации, от всего наносного, антихудожественного, «стильного». Под «стилями» маскируются жалкие и пошлые карикатуры на подлинные танцы. «Стиль» — это дурной вкус[1].

Далее автор апеллировал к впечатлению от международного конкурса современных бальных танцев в рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов — первого, в котором приняли участие танцевальные пары из СССР. «Первая международная турнирная встреча на паркете» Колонного зала Дома союзов вдохновила автора публикации на самые оптимистические ожидания — вплоть до лидерства советской бальной хореографии в международном масштабе:

Двухдневное состязание было весьма поучительным и показало, что в современных, принятых во всем мире бальных танцах рождается международный стиль, строгий и выдержанный. Он покоряет силой художественной и эмоциональной выразительности, гармонической связи музыки с танцем, новой оригинальной ритмической интерпретацией. Такой стиль служит целям подлинного эстетического воспитания, и нам надо им овладеть. Хочется надеяться, что так начавшееся на конкурсе содружество между танцорами Советского Союза и других стран откроет путь лучшим образцам советского бального танца к завоеванию им международной популярности[2].

Бюрократическая запретительная политика в области бального танца стала объектом осмеяния в СМИ, которое не остановило даже гневное выступление Н.С. Хрущева 1963 года против «трясунов». В 1964 году фельетон в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» в самых ироничных интонациях высмеял высеченные на века правила, якобы увиденные автором в одном из домов отдыха:

Помнится, в одном доме отдыха не только составили правила, но даже высекли их на мраморе.

[1] Там же. С. 12.

[2] Там же. С. 12—13.

И называются они так: «Положение о проведении танцевальных вечеров и правила поведения на них трудящихся».

Вот что в них говорится. Цитирую дословно.

«А. На танцевальные вечера трудящиеся должны приходить в легкой одежде и обуви. Танцевать в рабочей, спортивной и другой одежде и обуви не разрешается.

Б. Танцевать мужчине с мужчиной не разрешается.

В. Танцевать в искаженном виде запрещается.

Г. Танцующий должен исполнять танец правильно, четко и одинаково хорошо как правой, так и левой ногой.

Д. Мужчина может отказать женщине в танце в учтивой форме без объяснения причин.

Е. Женщина имеет право в учтивой форме выразить неудовольствие по поводу несоблюдения мужчиной положенного расстояния в три сантиметра и потребовать объяснения в учтивой форме.

Ж. По окончании танца мужчина должен поставить женщину на место.

З. Курить и смеяться следует в специально отведенных для этого местах.

Примечание. За нарушение вышеперечисленных правил дирижер танцев имеет право удалить трудящихся с вечера без возврата... стоимости билета».

Вот какое положение.

Как говорится, комментарии излишни.

Но вот что я заметил. Трудящиеся испытывают такое «уважение» к этим правилам, что всячески стараются их обойти и танцуют просто, весело, красиво, изящно, грациозно и, что самое главное, — с душой... несмотря на стоимость билета[1].

Многое свидетельствует о том, что во второй половине 1950-х — начале 1960-х годов в советском общественном дискурсе о современном бытовом танце сосуществовало три направления. Одно из них, явно терявшее былые позиции, выступало за запрет современных танцев и закрытие танцевальных площадок. Другое — за распространение танцевальной культуры и развитие современного бытового танца, в том числе западного, как средства коммуникации молодежи. О нем, намеченном в 1956 году выступлением М.М. Габовича, еще пойдет речь. Наконец, третье представляли профессиональные и самодеятельные хореографы. Они ратовали за создание собственного, советского бального и бытового хореографического

[1] *Немчикова Р., Орлеанская Г.* Танцуйте // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 6. С. 38.

репертуара, который мог бы достойно противостоять западным влияниям. И отнеслись они к этому вопросу серьезно.

«Свой, советский бальный репертуар»

В апреле 1949 года в Доме союзов проходила конференция по бальному танцу. Созыв этой конференции был вызван желанием создать такую форму отдыха для молодежи, которая, являясь средством воспитания, была бы в то же время культурным развлечением.

Конференция четко определила, что бальный танец должен воспитывать музыкальность и эстетическое чувство как у танцующих, так и у зрителей, развивать чувство ритма, ловкость и согласованность движений, вырабатывать походку, прививать нормы поведения, соответствующие советской морали.

За последние годы бальный танец все больше и больше входит в быт советской молодежи. Все наши праздничные вечера завершаются бальными танцами, и молодежь танцует их с большим удовольствием.

В преподавании бального танца исключительно велика роль педагога. Он должен не только быть хореографом и обладать хорошим вкусом, но и уметь воспитывать нашу прекрасную молодежь в духе требований советской этики, прививать ей любовь к народному танцу.

Всесоюзный Дом народного творчества имени Н.К. Крупской провел недавно работу по созданию новых бальных танцев, основанных на народном фольклоре. С этой целью были организованы семинары для приехавших с мест преподавателей бального танца. С их участием было просмотрено свыше 60 танцев, из которых более 30 признаны полезными. В просмотре приняли также участие известные педагоги хореографического искусства во главе с народным артистом РСФСР, лауреатом Сталинской премии, профессором Р.В. Захаровым.

Но это лишь первые шаги в создании советского бального танца. Перед преподавателями стоит ряд неотложных задач и прежде всего создание единой методики, борьба с вульгаризацией движений, обучение молодежи новым танцам, созданным на народном материале при сохранении лучших образцов старинного бального танца[1].

Опубликованный весной 1951 года репортаж вводит в курс деятельности советских балетмейстеров по созданию советского

[1] Бальный танец… С. 28.

бального танца в годы позднего сталинизма. В публикации констатируется потребность в его создании, вызванная популярностью танцевального досуга у молодежи; его важная роль в воспитании молодежи «в духе советской морали»; большая ответственность педагога за «правильное» обучение молодежи бытовому танцу, связанному с народной основой и в конечном счете прививающему любовь к народному танцу; необходимость и практические шаги по созданию советского бального репертуара. Руководителем этого процесса выступил Всесоюзный дом народного творчества им. Н.К. Крупской. От экспертов хореографии — балетмейстеров и педагогов — высокая миссия по руководству процессом определения и отбора «полезных» танцев была поручена нашему давнему знакомцу, балетмейстеру Большого театра и преподавателю Московского хореографического училища Р.В. Захарову.

В начале 1960-х годов на конференции по современному сюжетному танцу Р.В. Захаров подвел промежуточный итог усилиям советских создателей своего бального репертуара:

> Проникновение в нашу среду и распространение среди части молодежи танцев, вроде пресловутых буги-вуги, рок-эн-ролла, твиста и т.п., можно объяснить только тем, что до недавнего времени этим участком народного искусства мы почти не занимались, пустив его на самотек.
>
> Кое-что, правда, делается. Наши балетмейстеры, энтузиасты бального танца, сочинили ряд интересных, красивых современных танцев. Надо продолжать работу в этой области и широко пропагандировать, распространять то, что уже создано.
>
> Большую роль в этом нужном для народа деле может сыграть наша хореографическая самодеятельность. Надо, чтобы все танцевальные коллективы включили в программу своих занятий изучение бальных танцев. Таким образом, участники этих коллективов станут пропагандистами и распространителями новых танцев. Из среды участников хореографической самодеятельности следует выдвигать руководителей — дирижеров балов, вечеров танца. Они будут организаторами этих массовых мероприятий, зачинателями здорового веселья молодежи.
>
> Тогда сама собой отпадет потребность в импортной продукции, рожденной в винном угаре западных ресторанов и дансингов[1].

[1] *Захаров Р.В.* Образ современника в танце… С. 18—19.

Итак, на профессиональных и самодеятельных хореографов была возложена задача создания советского бального танца, на художественную самодеятельность — задача его популяризации. Другими словами, мастера и любители танца в союзе с композиторами должны были создавать массовые танцы, клубная самодеятельность должна была современным советским танцам обучать своих самодеятельных танцоров, народных и классических, а те, в свою очередь, — пропагандировать их в широких слоях участников танцевальных вечеров.

Такая схема массового хореографического воспитания молодежи «в советском духе» и контроля над языком тела молодых людей сохранялась в представлениях и планах организаторов танцевальной самодеятельности от культпросвета и хореографии со времен позднего сталинизма до 1980-х годов. В конце 1970-х Р.В. Захаров был по-прежнему оптимистично настроен относительно сочинения советских бальных танцев:

> У нас проводятся всесоюзные конкурсы на сочинение и исполнение новых советских бальных танцев. Им предшествуют краевые, областные и республиканские конкурсы, и было бы несправедливо сказать, что все это не принесло положительных результатов. Наряду с уже известными у нас советскими танцами, такими как «Русский лирический», «Сударушка», «Веселая минутка», «Молдавский» и «Украинский бальный», «Дагестаночка», мы познакомились со многими другими. Это «Пингвины», созданный в Кабардино-Балкарии, танец «Моя любезная», показанный ленинградцами, «Вдоль по Питерской», сочиненный в Калинине, «Корякский танец», привезенный из Хабаровского края, ярославский «Снежок». Они приняты молодежью с интересом и охотно исполняются.
>
> Танцы «Разрешите пригласить» и «Ку-ка-ре-ку» были показаны по телевидению, и редакция получила массу писем с просьбой помочь их разучить. Было издано описание этих танцев, фирма «Мелодия» выпустила пластинку с записью музыки. Группа студентов Московского института культуры выезжала в Австрию и с большим успехом станцевала наши советские бальные танцы «Русский лирический», «Разрешите пригласить», «Венский вальс» и другие. Пусть в развитии советских бальных танцев, которые нравились бы молодежи, сделано еще не очень много, но успехи есть, и их нельзя сбрасывать со счета[1].

[1] *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 109—110.

Пропагандировать создание новых советских бытовых и бальных танцев для клубных вечеров отдыха, если не считать ритмопластические эксперименты 1920-х годов, предпринимавшиеся в качестве противовеса «буржуазным танцулькам», начали в середине 1944 года, когда в журнале «Клуб» была помещена первая, насколько мне известно, запись современного советского танца — русского массового танца «Полянка». Его краткая характеристика, предпосланная подробному словесному описанию с иллюстрациями, была такова:

> Характер танца бодрый, веселый, в стиле русской пляски. В первой фигуре танцующие идут по кругу дружными тройками, как бы прогуливаясь. Во второй фигуре танцующие поочередно вступают в пляску, а в третьей фигуре в пляску включаются все одновременно. Темп танца постепенно убыстряется. После окончания танца музыка замедляет темп, и танец начинается снова.
>
> Исходное положение: танцующие стоят тройками по кругу по три человека в ряд, руками держатся за талии; свободные руки на бедрах[1].

В продолжение репортажа 1951 года об успехах создания советского бального репертуара, процитированного в начале этого очерка, в том же номере журнала было опубликовано описание нового бального танца:

> Композиция бального танца «Реченька» состоит из основных движений русских народных танцев.
>
> «Реченька» исполняется очень плавно, с большим достоинством. Композиция занимает восемь тактов музыкального сопровождения. Музыкальный размер 4/4; темп умеренный[2].

Настоящий бум публикаций записей новых танцев на «народной основе», в том числе наиболее удачных — таких, например, как «Разрешите пригласить», пришелся на начало 1970-х годов[3]. Т.В. Пуртова перечисляет три десятка советских бальных танцев,

---

[1] Полянка (русский массовый танец) // Культурно-просветительная работа. 1944. № 5. С. 44—45.

[2] Реченька // Клуб. 1951. № 3. С. 28.

[3] См., напр.: Южанка // Клуб и художественная самодеятельность. 1971. № 2. С. 33—34; Ку-ка-ре-ку // Там же. № 10. С. 35—36; Разрешите пригласить // Там же. № 23. С. 29—31.

бывших в репертуаре всероссийских и всесоюзных конкурсов, «не переживших и дня с уходом репертуарной цензуры»[1].

Важно было, однако, не только сочинить танцы, не только разучить их, но и распространить, побудив посетителей танцевальных вечеров последовать примеру самодеятельных танцоров. Тому, как правильно организовать танцевальный вечер, в качестве самостоятельного мероприятия или приложения к какому-либо празднику, государственная и профсоюзная периодика, сориентированная на организаторов и участников художественной самодеятельности, регулярно посвящала специальные публикации. Так, методические указания 1937 года по поводу проведения вечера, посвященного 20-летию Октябрьской революции, еще до изобретения советских бальных и бытовых танцев предлагали способы разнообразить народные танцы, включив в их исполнение клубных затейников и виртуозов:

> Бал, завершающий октябрьский вечер… не должен превратиться в обычную танцульку. Молодежь любит танцевать. Это хорошо. Но надо уметь так организовать танцы, чтобы этот вечер отличался от обычно устраиваемых в клубе. Так, например, рекомендуем чередовать исполнение общих парных танцев с выступлениями солистов-танцоров. Если есть виртуозы, исполняющие русскую пляску, кабардинку, лезгинку, гопак, их нужно оставить, как говорят, под финал. Сначала затейники затевают русскую пляску, образуя круг, танцует то один, то другой. И когда пляска в разгаре, в круг врывается виртуоз и этим завершает выступление. Затем снова общие танцы, по ходу которых работает «лирическая почта», проводится бой конфетти, серпантина и т.д.[2]

Двадцатью годами позже рецепт успешного вечера танцев предполагал «микстуру» из двух составляющих — разнообразного репертуара и умелого распорядителя танцев:

> Вечер танцев должен быть увлекательным и содержательным. Его программа должна состоять из разнообразных не только парных, но и коллективных танцев, танцев с пением, со сменой партнеров, показательных танцев. Дирижер танцевального вечера — это способный организатор, умеющий всех объединить, создать атмосферу

[1] *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене… С. 132.

[2] *Глязер О.* Как организовать вечер, посвященный XX годовщине Великой Октябрьской революции? // Народное творчество. 1937. № 8. С. 51—52.

неподдельного веселья. Без него ни один вечер не будет иметь успеха[1].

В том же 1958 году устроителям новогоднего бала рекомендовалось ненавязчиво организовать и разнообразить танцевальную часть, изолируя ее от проникновения «стильной» танцевальной манеры, как тогда называли язык тела «стиляг». В перечень рекомендуемых танцев вошел и увидевший свет в 1944 году новый советский бальный танец «Полянка»:

> Какие же танцы должны войти в программу новогоднего бала? Ответим кратко: любимые. Не следует лишать собравшихся удовольствия танцевать то, что им больше нравится. Конечно, это не значит, что программа должна быть однообразной, что следует идти на поводу у тех, кто предпочитает всем танцам танго, а правильной манере исполнения — «стильную».
>
> Нам кажется наиболее целесообразным танцевальную часть бала разбить на три отделения. В первое включить полонез, вальс, танго, русский бальный танец «Полянка», падеграс, венгерку, медленный вальс и фокстрот; во второе — большой вальс, новогодний котильон, краковяк, миньон, вальс-гавот, медленный фокстрот, «Конькобежцы», танго и танцевальную эстафету; в третье — фигурный вальс, молдавскую польку, па-зефир, мазурку, танго и прощальный «вальс огней» с пением.
>
> Эту программу можно принять за основу и вносить в нее изменения в зависимости от склонностей большинства участников бала[2].

Итак, казалось, что сочинение советских танцев и их успешная пропаганда — залог успеха. Но на пути советской бальной хореографии обнаружились проблемы. Одна из них состояла в том, что бальный танец стал предметом борьбы внутри балетмейстерского цеха, причем борьбы с серьезным политическим подтекстом.

«Нужен ли нам “стандарт”?»

> Большой интерес вызывают конкурсы, проводимые в разных областях и городах страны. Лучшие пары получают возможность выступать на всесоюзном конкурсе, стремятся участвовать в конкурсах

---

[1] *Азаров А.* Танцевать красиво… С. 12—13.

[2] *Холфин Б., Двинский Э., Гаврилов С.* Новогодний бал // Клуб. 1958. № 12. С. 36.

международных. Все это очень хорошо. Но, с моей точки зрения, пока мы не наладим поистине массовое обучение молодежи бальным танцам, такие конкурсы не могут привести к настоящему успеху. Кроме того, поскольку у нас нет своей собственной программы бального танца, получилось так, что мы стали готовить молодежь к конкурсам по так называемому «международному стандарту», возникшему в Англии. Этот «стандарт» приобрел почитателей среди педагогов-любителей и стал ими широко распространяться. Чем же это объясняется?

Его приверженцы искренне считают, что никакой советской школы бального танца нет и не предвидится, а потому единственное наше «спасение» в этом самом «международном стандарте».

Что же представляют собой танцы «стандарта»? Несмотря на то что отдаленными родоначальниками их были североамериканские негры и латиноамериканцы, придя в салон, они претерпели значительные изменения и исполняются по совершенно иным правилам и канонам. Танцы утратили непосредственность и живость, потеряли народную основу. Апатия и меланхолия вместо бодрости и жизнерадостности заметны даже в танцах, исполняющихся в быстром темпе.

Те, кто изучает лишь «стандарт», не будут подготовлены к исполнению вальса, польки, мазурки и других, созданных в прошлом, но и поныне пользующихся большой популярностью танцев. […]

Однако следует отметить, что танцы «стандарта» на конкурсах исполняются лучшими, опытными, хорошо обученными парами, и потому смотрятся они с интересом, как выступления мастеров. Но уж очень это похоже на эстрадные танцы, которым место скорее на концертной площадке, чем в бальном зале. Когда я присутствовал на последнем всесоюзном конкурсе бального танца в Москве, ко мне подходили участники его, приехавшие из разных городов, и говорили: «Да, это очень здорово, но где уж нам за парами из Прибалтики и столичных городов угнаться? Ведь надо специально тренироваться, как в спорте, и не один год. Мы понимаем свою задачу иначе». Я не мог не согласиться с этими людьми и отказался давать официальные оценки исполнителям, так как считал, что показанные танцы следует расценивать как эстрадные, а не бальные[1].

Задача широкой популяризации советского бального танца неизбежно наметила перспективу проведения смотров-конкурсов бального танца по образу и подобию периодических смотров других жанров художественной самодеятельности. Вопрос

[1] *Захаров Р.В.* Сегодня в клубе танцы // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 1. С. 21.

о проведении смотров бального танца в СССР в условиях Холодной войны оказался вопросом политическим. И политизации его в немалой степени способствовал балетмейстер Р.В. Захаров.

Формальная сторона вопроса состояла в следующем: проводить ли в Советском Союзе конкурсы бального танца по международному стандарту, в который входило пять танцев европейского стандарта — медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот и квикстеп — и пять танцев латиноамериканской программы (латины): самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль и джайв? Или отказаться от него? В перспективе и по сути это был вопрос о том, участвовать ли в международных соревнованиях по бальным танцам или придерживаться собственного репертуара и политики «бальной самоизоляции».

Р.В. Захаров выступил категорическим противником международного стандарта. В связи с предстоящим в 1973—1974 годах смотром-конкурсом танцевальных площадок он значительную часть своего выступления, процитированную выше и снабженную позаимствованным для этой зарисовки подзаголовком «Нужен ли нам стандарт?», посвятил именно этому вопросу и ответил на него решительным «нет».

Убеждение в оторванности международного стандарта от народных корней, в его техницизме и спортивности Р.В. Захаров отстаивал до конца. В автобиографической книге, изданной в 1977 году, уважаемый профессор ГИТИСа не преминул «лягнуть» международный стандарт:

> Нередко еще идут споры о так называемом «стандарте» в бальном танце. Хотя отдельные мои коллеги не видят в нем ничего плохого и даже поддерживают его, я против «стандарта». На мой взгляд, он необходим для электрических лампочек, магнитофонных пленок, шарикоподшипников, размеров обуви и одежды, но вовсе не годится в искусстве. Да и как можно говорить о «стандарте» в танце у нас, в огромной стране, где живут и трудятся более ста наций и народностей, каждая из которых имеет свои характерные особенности? Каждая национальность вносит свой неповторимый вклад в искусство танца. [...]
>
> Международный стандарт бального танца родился в Англии и с помощью широко организованной пропаганды нашел определенное распространение. В танцах буржуазного салона действительно выхолощено национальное содержание. Танцуют механически, автоматически, порой кажется, что не живые люди,

а марионетки передвигаются под музыку. Апатия, меланхолия, дерганые движения способствуют такому впечатлению.

На международных конкурсах по «стандарту» происходят состязания в танцевальной технике во имя самой техники. Надо сказать, что отдельные конкурсные пары достигают большой виртуозности. Что хорошо и правильно в спортивных соревнованиях, то неуместно в танце. Искусство, в том числе массовое, выражает характер, душу народа, которому оно принадлежит, раскрывает внутренний мир человека[1].

Между тем к 1970-м годам большинство советских специалистов в области бального танца считали отказ от международного стандарта абсурдным. На выступление Р.В. Захарова в связи с предстоящим смотром танцплощадок руководитель ансамбля бального танца из Кургана В. Исаев иронично возразил:

...мы знаем, что есть... коллективы, руководителей которых нередко обвиняют в нигилистическом отношении к отечественному, советскому бальному танцу, упрекают в увлечении «английским стандартом».

Здесь хочется привести несколько строк из резолюции, принятой на совместном заседании кафедр хореографии Государственного института театрального искусства имени А.В. Луначарского и Московского государственного института культуры: «Нельзя стандартизировать бальный танец, лишать его национального колорита... Несостоятельны также попытки пропагандистов “стандарта” отнести бальный танец к спорту».

Р. Захаров в своей статье также отмечает, что танцы «стандарта» утратили непосредственность и живость, потеряли народную основу, а правила конкурсов по «международной программе» требуют высокой профессиональной подготовки танцоров, специальной тренировки.

Теперь понятно, что бороться нам приходится не только с беспорядками на танцплощадках, но и с носителями «чуждого нам стиля» исполнения медленного вальса, танго, фокстрота. А это очень трудно, и доказательством тому может послужить далеко не полный список городов, где есть танцоры, которые держат курс на «стандарт»: Москва, Ленинград, Владимир, Горький, Таганрог, Ростов, Пермь, Красноярск, Комсомольск-на-Амуре, Свердловск, Челябинск, Новосибирск...[2]

[1] *Захаров Р.В.* Слово о танце... С. 111—112.

[2] *Исаев В.* С этим что-то делать надо // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 7. С. 37.

Далее В. Исаев отметил, что еще не встречал «в прессе сколько-нибудь толкового объяснения, чем же все-таки “стандарт” нам чужд. До сих пор можно было прочесть лишь общие слова: “нивелирует, выхолащивает”». После чего провинциальный оппонент высокого московского эксперта уверенно предъявил аргументы в пользу «стандарта»:

> …исполнение танцев «международной программы» совсем не обязательно влечет за собой «нивелировку их» и «создание образов, противоречащих нашим морально-этическим нормам», «лишение танца человеческих эмоций, национального колорита». Во-первых, вспомним танцоров-фигуристов. Наши спортсмены и, скажем, английские танцуют один и тот же вальс, одну и ту же самбу. Программа одна — международная. Но наши нашими и остаются. А в силу того, что советские танцоры на международных соревнованиях катаются отлично, наша школа спортивного танца, наш стиль становятся эталоном.
>
> Во-вторых, в том-то и привлекательность танцев «стандарта», что они не «нивелируют» искусство танцующих пар, а, наоборот, предоставляют широкие возможности для импровизации и, следовательно, для самовыражения. Предположим, мы разучиваем очень популярный танец «Русский лирический». Нужно выучить его фигуры, усвоить технику исполнения, выработать манеру, стиль, создать определенный образ. Некоторое время уходит на эту приятную работу. Мы научились его исполнять так, как нужно, или во всяком случае, так, как можем; танцуем его раз, другой, третий... А дальше? Даже самые вкусные конфеты надоедают, если их часто ешь. Так и здесь. Требуется новый танец. И все повторяется сначала.
>
> Но вот мы учимся танцевать медленный вальс, самбу или румбу... Есть определенный ритм, характер, основное движение — и масса фигур, богатство интерпретаций каждой, возможность составить свою композицию, отвечающую твоему характеру, твоему вкусу, возможностям. И на конкурсе ты исполняешь свою румбу, свой медленный вальс, какой кроме тебя никто не станцует. Ты получаешь здесь возможность полнее раскрыть свои способности, а главное — быть одновременно и постановщиком танца, и исполнителем, можешь окунуться в настоящий творческий процесс, дать свободу своей творческой фантазии, результатом чего станет твой танец.
>
> Вот почему, мне кажется, импровизационные танцы пользуются большей популярностью, чем танцы раз и навсегда определенной композиции. Вот почему широка у нас география распространения танцев «международной программы»[1].

[1] *Исаев В.* С этим что-то делать надо... С. 37.

Заметим на будущее: В. Исаев нащупал одну из причин провала политики создания советского бального репертуара — отсутствие в создаваемых советских бальных танцах простора для импровизации. Уступки Р.В. Захарову и его сторонникам в статье В. Исаева сводились к признанию избыточности для бального танца роскошных эстрадных костюмов и балетных трюков, а также к предложению совместить в конкурсах международный стандарт с советскими бальными танцами. В спортивных принципах бальных соревнований курганский хореограф увидел только плюсы:

> На конкурсах танцев «стандарта» введены так называемые турнирные классификации, приближающие бальный танец к спорту, если не сказать превращающие его в своеобразный вид спорта. Что же плохого в этом? Каждый танцор имеет свой класс в соответствии с уровнем подготовки. Каждый класс предусматривает определенный список танцев, для каждого танца — свой список фигур. Танцор, по мере творческого роста, идет от простого к более сложному. Слабо подготовленному технически запрещено исполнять фигуры, рассчитанные на более высокий уровень подготовки. Это вполне понятное требование эстетики танца. Турнирная классификация включает в себя условия перехода танцора из одного класса в другой. Это заставляет танцора совершенствовать свое мастерство, не останавливаться на достигнутом. Согласно классификации, соревноваться друг с другом могут танцоры примерно одного уровня подготовки, случаи соревнования еще слабо подготовленных с сильными соперниками классификацией исключены.
>
> А вот в нашем Всероссийском конкурсе на равных участвуют сильные танцевальные пары и новички. Представьте такую картину: в течение ряда лет в конкурсе принимает участие сильная пара, но однажды с ней в соревнование вступает «молодая» пара. Наверняка ей, чтобы занять хорошее место, нужно ждать, пока «сильные» уйдут с паркета. Это убивает всякое желание танцевать.
>
> И не торопитесь обвинить нас в большом увлечении высокими наградами, призовыми местами. Мы уже говорили о том, что конкурсы хороши уже тем, что увлекают танцоров и зрителей духом честной борьбы, азартом соревнования. А соревнование, как известно, — сильнейший стимул к совершенствованию в любой области[1].

В итоге сторонники хореографического «изоляционизма» проиграли. Первое поражение им было нанесено еще в 1957 году,

[1] Там же.

когда на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве был проведен двухдневный конкурс современных бальных танцев по международному стандарту. В нем приняло участие 18 пар из 7 стран — Англии, Дании, ГДР, ПНР, Финляндии, ЧССР и Советского Союза[1]. С 1963 по 1974 год в РСФСР прошло шесть всероссийских и два всесоюзных конкурса бального танца. В 1980-е годы было проведено два всесоюзных фестиваля множащихся ансамблей бального танца, чтобы демонстрировать триумф международного стандарта в СССР.

Однако массовая бытовая танцевальная практика и общая хореографическая культура в Советском Союзе от этого едва ли выиграли. Бальный танец становился все более сложным, элитарным и спортивным, а советский репертуар не прижился.

Почему же проект советского бального танца провалился?

«Малярные копии» и жажда импровизации

> ...у иных людей вкус обладает странной избирательностью. Умиляясь немыслимо дрянными копиями «Аленушек» и «Мишек», они воротят нос от твиста (шейка) и узких (широких) брюк. И не просто воротят, а возводят свою нетерпимость в закон, если и не печатный, так хоть писанный от руки. Им ничего не стоит взять «твистача» за грудки и вытолкать взашей с танцплощадки, оскорбляя его, себя и чувства окружающих, а по поводу мини-юбки выразиться так, что уж и вовсе не скажешь печатным способом.
>
> Так с чем же воевать? С шейком? А может быть, все-таки с бескультурьем? Это совсем не одно и то же, и подмена, так сказать, объектов борьбы часто приводит к нелепостям.
>
> Вот одна из них.
>
> Сейчас очень принято отвлекать от модных танцев с помощью других, новоизобретенных в рамках пристойности. Новые бытовые танцы, конечно, нужно создавать, и усилия профессиональных балетмейстеров на этом поприще достойны всяческой поддержки. Что-то из сочиненного ими, пройдя неизбежный в искусстве, особенно массовом, естественный отбор, надолго останется в танцевальном обиходе. Но беда в том, что рядом с удачами профессионалов или просто талантливых людей процветает дилетантизм, замешанный к тому же на нездоровой и совершенно бесплодной конкуренции. На танцевальных смотрах, с экранов телевизоров

[1] *Азаров А.* Танцевать красиво... С. 12. Подробно о конкурсах бальных танцев в СССР см.: *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене. М., 2006. С. 131—135.

> демонстрируется великое множество «малярных копий». Иногда они просто примитивны, иногда претенциозны, очень часто удручающе безжизненны. Изготовляют их, как домик из кубиков, комбинируя стандартные движения, которые берут отовсюду — из канонических бальных танцев, характерных сценических, народных, иногда новейших западных (видимо, для профилактической инъекции?). Гармония, образность, характерность, чувство целого — все эти условия танцевальной композиции тут, как правило, не соблюдаются. При этом народная основа танца смазывается, яркие краски национального темперамента потухают. За композицию принимается комбинация, а в роли балетмейстера — композитора танца — выступает комбинатор-копиист. Танцы эти невыносимо скучно разучивать и еще скучнее исполнять. Но поскольку авторы щепетильны и хотят, чтобы все исполнялось в точности, у танца отнимается последнее, что могло бы привлечь: возможность импровизации, а следовательно, естественность и непринужденность. Между тем твисто- и шейкоподобное танцевание такую возможность не ограничивает. Тут можно делать едва ли не все, что угодно.
>
> О разлагающем влиянии западной танцевальной моды, ее сексуальности, членовредительстве, безнравственности и т.д. написано более чем достаточно. Но ведь надо же поискать змея-искусителя и в простом сочетании чисто житейских причин![1]

Поводом для статьи Н. Вайнонена, которая увидела свет в начале 1974 года в недавно созданной в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» рубрике «Сегодня в клубе танцы», стало проведение с июля 1973 по июль 1974 года Всероссийского конкурса танцплощадок с целью «повысить роль массовых танцев в эстетическом воспитании молодежи». В этой связи журнал организовал дискуссию, «посвященную пропаганде бальных танцев, практик танцевальных вечеров в клубах, домах и дворцах культуры, проблемам развития бытовой хореографии»[2]. Думаю, читателя не удивит, что открыл эту дискуссию блюститель канонической советской точки зрения на современный танец Р.В. Захаров. Верный своим убеждениям, он вновь выступил за создание новых танцев и массовое обучение им как за безошибочный способ победы советской танцевальной культуры над западной:

---

[1] *Вайнонен Н.* Сладость и горечь запретного плода // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 2. С. 25.

[2] Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 1. С. 18.

> …массовые танцы — это средство распространения определенных нравственных и эстетических ценностей и даже идеологических концепций. Умудренные опытом и профессиональными знаниями специалисты и руководители учреждений культуры обязаны разъяснять это молодым людям. Но самое главное — создание для нашей молодежи своего, советского бального репертуара, такого, который смог бы увлечь своим темпераментом, жизнерадостностью или нежным лиризмом, свежими, оригинальными ритмами, динамикой. Материала, который мог бы послужить основой для сочинения новых танцев, у нас предостаточно… Дело лишь за тем, чтобы лучшие наши композиторы и танцмейстеры энергичнее занимались сочинением своих музыкально-танцевальных композиций[1].

Против этой позиции и восстал Н. Вайнонен, в характерной для него ироничной форме показав ее бесплодность. Исходным моментом статьи стал образ директора дворца культуры, который рукописно начертанные строгие запреты «некультурного» поведения в клубе поместил в фойе рядом с безвкусной, «халтурной» малярной копией одной из картин передвижников. Новые советские танцы, в массе своей слепленные на потребу конъюнктуре, журналист и охарактеризовал как «малярные копии». Главный пафос выступления Н. Вайнонена состоял в отказе современному советскому бытовому танцу в способности противостоять запрещаемым западным танцам, поскольку противостояние проходило, по его мнению, по совсем другой линии: «противостоят друг другу не шейк и “Терриkон”, — писал он, иронизируя по поводу похвалы уважаемого московского балетмейстера в адрес современного танца с шахтерским названием, — а культура и бескультурье, а в области вкусов можно чего-то достичь только упорным длительным воспитанием, тогда как нетерпимость и остракизм способны принести только вред»[2].

Казалось бы, в статье Н. Вайнонена речь идет о традиционной для советского самодеятельного хореографического дискурса проблеме — о недостатках хореографического воспитания, за развитие которого ратовал и Р.В. Захаров, и другие обличители импортируемой танцевальной «безвкусицы»:

> Границу между высоким и низменным, прекрасным и пошлым надо искать не в названиях танцев, а в манере танцевать. И манера эта — понятие сложное, многогранное. Воспитанность чувств не

[1] *Захаров Р.В.* Сегодня в клубе танцы... С. 19.

[2] *Вайнонен Н.* Сладость и горечь запретного плода… С. 25.

позволит вам плясать на похоронах. Она же подскажет и более тонкие, не столь очевидные решения. Стиль танцевального поведения может быть очень различным. Верно его уловить, соотнести с душевным состоянием — своим собственным, партнера и окружающих — для этого нужен безошибочным такт[1].

Между тем проблема, которой коснулся Н. Вайнонен, выходила за рамки хореографической проблематики. По его мнению, которое вскоре разделил подключившийся к дискуссии директор ансамбля бального танца из Кургана В. Исаев[2], молодежь предпочитала западный танец советскому по причине безграничного поля для танцевальной импровизации в первом случае и жесткой регламентации языка тела во втором. А это уже была проблема социальная, поскольку главное, по мнению оппонентов Р.В. Захарова, состояло не в том, что подростков никто не учит танцевать, а в том, что желание танцевать составляет для подростка неосознаваемую им экзистенциальную потребность. Жизненно важную — поскольку танец формировал его телесность, и, осваивая новый язык тела, он подспудно тянулся к более привлекательному твисту или рок-н-роллу, а не к заорганизованному «Украинскому лирическому» или «Терриконе». И этот дефицит притягательности советских бальных танцев в пику популярности западных был двояким. Как в любом учебном процессе, имея возможность выбора между муштрой и свободной игрой, ученик выбирает игру. Эту точку зрения поддержал и подводивший итог дискуссии научный сотрудник НИИ культуры Министерства культуры РСФСР В. Лапшин:

…для наиболее «ломкой» части молодежи — юношества танцплощадка по ее духовно-практической значимости, силе воздействия может сравниться с другими сферами деятельности: в семье, школе, на производстве. Досуг для молодежи, и прежде всего подростков, — не просто приятные занятия, отдых, культурное развитие и прочее, но форма *социальной практики*, возможно, еще недооцененная в этом смысле, нераскрытая. Досуг молодежи — ее активная жизнь в противовес в той или иной мере пассивной, «зависимой» жизни в семье, школе, на первых этапах производства.

Во внешне игровых ситуациях досуга молодежь стремится реализовать и проверить те нормы, предписания и установки, которые приняты в «большом обществе», в мире взрослых. При

[1] Там же. С. 26.

[2] *Исаев В.* С этим что-то делать надо.... С. 37.

> этом «проигрывание ролей» взрослого человека, подготовка к ним осуществляется в среде молодежи не только в процессах педагогического воздействия, но и в процессах, как принято говорить, *неформального общения*, выходящего из-под воздействия традиционных, отлаженных форм социального контроля — со стороны семьи, школы, производственного коллектива[1].

Предпочтение, отдаваемое советскими подростками западным, а не «родным» танцам, имело и другую причину, наверняка очевидную для участников дискуссии, но не затронутую по цензурным соображениям. После Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 года и Американской национальной выставки 1959 года в Москве «железный занавес» в СССР начал трещать по швам. К началу 1970-х приобретение джинсов или другого дефицитного западного товара благодаря деятельности «черного рынка» не составляло проблему. Увлечение роком среди молодежи было поголовным. «Запретный плод» становился не столь уж недоступным. И авторитет советской продукции — от потребительских товаров до идеологии — пошатнулся. Современные танцы были лишь одним из потребительских секторов, в котором советское предложение потерпело поражение. Ирония ситуации состояла в том, что в сфере современной бытовой хореографии, как нарочно, подтверждался распространенный среди советских диссидентов стереотип о преимуществах «западной свободы».

В качестве эпилога к истории провала советского проекта бытового танца можно привести мнение лауреата Ленинской премии, народного артиста СССР, солиста балета ГАБТ СССР В.В. Васильева о судьбе современного бытового танца и танцплощадки в СССР. Оно было опубликовано в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» в начале 1980 года, за несколько лет до начала перестройки. Журнал во вновь открытой рубрике «Танцевальный зал» попросил ряд деятелей искусств ответить на три вопроса «о бытовой хореографии и организации танцевального досуга молодежи»:

> 1. Чем объяснить феномен «отказа от парного танца»? Сейчас танцуют группами, большими и малыми, и даже в одиночку. Иногда эти группы состоят из одних девушек, иногда из одних мужчин, но

[1] *Лапшин В.* Зачем молодежь ходит на танцы? // Клуб и художественная самодеятельность. 1975. № 15. С. 31.

чаще всего состав таких групп случаен. Что это — веяние времени или слепое следование моде?

2. Как вы относитесь к дискотекам? Не вытеснят ли они в будущем танцплощадки?

3. Какими представляются вам танцы 80-х годов? Ваш прогноз[1].

К слову сказать, предложенная анкета демонстрировала некоторое отставание опрашивающих от жизни. С середины 1970-х годов в США и Европе началось возрождение парного танца. А второй вопрос вызвал, например, у знаменитого кинорежиссера А.А. Тарковского, который тоже не поленился заполнить анкету, недоумение — по его мнению, танцплощадка давно умерла[2].

Среди прочих, как тогда говорили, «мастеров искусств» ответил на эти вопросы и В.В. Васильев. Его ответы не нуждаются в комментариях, за исключением разве что одного: проект советского бального танца потерпел поражение по причинам не столь хореографического происхождения. Он оказался устаревшим и безжизненным, как и советский проект в целом. Он не был отменен сверху, как это произошло с Советским Союзом. Его отменила советская молодежь, не приняв как непригодный для социальной практики обучению взрослости.

1. Это причины психологического, а не хореографического порядка. …Исчезла необходимость в прикосновении, исчезли флюиды, витавшие над парой, романтический ореол. Играет роль и другой фактор, о котором почему-то не принято говорить. Присутствие элементов эротики в танце было и будет всегда. Парность ограничивает их проявление. В индивидуальном танце эротика проступает ярче. Вы можете возразить, что танцуют не в одиночку, а группами. Да, группами. Но в том-то и особенность современного танца, что в них человек ощущает причастность своей индивидуальности к группе: каждый на людях, и каждый наедине с самим собой. Но объяснить феномен индивидуально-группового танца только указанными выше причинами было бы тоже ошибкой. Ритмы, окружающие нас, и ритмика самой жизни оказывают большее влияние, чем это можно предположить. Во всяком случае, влияние ритма на наше поведение, на характер общественного танца сейчас

[1] Танец: его настоящее и будущее // Клуб и художественная самодеятельность. 1980. № 1. С. 15.

[2] Там же. С. 16.

больше, чем это было в минувших десятилетиях. Конечно, не бывает танцев вне ритма. Есть ритмическая основа и в вальсе, и в танго. Но они лишены гипнотизирующей механичности мелкодробленой фактуры басов и повторности мелодических оборотов, которые есть в музыке «диско». Это и толкает к свободному самовыражению, к стремлению проявить себя в танце, другими словами, к импровизации. Кроме того, прослеживается еще один феномен.

Прогрессирующе быстро растет население крупных городов, а люди все чаще живут в изолированных квартирах. В непрекращающемся потоке уличного движения, в нескончаемой галерее лиц на эскалаторах метро люди чувствуют себя, пожалуй, более изолированными, чем в самой малолюдной деревеньке. И когда есть возможность почувствовать себя частью живого круга, на короткое время переключить внимание на себя, то этой возможности, предоставляемой современным танцем, не упускают. Вы спрашиваете, не связано ли это со старинными традициями народного танца? Нет! Эту версию я отвергаю.

2. Как я отношусь к дискотекам? Они необходимы. Если дискотеки вытеснят танцплощадки, тоже неплохо. Главное, чтобы эти процессы были естественными, не форсировались. Кому-то нравятся танцплощадки. На здоровье! Наконец, число желающих танцевать, свободно импровизируя, всегда будет больше, чем число желающих танцевать по программам школ танца в танцевальных залах, управляемых бальным распорядителем. Но наши дискотеки не должны быть слепой копией зарубежных дискотек. Сохраняя стилевые особенности дискотеки в целом, они должны по атмосфере, по духу быть ближе к нашему строю чувств, к нашей жизни.

3. В следующем десятилетии танцы обязательно изменятся. Миллионы молодых людей гораздо быстрее, чем профессиональные хореографы, ощущают стилевые изменения, тоньше и реактивнее отражают в танце те изменения, которые происходят в жизни. Не отягощенные знаниями и канонами, они более чутки и гибки в незримых тончайших связях системы «жизнь — танец». Хореографы лишь идут за пластическими тенденциями миллионов. Диалектика жизни позволяет утверждать: изменения будут, не могут не быть. Какими они будут конкретно, я предсказать не берусь. Во всяком случае, массовый танец — танец миллионов более робким не станет. Он будет еще более импровизированным, так как накапливается багаж танцев, движений, багаж смелых находок, накапливается готовность следовать новшеству. Рок-н-ролл, несмотря на то что в нем еще присутствовали формальные признаки парного танца и даже держались за руки, был мостиком к современным формам разобщенной импровизации. Кстати, как

было бы по-настоящему интересно, если бы творчество миллионов находило выход в «конкурсах индивидуального импровизационного танца в современных ритмах». Во всех отношениях, в том числе и по массовости, и по тому, что бы это дало большой хореографии, эти конкурсы были бы значительно интереснее тех условных конкурсов, которые проводятся сейчас[1].

Победа над обстоятельствами и собой

Из моих лирических отступлений читатель может заключить, что к художественной самодеятельности я относился без особого трепета, ее поклонником не был и желанием посвятить ей всего себя не горел. Был, однако, один-единственный случай в моей жизни, когда любительская сцена буквально спасла меня от тяжелейшего личного кризиса. Случилось это, когда меня в 18-летнем возрасте выгнали из университета за пьянство.

Дело было так. Осенью 1977 года, после уже двух моих неудачных попыток поступить в МГУ, упомянутый выше профессор филологии, добрейший Александр Иванович, устроил меня лаборантом в археологическую лабораторию Челябинского государственного университета. Я был мальчиком на побегушках, без определенных обязанностей. Мне там не нравилось. Но мама считала, что важно налаживать контакты для дальнейшего поступления на историко-филологический факультет. Я родителям не перечил.

Праздничный день 60-летия Октябрьской революции, 7 ноября, я собирался провести в гостях у соседа-приятеля Сергея вместе с еще полудюжиной дворовых сверстников. Но буквально за пару дней до праздника мне объявили на работе, что я назначен на дежурство по нашему зданию, причем в самое неудобное время, с 12 до 18 часов, когда все «нормальные» люди празднуют за домашним столом и ходят друг к другу в гости. Кто подложил мне эту свинью, не знаю.

И я, и мои друзья расстроились. С юношеским легкомыслием мы решили, что они навестят меня на дежурстве, чтобы я там не скучал. Отец, словно предчувствуя недоброе, предупредил меня, чтобы я не смел никого приглашать к себе на дежурство. В политический праздник, да еще в юбилей, дело могло плохо кончиться. Но было поздно — «пацанское» решение принято, отступиться от него значило бы продемонстрировать слабость и трусость.

---

[1] Танец: его настоящее и будущее... С. 17.

Однако развитие событий пошло совсем не по тому сценарию, который предполагался. Во-первых, вместо того чтобы навестить меня, дворовые товарищи отправились на дежурство вместе со мной, вооружившись кастрюлями с салатами, пакетами с колбасой и сыром, бутылками с дешевым портвейном. Причем мы до этого ни разу не праздновали вместе и индивидуальных особенностей застольного поведения каждого из нас не знали. Как оказалось, для некоторых моих приятелей это было первое серьезное испытание горячительным.

Во-вторых, на входе в здание университета, к моему ужасу, сидела строгая вахтерша. Вместо того чтобы попытаться договориться с ней, я запустил друзей через окно археологической лаборатории, находившейся на первом этаже и опечатанной, так как в ней грудами лежали не разобранные и не описанные рукописные старообрядческие книги, привезенные из летней этнографической экспедиции по Уралу. Естественно, печать на входе в лабораторию при этом оказалась сломанной.

В-третьих, все мы довольно быстро захмелели. Как я ни старался идти по длинному коридору навстречу вахтерше не покачиваясь, мне не удалось скрыть от нее мое плачевное состояние. К тому же в мое отсутствие — дежурный пункт, на котором я должен был находиться, располагался на втором этаже — ребята на полную громкость включили магнитофон. В общем, вахтерша нас застукала.

Дальше события развивались драматично. Подошел мой сменщик. Приехал кто-то из начальства. До милиции, слава богу, не дозвонились. Вместо того чтобы признаться родителям в случившемся, я молчал все три праздничных дня, а когда вышел на работу, мнение обо мне было составлено. Решено было уволить меня по статье за пьянство на рабочем месте. Меня быстро и формально разобрали на каком-то факультетском форуме (профком?), а затем отправили на судилище университетского уровня, где сильно ругали за недостаток бдительности, которым в славный юбилей мог воспользоваться враг.

Было ясно: трудовая книжка с записью об увольнении за пьянство на рабочем месте — все равно, что волчий билет. На работу не примут, поступать в университет, особенно в тот, из которого выгнали, — бессмысленно. Но главное, что меня повергло в отчаяние, — это ощущение, что о моем позоре знают все вокруг. Я был готов бежать. Куда? Туда, где можно начать с нуля. Географически я размышлял о Новосибирске, где жила семья моей двоюродной

сестры, и о Дзержинске Горьковской области, где жили родители и другие близкие родственники матери. В Челябинске я был готов «потерять» трудовую книжку со страшной записью и пойти работать на завод, о чем вел переговоры с сыном моей няни, мастером на ЧТЗ.

Родителей я в свои планы не посвящал, поскольку они случившееся не стали драматизировать как вселенскую катастрофу. Папа, вопреки моему ожиданию, даже не воспользовался формулой «Я же предупреждал…», за что я ему очень признателен. Наверное, близкие видели, как мне плохо. Именно в этот момент и подоспело предложение от моего школьного друга Игоря принять участие в самодеятельной театральной постановке сценок из «Золотого теленка» Ильи Ильфа и Евгения Петрова.

Забегая вперед, скажу, чем закончилась история с увольнением за пьянку. В отделе кадров начальник, бывший фронтовик, выпроводил сотрудницу и вручил мне трудовую книжку без единой записи о моем двухмесячном пребывании в стенах университета, сказав на прощание пару суровых напутственных слов. Родители настояли на моем поступлении в Челябинский госуниверситет. Член факультетского месткома, сидевшая в приемной комиссии, удивилась моему появлению и заявила, что документы мои принять не может в связи с пресловутой записью в трудовой книжке. Я пожал плечами и раскрыл «незапятнанную» трудовую. Документы были приняты. Я окончил университет с отличием и еще шестью годами позже, после защиты диссертации, был приглашен в него на работу. Начальник отдела кадров, приняв документы, промолвил: «Ну что, кто старое помянет…» Больше никаких следов то происшествие в моей карьере не оставило. Я успешно проработал в университете пятнадцать лет и покинул его по собственному желанию.

Однако вернемся к «Золотому теленку». Игорь в те времена учился в мединституте. Чрезвычайно энергичный и деятельный, он был заводилой в студенческой группе, постоянно что-то организовывал. Однокашники его стараниями много общались формально и неформально, и в их встречах на квартире у Игоря или у кого-нибудь еще регулярно участвовал и я. Меня считали своим. И вот по инициативе Игоря они решили участвовать в смотре институтской самодеятельности со сценками из одного из самых популярных в то время советских произведений. Но при распределении ролей произошел конфликт: один из однокашников отказался играть

Паниковского — старого проходимца, неподражаемо воплощенного Зиновием Гердтом в первой экранизации «Золотого теленка» 1968 года. Именно эту роль Игорь мне и предложил.

Честно говоря, сначала хотелось отказаться. Настроение было тоскливо-унылое, ничего не хотелось, кроме как спрятаться от всего мира. Но напору Игоря противостоять было сложно. Никакие аргументы его не убеждали. И я пришел на первую репетицию из вежливости, полагая, что она для меня будет последней.

Не знаю, как это произошло, но на репетиции я, задавая вопрос за вопросом Игорю, который выбрал себе, естественно, главную роль — Остапа Бендера, и предлагая то одно, то другое сценическое решение, неожиданно для всех и для самого себя взял в руки бразды правления, оказавшись и сценаристом, и режиссером, и репетитором, и музыкальным оформителем.

Сценарий оказался в итоге довольно путаным, рассчитанным на основательное знакомство зрителя с литературной первоосновой. Поскольку спектакль для стратега Игоря, как я понимаю, был не только приятным времяпрепровождением, но и инструментом сплочения группы, роли должны были достаться всем, а для этого пришлось эпизоды из «Золотого теленка» разбавлять парой популярных эпизодов из «Двенадцати стульев», например массовой сценой женитьбы Остапа Бендера на мадам Грицацуевой.

Мой Паниковский был слеплен с З. Гердта. У него были позаимствованы хромота, легкий еврейский акцент и жестикуляция, под него были подобраны грим и костюм. Но кое в чем мой Паниковский был моим. Он, например, выполнял функцию тапера, и каждый раз, когда Остап мечтательно поминал Рио-де-Жанейро, Паниковский озвучивал эту мечту, извлекая из раздолбанного пианино знойный блюз «Гавайи» Исаака Дунаевского. Отношения моего героя с туповатым детиной Шурой Балагановым были, в отличие от романа и его экранизации, трогательно нежными, а с советскими обывателями — отягощенными бытовым антисемитизмом.

Режиссура нашего театрального представления находилась, как я понимаю, в русле наивных подражаний советским театральным экспериментам 1960—1970-х годов. Действующие лица, например, контактировали с публикой: они появлялись из зрительного зала и в зрительном зале растворялись в конце спектакля.

В общем, меня это занятие захватило на несколько недель. Мы много репетировали — полным составом или маленькими группами, чаще всего собираясь с «Бендером» и «Балагановым».

Репетировали где придется — в различных аудиториях разных корпусов и на сцене актового зала мединститута. О помещениях всегда договаривался Игорь.

Наконец мы сыграли спектакль. Прошел он, надо сказать, на ура. Нас сильно выручило то, что публика хорошо знала не только основные сюжетные линии «Золотого теленка» и «Двенадцати стульев». Эти произведения за восемь лет были экранизированы трижды («Золотой теленок» — в 1968-м, «Двенадцать стульев» — в 1971 и 1976 годах), поэтому реплики полюбившихся персонажей, да еще из уст любимых актеров — Сергея Юрского, Зиновия Гердта, Андрея Миронова, Анатолия Папанова и других — были растащены советскими читателями и зрителями на крылатые фразы. Иначе публика нас вряд ли бы поняла. Играли мы безо всякой школы, пауз не держали и трещали без умолку, боясь, что пауза заставит кого-нибудь из партнеров не вовремя встрять с репликой. В результате зрителям приходилось самостоятельно вытаскивать фразы из несущегося со сцены речевого шума, с которым не справлялась хлипкая акустика институтского актового зала.

Тем вечером мы были любимцами публики и вовсю наслаждались славой. Успех был таков, что пришлось повторить спектакль на итоговом смотре самодеятельности «Весна студенческая» в мае 1978 года. На этот раз мы подготовились основательнее: запаслись собственным фотографом для съемки спектакля, пригласили друзей-знакомых. Пришли посмотреть на нас и мои дворовые товарищи, и школьный друг Вадим с подругой, и моя мама. Все были впечатлены — или просто не хотели расстраивать нас строгой критикой.

А для меня тот эпизод стал актом победы над собой и над обстоятельствами. Спасибо Игорю и советской художественной самодеятельности.

«Сокровища народной хореографии»

Искусство народного танца — одно из самых древних. Характер народа, его темперамент, уклад быта, природа, духовная и материальная культура — все это находит свое отражение в танцах; они передаются из поколения в поколение, обогащаясь и совершенствуясь. В дореволюционной России сокровища народной хореографии лежали нетронутыми, не выходили за рамки одного национального района или даже одного села. Если собиранием народных песен, поговорок занимались отдельные редкие любители, то об изучении и популяризации народных танцев можно было только мечтать.

> Великая Октябрьская социалистическая революция создала безграничные возможности для развития культуры народов СССР. Перед искусством были открыты широкие творческие пути. Все яркое и талантливое, веками лежавшее под спудом, поднялось, свободно вздохнуло и наполнилось свежими силами. Народный танец, как и все виды искусства, обогатился новыми качествами, стал еще более оптимистичным и жизнерадостным[1].

Приведенные здесь первые абзацы буклета, посвященного 30-летию творческой деятельности руководителя прославленного ансамбля народного танца СССР И.А. Моисеева, по ряду причин можно считать каноническими для советского дискурса о народном танце. Во-первых, потому что буклет был посвящен главному танцевальному ансамблю страны и должен был образцово рассказать об образцовом коллективе народного танца. Во-вторых, потому что написан он был к 1954 году, когда советский дискурс о народном танце в СССР вполне сформировался в том виде, в котором пережил сталинскую эпоху и просуществовал до роспуска Советского Союза.

В этом тексте нетрудно выделить два компонента. Прежде всего, танец определяется как искусство, в котором адекватно отражены различные стороны жизни «народа». Кроме того, в нем противопоставляется отношение к фольклору в царской России и в Советском Союзе, который открыл лежавшие до этого втуне сокровища народного искусства и дал им расцвести и развиться. Причем развитие это было не только количественным, в связи с возможностью реализоваться все новым талантам, но и содержательным, поскольку народный танец приобрел новые позитивные эмоциональные краски.

Обе смысловые составляющие повествования о народном танце регулярно поднимались на щит советскими хореографами. Т.А. Устинова, один из самых авторитетных специалистов в области народного танца, в 1958 году ясно обозначила происхождение заботливого отношения к народному искусству в Советском Союзе. В начале 1930-х оно в значительной степени формировалось стараниями А.М. Горького, который на I съезде Союза писателей СССР выступил за реабилитацию фольклора, заклейменного в 1920-е годы Пролеткультом в качестве продукта «проклятого прошлого»:[2]

---

[1] Государственный ансамбль народного танца Союза ССР. Б.м., б.г.

[2] Подробнее об изменении отношения к фольклору в СССР начала 1930-х гг. см.: *Богданов К.А.* Vox populi… С. 102—110.

Народное творчество — вечно живой и неиссякаемый родник, питающий наше искусство. Об этом не раз говорил А.М. Горький.

«Я снова обращаю ваше внимание, товарищи, на тот факт, — писал великий писатель, — что наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа. Совершенство таких образов, как Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, далее — доктор Фауст, Василиса Премудрая, иронический удачник Иван-дурак и наконец — Петрушка, побеждающий доктора, попа, полицейского, черта и даже смерть, — все это образы, в создании которых гармонически сочетались рацио и интуицио, мысль и чувство. Такое сочетание возможно лишь при непосредственном участии создателя в творческой работе действительности, в борьбе за обновление жизни».

Народные танцы и поныне являются украшением праздников, массовых гуляний, больших и малых торжеств. Не только на селе, но и в городах сохранилось немало самобытных плясок. Почти при каждом заводе, фабрике есть хор, в репертуаре которого обязательно имеются танцы, собранные и переработанные для сцены участниками самодеятельности[1].

Народное творчество, в том числе танцевальное, с 1930-х годов интерпретировалось как источник и основа советского искусства — и профессионального, и самодеятельного. Однако не все оно, по мнению советских знатоков народного танца, было «годно к употреблению», поскольку имеет «вредные примеси»:

Глубокое знание истоков народной хореографии позволяет руководителям коллективов создавать на этой основе сценические варианты танцев. Правда, не все пляски равноценны, иные из них не могут стать основой для создания сценического варианта, так как носят отпечаток старой буржуазной культуры. Это лубочные танцы, искажающие образ русского человека; танцы ритуального происхождения, связанные с религиозным культом, и им подобные. Иногда в плясках обнаруживаются чуждые русскому танцу движения, которые проникают в наши клубы вместе с фокстротами, танго и другими западными танцами[2].

[1] *Устинова Т.А.* Сценическое воплощение танца // Художественная самодеятельность. 1958 № 11. С. 7.

[2] Там же.

Этот пассаж в выступлении Т.А. Устиновой о засоренности русского танца чуждыми элементами также отсылает нас к истокам формирования советского представления о народном танце в 1930-е годы. Эксперт в области истории советской хореографии Ю.И. Слонимский в середине 1950-х годов ретроспективно так оценивал отношение к фольклору, каким оно было двадцатью годами ранее:

> В 30-е годы распространилось мнение о том, что фольклор является панацеей от всех бед и богатства народного танца должны стать хореографическим содержанием новых спектаклей. Тогда-то и переименовали курс характерного танца в курс «народно-характерного танца». С одной стороны, призывали «оздоровить» классику, наделив ее характеристичностью и национальной достоверностью, с другой — «оздоровить» характерный танец, признав имеющиеся образцы «испорченными копиями» фольклора.
>
> Содружество балета с фольклором было и остается насущно необходимым. Начиная с первых шагов балета, фольклор всегда являлся одним из могущественных строителей системы театрального танца: об этом, в частности, говорят даже названия некоторых балетных па: фольклор питал своими соками театральный танец, непрестанно обновлял и обогащал его.
>
> Тридцатые годы ознаменовались в жизни нашей страны небывалым расцветом народного творчества, возникновением ансамблей народной песни и пляски, популяризацией фольклора в театре, в кино, на эстраде и по радио, освоением его богатства тысячами кружков и студий хореографической самодеятельности. Фольклор помог основать балетные театры в национальных республиках, стал материалом их первых спектаклей, преподал балетным актерам и постановщикам замечательные уроки танцевального реализма, вооружил новыми сценическими красками.
>
> Так было, так и будет впредь. Но ставить знак равенства между фольклором и балетом, считать первый заменителем второго, считать приемы фольклора готовыми приемами современного театрального танца — значит ввести в заблуждение мастеров сцены, дискредитировать и фольклор, и балет[1].

Первоначальное наивное представление о фольклоре как незамутненном источнике искусства выразилось во второй половине 1930-х годов в технократических попытках проверить наличный репертуар на предмет изгнания из него всего псевдонародного. В 1938 году балетмейстер Тбилисского театра оперы и балета

[1] *Слонимский Ю.И.* В честь танца… С. 222—223.

и будущий создатель Государственного ансамбля танца Грузинской ССР И.И. Сухишвили так отрапортовал о результатах ревизии «народных танцев» на концертных площадках:

> На первом этапе нашей работы нам пришлось бороться с лженародностью, которая с легкой руки халтурщиков и приспособленцев процветала не только на подмостках эстрады, но и на многих солидных сценах, где разухабистый пошляк в черкеске являлся монопольным представителем «всего Кавказа». Въевшиеся с годами штампы при ревизии и сличении с подлинником — народным танцем — оказались вульгарной фальсификацией, созданной в кафе-шантанах буржуазии[1].

Аналогичная работа была инспирирована дискуссией композиторов о «лженародности» в исполнении музыкальных произведений, развернувшейся в 1938 году на страницах «Народного творчества»[2]. Даже такой опытный балетмейстер, как К.Я. Голейзовский, в середине 1930-х годов наивно надеялся на возможность избавиться от чуждых примесей в народных танцах, проинспектировав на предмет аутентичности репертуар самодеятельных танцоров:

> В художественной самодеятельности — гигантский источник народного творчества, источник исключительной силы.
>
> К этим неисчерпаемым художественным богатствам народного творчества нельзя относиться по-дилетантски, небрежно, некультурно. Это было бы преступлением по отношению к молодым художникам и к советскому искусству в целом.
>
> Народные танцоры-любители приносят с собой драгоценный материал в виде оригинальных, подлинно народных плясок. Балетмейстер даже с самой разносторонней эрудицией найдет здесь совершенно новое для себя — то, чего он никогда не смог бы найти на профессиональной сцене.
>
> Но для того, чтобы это новое принесло пользу и действительно обогатило советское хореографическое искусство, оно должно быть культурно использовано. В этом деле огромное значение имеет художественный отбор.

---

[1] *Сухишвили И.* Заметки о народном танце // Народное творчество. 1938. № 8. С. 29—30.

[2] См.: *Корчмарев К.* Лженародность в исполнительстве (в порядке обсуждения) // Там же. № 5. С. 27—29; Лженародность в исполнительстве // Там же. № 6. С. 41—43.

Некоторые исполнители национальной пляски вводят в свои номера совершенно чуждые духу данного танца движения. Не обладая еще достаточно развитым художественным вкусом и недостаточно ощущая характер своего «номера», танцор просто-напросто вводит в свой танец то, что ему понравилось в где-то виденном другом танце. Так, однажды я заметил в пляске румынских цыган типичнейшие движения лезгинки. В разговоре с исполнителем выяснилось, что эти движения действительно заимствованные, наносные. Большинство исполнений вихревой пляски «метелица» (или еще ее именуют — «затейница») не имеет ничего общего с этой, по точным историческим сведениям, женской пляской. Во многих фальсифицированных «русских» плясках мы все чаще и чаще встречаем движения, заимствованные из киевского и херсонского гопаков. Украинские канонические пляски, необычайной красоты и поэтичности (блестяще описанные у Верховинца в «Теории народной украинской пляски»), в современной практике почти задавлены искусственным «гопаком», чрезмерно уснащенным эстрадными трюковыми элементами. Экзотизм, истеричность, надуманные формалистические ухищрения, занесенные профессионалами, сильно уродуют настоящую народную самобытную пляску. Следует понять, что именно из этих ценностей, созданных многонациональной культурой народов нашей страны, вырастет советская хореография. Достаточно сравнить настоящие донские пляски, чудесное описание которых недавно промелькнуло в «Правде» (№ 293, «Большой пляс»), с пресными плясками некоторых наших оперных постановок, чтобы почувствовать, насколько несовершенны «пируэты» французско-итальянской ложноклассической школы. К досадным плясовым варваризмам следует также отнести женскую «присядку», в последнее время получающую все большее распространение на самодеятельной сцене. Только в удалых плясках Камарицкой волости — в «камаринской» пляске — могли встретиться эти движения. Но там это составляло известный стиль и являлось столь же естественным, как теперь представляется естественным мужской комбинезон на работнице метро. Еще могла женщина плясать в «присядку» в знаменитой в свое время «спире» — пляске отчаяния, которая являлась украшением «царевых кабаков», «кружал» и «питейных домов».

Среди участников самодеятельности частенько встречаются настоящие энтузиасты пляски. Они весьма ревниво охраняют ее художественную цельность и выдержанность. Они могут не только исполнять настоящую, подлинную пляску, но и дать подробные объяснения к ней, сообщить интереснейшие исторические сведения об ее происхождении и т.д. Таких исполнителей отличает исключительно серьезное отношение к своему искусству.

> Это настоящие художники с очень интересным и свежим дарованием[1].

Спору нет: изучать полевой танцевальный материал и очищать его от стилистически чужих наслоений — профессиональная задача исследователя и постановщика народного танца. В данном случае нас интересует другой вопрос: насколько реалистично он оценивает возможности обнаружить или восстановить аутентичный народный танец — «подлинный», как его называли советские хореографы, балетные критики и работники культпросвета? При чтении их текстов возникает ощущение, что они свято верили в такую возможность не только в 1930-е годы, но и значительно позже. И в 1950-х, и в 1970-х годах работники методического обеспечения самодеятельного творчества и охраны памятников истории и культуры взывали к бережному собиранию фольклорных подлинников[2]. Однако сценические постановщики народных танцев к 1970-м годам, кажется, утратили былой энтузиазм по поводу обнаружения или восстановления «оригиналов». Так, бывший солист ансамбля И.А. Моисеева, народный артист РСФСР и доцент ГИТИСа А.А. Борзов в 1973 году при изучении региональных особенностей русских народных танцев в качестве цели видел не фольклорный образец, а фольклорный мотив:

> Нужно создавать новые произведения, но это новое должно строиться и исходить из строгих художественных критериев. В данном случае речь идет не о фольклорных образцах, а о композициях, в основу которых положены мотивы плясового фольклора[3].

А Т.А. Устинова годом позже на вопрос корреспондентки о ее отношении к тому, что «при нескольких крупных самодеятельных ансамблях песни и танца созданы фольклорные группы, которые ставят перед собой задачу как можно бережнее сохранить подлинник», ответила достаточно сдержанно:

---

[1] *Голейзовский К.Я.* Растить народных танцоров // Клуб. 1936. № 21. С. 52—53.

[2] См., напр.: *Чижик А.* За культуру народного танца // Художественная самодеятельность. 1958. № 5. С. 34; *Чижова А.* Поговорим о «говорящем танце» // Клуб и художественная самодеятельность. 1979. № 4. С. 20.

[3] *Борзов А.А.* Русский танец // Клуб и художественная самодеятельность. 1973. № 14. С. 24.

Великолепно, что появляются такие коллективы. Их всячески нужно поддерживать. Но при всем желании мы уже не можем исполнить тот или иной танец, как его танцевали 100 лет назад. Ведь и в жизни его танцуют люди современные, с современным восприятием. Эти фольклорные группы, сохраняя манеру и рисунок, даже сюжет (если он есть), костюмы, так или иначе все же создают свой сценический вариант фольклорного танца, как бы восстанавливая картину прошлого[1].

Понять, как советские балетмейстеры относились к проблеме «подлинного» народного искусства, нам поможет почти детективный сюжет о том, как они собирали материал для своих постановок.

«Путешествия за танцами»

Наступила пора летних отпусков.

— У меня есть предложение вместе провести отпуск, если, конечно, это не разбивает ничьи планы, — предложил Виктор. — И знаете — как? Поехать по селам нашей области, посмотреть, что сейчас танцуют на праздниках, во время отдыха. Может быть, в нашем репертуаре, как и в хоре, появятся местные танцы.

— Правильно, — зашумели ребята. — Поедем с концертом, так сказать, по обмену опытом!

Осталось упросить дирекцию завода отпустить всех одновременно. Доказав важность задуманного и получив разрешение, стали тщательно готовиться к поездке. Надо было репетировать программу, ввести новых исполнителей.

И вот упакованы костюмы, через плечо — фотоаппараты, баян и магнитофон бережно уложены, готов предоставленный в распоряжение коллектива заводской автобус. В путь! [...]

Быстро бежал автобус, унося танцоров от городского шума на просторы полей. Вот и первая остановка.

Концерт гостей состоялся прямо в поле. Сделав небольшой перерыв в работе, колхозники с удовольствием посмотрели программу. К вечеру автобус остановился в центральной усадьбе колхоза у Дворца культуры. Узнав, что приехали «артисты» из города, к клубу пришли молодые и старые жители села. Концерт им понравился, и хозяева не остались в долгу. Вначале запела одна, потом песню подхватили все.

[1] Помнить родство! // Там же. 1974. № 24. С. 19.

Когда смолкла песня и стало совсем тихо, раздались звуки гармони, встрепенулись девчата, мелкой дробью прошлись по кругу — начался пляс.

Виктор, отойдя в сторону, старался запомнить разнообразные движения исполнителей: «дроби» и ходы, объединенные внутренним ритмом, где основной ритмический рисунок движений — тройной повтор притопов, он и создавал единство ансамбля при кажущемся отсутствии согласованности. Трудно было понять, как не ошибаются исполнители в очередности вступления в общий рисунок танца, напоминающий «восьмерку». А танцующие естественно и плавно плели сложный рисунок танца, будто совсем не заботясь о его слаженности.

Много песен и плясок было исполнено в этот вечер: веселые частушки и мужской перепляс сменяли женские «плетни» — хороводы, старинные лирические песни, шуточные припевки юношей и девушек на злободневные темы. Казалось, что в селе поют, танцуют и сочиняют все.

Товарищи Виктора записывали услышанное на магнитофон. Увидев это, все стали советовать пойти в дом к лучшей певице колхоза. Пожилая женщина оказалась обладательницей приятного голоса. Она спела гостям тут же сложенную песню об их приезде, о том, как они хорошо пляшут.

Новая песня понравилась, и в воскресный день ее можно было услышать от многих в селе. Ребята заметили, что сочинительница пела от первого лица, а колхозники как бы разделили песню на роли и сопровождали пение запомнившимися танцами.

Вечером в клубе все собрались на концерт «хозяев». Вначале выступила агитбригада, затем на сцену вышли танцоры. Та же манера, те же знакомые «синкопы дробей», да и рисунок тот же, которые видели гости накануне. И вместе с тем это был уже другой танец, его повторы стали казаться однообразными, танцоры на сцене потерялись, иногда мешали друг другу. Что случилось с танцем? На это Виктор не мог ответить.

На следующий день отправились дальше. Вместе с коллективом уезжала из села специалист по танцевальному фольклору, которая записывала здесь старинные танцы. Товарищам Виктора она посоветовала поехать с ней на смотр фольклорных коллективов. Все согласились. Ведь там можно было увидеть много интересного[1].

Этот текст не является документальным. Он — плод воображения авторов популярного учебного пособия для начинающих хореографов. Пособие представляло собой историю хореографа-любителя

[1] *Уральская В., Соколовский Ю.* Народная хореография. М., 1972. С. 11—13.

Виктора, который недавно организовал ансамбль и вскоре предложил его участникам провести совместный отпуск в своего рода этнографической экспедиции по сбору деревенского танцевального фольклора. Несмотря на то что вся эта история придумана, чтобы в увлекательной форме поделиться с хореографами-новичками азами обязательных танцевальных знаний, рассказ, озаглавленный в пособии «Путешествие за танцами», представляется мне чрезвычайно важным — поскольку он был важен для авторов пособия, раз они поместили главу об «экспедиции» в самое начало брошюры.

История «путешествий за танцами» представляет собой неотъемлемый элемент почти любого советского материала по истории того или иного профессионального или самодеятельного коллектива народного танца или истории советской хореографии в целом — будь то репортаж, исторический очерк или интервью. Вот несколько примеров за разные годы и из различных уголков СССР:

Грузия, 1938

> Основой советского балета должен быть подлинный народный танец. И в первую очередь мы обратились за творческой помощью к народу. Я и мои товарищи из года в год проводим два-три месяца в деревнях и городах Грузии; мы беседуем с жителями, изучаем старинные и новые обычаи, пляски. Я фиксирую для себя каждый характерный жест, позу, манеру двигаться аджарского колхозника, тбилисского рабочего, горского пастуха или охотника[1].

Ярославская область, 1952

> Мое предложение изучить танцы Ярославской области, с тем чтобы на подлинно народной основе постепенно создать новый советский танец, встретило единодушное одобрение.
>
> Во время летнего отпуска бригада из пяти человек, в состав которой вошел и композитор, побывала в Любимском, Середском и Даниловском районах области. Встречали нас исключительно тепло и радушно, всюду охотно показывали танцы. Мы танцевали вместе с колхозной молодежью. Это помогало лучше понять характер танца, манеру его исполнения, особенности общения с партнером. Бригада тщательно изучала и записывала общий рисунок танца, все его ходы, дроби, отдельные движения. Большое внимание было обращено на музыкальное сопровождение.

[1] *Сухишвили И.* Заметки о народном танце… С. 30.

Изучая танец, мы присматривались также к людям и ко всей окружающей нас жизни советской деревни, чтобы впоследствии создать жизненно правдивый сценический образ.

Хотелось знать и то, как плясали раньше, до Великого Октября, чем современный танец отличается от старинного. Бывшие «заводилы-плясуны, запевалы» показывали старинные ходы, дроби, отдельные характерные движения. Беседы со стариками дали нам много ценного для понимания самой основы рисунка кадрили[1].

Красноярская область, 1959

— Мы должны подготовить хакасский народный танец, — предложила Словина на собрании работников Дома культуры.

Но как это сделать?

Учительница танцев перечитала этнографические очерки о Хакассии, народные предания и сказки, исколесила много километров по холмистым степям, усеянным древними каменными глыбами-могильниками, побывала в Усть-Абаканском, Аскизском, Таштыпском, Ширинском районах, записала там песни, частушки, поговорки, сказания, зарисовала предметы быта[2].

Курская область, 1959

Шел 1951 год. Январский мороз зло щипал щеки, забирался под воротник, пробирал до костей. Оттого еще уютнее казались нам теплые классы Дома культуры курских железнодорожников. Три, а то и четыре раза в неделю мы собирались на репетиции, которые вел Иван Петрович Речкин. После них беседовали о планах, обдумывали, что ставить. В один из таких вечеров и появилась мысль воплотить на сцене какой-нибудь танец, основанный на курском фольклоре.

Снарядили мы «экспедицию» в село Будищаны Больше-Солдатского района, Курской области, где, как мы слышали, бытуют народные танцы. Поездили мы, посмотрели и решили включить в свой репертуар «Тимоню»[3].

Украина, 1964

Мнения сошлись на том, что нужно изучать народную хореографию, использовать танцевальный фольклор для воплощения новых, интересных сценических произведений.

Организовали творческую группу. Кроме руководителя, в нее вошли баянист Василий Протес, танцовщики Владимир

[1] *Сударкин Ф.* Так рождается танец // Клуб. 1952. № 4. С. 11.

[2] *Олофинский Н.* Так родился танец // Художественная самодеятельность. 1959. № 6. С. 21.

[3] *Литвинов И.* Курские хороводы // Там же. № 7. С. 31.

Слободенюк, Владимир Юрченко. Вскоре выехали в первую экспедицию по области.

Перед нашими глазами — река Ятрань. Ее спокойное течение словно завораживает. Издавна слагались о Ятране легенды и песни, превратившие реку в символ неисчерпаемой народной силы и мудрости. Сумеем ли как следует использовать этот богатейший источник?

Прежде чем начать поиски, выяснили: хотим ли записать какой-то определенный танец в том или ином селе или ищем общее, характерное для данной местности, чтобы в дальнейшем применить собранный материал для создания нового, самостоятельного хореографического произведения. Единодушно проголосовали за второй вариант.

В селе Перегоновка обратились за помощью к учителю Петру Михайловичу Сеиду. Он с большой охотой отправился с нами к старожилам прибрежных сел. Нашими собеседниками оказались старые танцоры, певцы, музыканты — инициаторы и организаторы народных игр и гуляний. Их простые рассказы были очень интересны. Мы старались занести в свои тетради и сфотографировать каждую деталь. В селе Полонистом записали с напевов Хавроньи Никифоровны Шевчук и Феодосии Архиповны Голуб восемнадцать мало известных песен и мелодий. Впоследствии они легли в основу музыкального оформления первой программы — «Ятранские весенние игры»[1].

Армения, 1970

Руководители коллектива часто выезжают в села, записывают старинные мелодии, танцы. Они собирают и современный фольклор, посвященный колхозному труду, проводам в армию, новым обрядам, героям революции, труда, Великой Отечественной войны[2].

Итак, рассказ о самодеятельных городских танцорах непременно содержал сюжет о поездках за «богатейшим источником». Этот сюжет мог быть подробным и детализированным или сводиться к общей констатации. В более пространных вариантах, как правило, описываются коллективное решение и общий энтузиазм, целенаправленное желание совершить отбор лучшего для сценического воплощения, доброжелательное сотрудничество «аборигенов».

---

[1] *Хривохижа А.* Ятранские сокровища // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 13. С. 22.

[2] *Хуршудян Г.* Труд и песня // Клуб и художественная самодеятельность. 1970. № 6. С. 37.

Иногда пафос рассказа о сборе танцевального фольклора достигает накала героического и самоотверженного «хождения в народ». Показательно, что политически прозорливый Р.В. Захаров выбрал самый высокопарный слог для живописания «подвига» самодеятельных энтузиастов-«этнографов». Уж он-то точно знал, что делал:

> У нас есть подлинные энтузиасты — любители самодеятельного искусства, которые самоотверженно и бескорыстно ведут огромную работу по изучению и собиранию танцевального фольклора. В осеннюю распутицу, в зимнюю стужу, в летнюю жару эти люди путешествуют по самым отдаленным местам нашей необъятной Родины. Они по крупинкам собирают драгоценные россыпи народного танцевального искусства и, творчески освоив их, создают прекрасные образцы народного танца. Нужны хореографы, которые, научно обобщив собранное, дадут новый толчок дальнейшему развитию советской хореографии[1].

Другие эксперты народного танца, также оценивая сбор танцевального материала как подвижничество, обращали большее внимание на функциональную пользу этого дела для развития творческого потенциала самодеятельных артистов:

> Привлечение участников художественной самодеятельности к отысканию и фиксации забытых вариантов областных танцев, к их изучению важно не только для обогащения репертуара. Самодеятельные артисты откроют для себя новое звено творчества — исследование, приобретение постановочных навыков. Процесс художественного созидания станет несравненно активнее. В свое время Чернышевский собирание фольклора назвал прекрасным подвигом.
>
> Будем же приобщать нашу молодежь к этому подвигу![2]

Есть основания задаться двумя вопросами. Во-первых, почему в рассказах о самодеятельном танцевальном творчестве столь заметного места и обязательного упоминания заслуживал «полевой сбор» хореографического материала? Во-вторых, если ссылка на него имела обязательный, нормативный и ритуальный характер, позволительно ли предположить, что введение сюжета

---

[1] *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 104.

[2] *Борзов А.А.* Русский танец... С. 25.

об этнологических изысканиях хореографов могло иметь фиктивный характер? Другими словами: не был ли образ хореографа, буквально припадающего к «народным истокам», важнее, чем факт непосредственного прикосновения к фольклору? Еще проще: не были ли многочисленные рассказы о поездках за «драгоценными россыпями народного танцевального искусства» выдумкой, изобретением, как тот, что приведен в начале этого наброска? Полагаю, хореографам такая постановка вопросов не понравится. Но я задаюсь этими вопросами не для того, чтобы кого-либо разоблачить, а для того, чтобы понять логику представлений советских специалистов по народному танцу о предмете их увлечений, любви и профессиональных занятий.

Но прежде надо задаться еще одним вопросом: откуда черпали любители народной хореографии образцы рассказов о своих «хождениях в народ»?

Первооткрыватели истоков

> Есть, например, в Молдавии излюбленный танец крестьян «Жок». Почти в каждой деревне этот танец исполняется по-своему, в каждом исполнении есть свои особенности, едва уловимые оттенки, жесты, повороты, фигуры. В известной мере это зависит от талантливости, фантазии, даже настроения исполнителей танца. Какой же из многих «жоков» является самым привлекательным и ярким? Постановщик Игорь Моисеев совершает поездку по молдавским селам, присматривается к жизни народа, долго изучает танцы, стремясь уловить в них то, что точнее всего передает национальное своеобразие молдавского народа. Потом отбирает из двадцати-тридцати «жоков» самое яркое, важное, характерное, типическое для современной Молдавии и вместе со своими помощниками и актерами создает как бы собирательный, обобщенный «Жок», который и включается в репертуар
>
> И в этом случае молдавский танец «Жок» является народным потому, что он передает жизнерадостность народа, наполнен красочным национальным колоритом, непосредственностью, юмором[1].

Так описывает легендарную постановку юбилейный буклет о Государственном ансамбле народного танца СССР, изданный в 1954 году к 30-летию творческой деятельности его создателя

[1] Государственный ансамбль народного танца…

и руководителя И.А. Моисеева. К концу сталинского периода канон описания творческого процесса по созданию новых народных танцев вполне сформировался. Он включал в себя следующие стадии: поиск «оригинала» — отбор наиболее выразительного материала, очистка его от шлака — постановка. Интересно и то, что весь творческий процесс, включая сбор материала, описывался как дело коллективное. Этот образец пережил сталинскую эпоху и сохранял незыблемый авторитет, поскольку регулярно тиражировался, в том числе самыми авторитетными хореографами — руководителями лучших профессиональных коллективов народного искусства СССР.

Таким были, например, время от времени публиковавшиеся рассказы о творческом становлении и постановочной лаборатории балетмейстера хора им. Пятницкого Т.А. Устиновой — как из ее уст, так и из уст ее восторженных поклонников. Вот что рассказала балетмейстер в 1958 году в ответ на вопрос репортера о своих принципах работы с фольклором:

> В 1938 году мне пришлось ставить в хоре имени М.Е. Пятницкого «Калининскую кадриль». Мы очень детально изучали танцы и пляски Калининской области. Я ездила по деревням и тщательно записывала все, что там видела. В деревенской кадрили было двенадцать фигур, а я отобрала всего пять, которые показались мне самыми оригинальными и интересными по рисунку, мысли и содержанию. После этого я приступила к дальнейшей разработке танца, всемерно стремясь сохранить характерную для калининской кадрили исполнительскую манеру, рисунок и обратив особое внимание на выразительность движений.
>
> Ставя курский танец «Тимоня», я собрала дополнительные материалы, изучила особенности местной манеры исполнения, познакомилась с другими танцами и плясовыми песнями Курской области, с костюмами. Все это и помогло сделать «Тимоню» сценически ярким танцем.
>
> Перед началом постановки «Ярославской кадрили» я изучила ряд подобных танцев, бытующих в Ярославской области, манеру и характерные движения исполнителей.
>
> Знание многих сторон и деталей того или иного танца дает возможность постановщику отобрать самые главные, самые лучшие, самые выразительные движения и фигуры и, творчески переработав и обогатив их, создать новое, достойное сцены произведение. Вне этого нет искусства.
>
> В настоящее время областные дома народного творчества ведут большую работу по собиранию, изучению и записи танцевального

фольклора. Поэтому руководителям кружков можно посоветовать наладить связь с областными Домами народного творчества, чаще встречаться с их методистами, изучать имеющиеся там записи и отбирать лучшие из них для воплощения на сцене.

Неплохо также организовать поход своих учеников в деревню и рабочие поселки за песнями и танцами. В результате бесед со старожилами, участия в местных празднествах и гуляньях можно увидеть и записать много интересного и полезного для будущих постановок[1].

Двадцать с лишним лет спустя известный балетовед В.И. Уральская включила рассказ об экспедиции Т.А. Устиновой в журнальный очерк о ней:

В 1938 году Татьяна Алексеевна отправилась в первую фольклорную экспедицию в родные калининские места.

В таких экспедициях редко участвовали хореографы. Записи хороводов и плясок, описание манеры исполнения чаще всего «заимствовали» у фольклористов, собиравших песни, сказки, образцы народного прикладного искусства.

Двенадцать плясок записала Татьяна Алексеевна Устинова в этой экспедиции. Потемневшая бумага хранит наброски рисунков, имена тех, с кем довелось встретиться. Есть тут и тексты песен, связанных с плясками.

Много дорог исколесила она тогда — от деревни к деревне, от дома к дому, — не обращая внимания на усталость. Уже здесь сказались черты характера молодого балетмейстера: неутомимость в работе, пытливость и живость ума, умение найти подход к людям, терпение исследователя, интуиция большого художника. Спустя много лет, основываясь на собственном опыте, Татьяна Алексеевна будет советовать молодым хореографам: «Нужно уметь внимательно отбирать движения для своего сценического варианта. Иногда в одном районе можно встретить два-три, а то и несколько вариантов того или другого танца. И из них необходимо отобрать наиболее яркие, характеризующие лучшие качества народа. В этом поможет знание обычаев края, его музыкальной и песенной культуры, традиционных художественных промыслов, истории заселения, миграции населения, прошлое культурных и торговых связей, то есть тех линий влияния, которое могло испытать на себе местное народное творчество»[2].

---

[1] *Устинова Т.А.* Сценическое воплощение танца… С. 9.

[2] *Уральская В.* «Мы все ваши ученики…» // Клуб и художественная самодеятельность. 1980. № 17. С. 13.

Как видим из приведенных текстов В.И. Уральской и Р.В. Захарова, описание «экспедиции» хореографа позволяло создать образ человека неутомимого, умного и тонкого. Этой же цели достигали и тексты, в которых балетмейстер народного танца выступал в качестве пытливого исследователя и широкого эрудита, корпящего над книгами и воспитывающего в подопечных такую же любознательность. Вот, например, как описывала Т.А. Устинова подготовку к постановке народного танца в 1967 году, в связи с которой вновь фигурирует путешествие — на этот раз по библиотечным залам и книжным страницам:

> Одна из последних моих работ в хоре имени Пятницкого — постановка орловской пляски «Матаня». Прежде чем начать ее ставить, я проделала большую кропотливую работу по собиранию материалов об этом танце. Ходила в библиотеку, читала и просматривала материалы, касающиеся Орловщины, знакомилась с жизнью и бытом ее населения, изучала одежду, музыку, песни и, конечно, танцы. Затем обратилась к таким замечательным книгам, как «Образы русской народной хореографии» К. Голейзовского, «Русские хороводы» А. Бачинской, «Народные песни» А. Рудневой, трудам других авторов. Работа К. Голейзовского дает много любому руководителю хореографического кружка, учит, как собирать фольклор и как находить сюжеты в самой жизни. Поучительны и полезны фольклорные материалы, собранные в книге А. Рудневой.
>
> Потом я поделилась с композитором и художником своими творческими планами, замыслами, рассказала им о постановке, ее сюжете, композиции.
>
> Одновременно группа активистов-танцовщиков изучала все, что относится к Орловской области, и сделала сообщение на собрании коллектива о новых материалах[1].

Этнографическое «хождение в народ» было не единственным сюжетом, к которому прибегали авторы текстов о создании и создателях «советских народных танцев». Еще одна стратегия показа народных истоков хореографической постановки — рассказ о знакомстве хореографа с народным искусством с младых ногтей, в связи с собственным происхождением или семейными обстоятельствами, в которых прошло детство. Самые известные тексты, очень близкие по форме (воспоминания о детстве) и содержанию

[1] Героика и современность в песне и танце // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 1. С. 11.

(хореографический опыт, усвоенный благодаря близким старшего поколения) — это тексты о детстве Т.А. Устиновой и другой не менее известной постановщицы народных танцев, создательницы и руководительницы женского ансамбля русского танца «Березка» Н.С. Надеждиной. Вот как, согласно автобиографическим версиям, зародилась их любовь к народному танцу:

> Незабываемое впечатление осталось у меня от плясок и танцев на посиделках в зимние вечера, которые довелось мне видеть в детстве.
>
> Много лет назад, девочкой, вместе с моими сестрами меня отправляли к родным в деревню Палкино, находящуюся в нескольких километрах от фабрики «Пролетарка» (бывшая Морозова), где жила моя семья. Я ехала туда всегда с большой охотой и радостью, так как получала большое удовольствие от того, что там наблюдала.
>
> У тетки Матрены были две дочки на выданье, поэтому на посиделки чаще всего собирались к нам в избу.
>
> С утра готовились к вечеринке. Полы густо застилали соломой, запасали керосин, посылали в город за пряниками, варили квас, жарили, пекли.
>
> Вечером вместе с гармонистом в избу вваливалась целая орава девушек и парней. Заполнив все лавки, они толпились у дверей — сесть уже было некуда. Нас, ребят, чтобы не мешали, сажали на полати (полки под потолком во всю избу). Оттуда наблюдали мы затаив дыхание обворожительные русские кадрили, слушали чудесные песни. Особенно покоряли меня буйная, задорная, с хитроватыми коленцами пляска парней и гордая, полная грации, нежности и благородства девичья пляска.
>
> Веселье было настоящее. Смех, шутки, забавные игры сменяли то лирические задушевные, то веселые разудалые русские песни и пляски. Ловкие плясуны и плясуньи, сдвинув солому в стороны, лихо отплясывали, соревнуясь, кто лучше, под крики одобрения и веселый хохот зрителей. Танцоры сменяли один другого, и казалось, этому не будет конца.
>
> А сколько простора, красоты и легкости в летнем праздничном веселье на лугу, за околицей! Здесь собиралась не только молодежь, а вся деревня, как говорится, и стар и мал. В своих лучших нарядах (цветные сарафаны, платья, украшения — все надевалось в эти дни) они пели песни, которые разливались по всей деревне. Хороводы с хитрыми узорами сменялись кадрилями, частушками, плясками, играми. Самое же захватывающее зрелище — это русская пляска. Какие же выдумщики были плясуны — они так

увлекали своей пляской, что исполнителей становилось все больше и больше.

Я вместе с другими девчатами, пробравшись вперед, ревностно наблюдала за соревнованием в пляске. Я уже знала имена моих героев, лучших плясунов, и с нетерпением и даже волнением ждала, что они покажут нового...[1]

Типологически близок к тексту 1964 года о детских впечатлениях Тани Устиновой следующий рассказ Н.С. Надеждиной, опубликованный в буклете об ансамбле «Березка» в 1972 году:

Мне еще в детстве довелось много лет подряд наблюдать замечательные картины сельских народных праздников. В те годы семья моя проводила лето на живописном берегу Камы. В округе — несколько деревень. Через них лежал путь на прогулки, в ближайшие леса, куда ходили по ягоды и грибы. Однажды, проходя мимо, я стала свидетельницей деревенского гулянья. С той поры не пропускала ни одного из них. Красота этого зрелища меня волновала, будоражила воображение. Своим школьным подружкам я постоянно «ставила» русские танцы и сама очень любила плясать с платочком. Народные праздники с их хороводами и плясками запечатлелись на всю жизнь. Я не забыла о них и когда стала взрослой, сделалась танцовщицей Большого театра. В школьные годы, да и в театре я почти не сталкивалась с русским народным танцем, лишь очень стремилась встретиться с ним уже как хореограф-практик.

Настали новые времена. Народный танец перестал быть достоянием только деревенских праздников. Он стал нужен всему народу, всей стране. Не только селу, но и городу. Народное творчество стало основой профессионального искусства. Мне повезло. Судьба все-таки свела меня с русским народным танцем, и на этот раз навсегда[2].

Рассказы о детском прикосновении к «народным истокам» занимали в дискурсе о знаменитых балетмейстерах народных танцев исключительное место. Об этом свидетельствует, например, тот факт, что Р.В. Захаров включил в собственные воспоминания интервью, якобы проведенное с Н.С. Надеждиной, которое, кстати, позволило и ему намекнуть на народные корни собственной хореографической фантазии, впервые возбужденной также в детские годы:

---

[1] *Устинова Т.А.* Звездный хоровод (Современные сюжетные танцы). М., 1964. С. 4—5.

[2] Березка. М., 1972. С. 4—5.

Глядя на эти затейливые композиции, я невольно представляю себе те истоки, из которых они вылились. Вспоминаю узоры русских вышивок крестом или гладью, которые мастерски выполняла еще моя мать, и дивное плетение вологодских кружев, орнаменты на рушниках — словом, то, что веками создавал наш народ.

— Когда у вас впервые проявился интерес к танцу? — спросил я как-то Надежду Сергеевну.

— Да с тех пор, как себя помню. Мои бабушка и дедушка жили около Перми, на высоком берегу Камы. Вокруг были разбросаны живописные деревушки, я там впервые и услышала народные песни, музыку, увидела русские пляски. Глаз не могла оторвать от этих плясок, и до сих пор не гаснет то яркое впечатление, которое они на меня произвели. В тихие вечера до нашего домика доносились грустные или веселые напевы, переборы гармошки, балалайки... Надо сказать, что я была страшной фантазеркой и не перенимала в точности то, что видела у взрослых танцоров, а придумывала свои детские танцы и отплясывала их со сверстницами к удовольствию наших родных[1].

Характерно, что в очерке про творчество Т.А. Устиновой В.И. Уральская, в те годы заведовавшая музыкально-хореографическим сектором НИИ культуры, человек, как показывают ее исследования, интеллектуально совершенно самостоятельный, прибегла к точно такому же приему — восхищение неистощимой фантазией балетмейстера привело ее к рассказу о детстве героини:

Знакомясь с творчеством Устиновой, со всеми ее хореографическими сказами, поэмами, былинами, всегда думаешь: откуда в ней эта богатейшая художническая фантазия? Как, когда в худенькой девочке из большой многодетной семьи с тверской окраины «Пролетарка» зародился этот необычайный талант? Может, тогда, когда восхищенно следила она за танцевальным действием на свадьбе или гулянье? Или когда, забравшись на полати, во все глаза смотрела, как плавно движется с платком в руке мать, как потом остановится рядом с отцом-гармонистом, по-особому взмахнув платком, запоет. Еще маленькой девочкой Таня лихо отплясывала русские танцы, вместе с матерью составляя трогательный дуэт. Мать учила, как ногами дробь бить, кружиться, как руки взмахивают, открываются, на пояс опускаются. А научила большему, чем умение «по-особому плечом повести». Как великую ценность

[1] *Захаров Р.В.* Слово о танце... С. 144—145.

передала она дочери любовь к русскому танцу, особый дар понимать его душу.

В двенадцать лет Таня пошла работать на торфоразработки — помогать семье. Вместе с подругами ходила на молодежные гулянья — вот где было раздолье кадрилей, поскольку работать на тверской торф съезжались со всей России — с Рязанщины, из тульских, брянских, воронежских, курских деревень[1].

Интересно, что в интервью, данном И.А. Моисеевым в 1974 году журналу «Клуб и художественная самодеятельность», «этнографический» сюжет также уступает место детскому и юношескому опыту знаменитого хореографа:

> От отца передалась любовь ходить по земле, ходить и вкушать жизнь. Все детство прошло в украинском селе, где учительствовали тетки. В 30-е годы с рюкзаком исходил много земли. Верхом изъездил Памир. Все, что видел и слышал, откладывалось в сознании. Это были встречи с народными танцорами и певцами, крестьянами и мастеровыми — я записывал от них мелодии народных песен и плясок, это были годы непрекращающегося накопления материала. Он требовал выхода. Неважно, на какую сцену — профессиональную или самодеятельную. Так возник ансамбль[2].

А в буклете об ансамбле И.А. Моисеева, выпущенном издательством «Прогресс» для зарубежных пользователей в 1966 году, было сделано категорическое заявление о его создателе: «Никогда он не был этнографом»[3]. К этому заявлению нам еще предстоит вернуться.

Танец — фольклорный или характерный?

> Наша общая задача — выявлять, любовно собирать и всемерно популяризировать лучшие образцы народной хореографии. Кому, как не областным советам профсоюзов и домам народного творчества, организовать изучение танцевального фольклора. Они могут направить в районы и села своей области экспедиции, составленные из балетмейстеров и руководителей кружков, для собирания

---

[1] *Уральская В.* «Мы все ваши ученики…»… С. 13.

[2] Влюбиться в движение // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 7. С. 25.

[3] Ансамбль народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева. М., 1966. С. 20.

и записи танцев. Это создаст непосредственный творческий контакт между городскими и сельскими коллективами, взаимно обогатит их, повысит культуру танцевальной самодеятельности и города и села[1].

Пожелание старшего методиста Всесоюзного дома народного творчества им. Н.К. Крупской собирать танцевальный фольклор, в том числе силами экспедиционных групп в составе профессиональных и самодеятельных балетмейстеров, было опубликовано в 1958 году. Обращает на себя внимание, что к этому времени упоминания руководителей ансамблей народного танца о своих постановках на основе собранного «полевого» материала уже стали общим местом рассказов о самодеятельном хореографическом творчестве. А сотрудник головной организации, в обязанности которой, помимо прочего, входила работа по записи сельских песен и танцев, формулирует участие постановщиков танцев в этой работе в форме пожелания на будущее.

В том же году прославленный балетмейстер хора им. Пятницкого Т.А. Устинова, за двадцать лет до этого осуществившая легендарную экспедицию по сбору танцев в Курскую область, констатируя «большую работу по собиранию, изучению и записи танцевального фольклора» со стороны областных домов народного творчества, также обратилась к руководителям самодеятельных хореографических коллективов с предложением поучаствовать в этой деятельности. И вновь оно прозвучало в сослагательном наклонении, в форме пожелания — так, словно до этого момента «этнографический» опыт у хореографов отсутствовал: «Неплохо также организовать поход своих учеников в деревню и рабочие поселки за песнями и танцами»[2].

В 1973 году А.А. Борзов, в то время доцент ГИТИСа, аргументированно настаивал на необходимости изучать региональные особенности бытования русского народного танца и в этой связи призвал хореографов заняться тем, что Н.Г. Чернышевский считал подвигом, — собиранием фольклора: «Будем же приобщать нашу молодежь к этому подвигу!»[3] И вновь можно говорить не о свершившемся факте, а о благом пожелании. Наконец в 1980 году, рассказывая об экспедиции Т.А. Устиновой за танцами, В.И. Уральская

[1] *Чижик А.* За культуру народного танца… С. 34.

[2] *Устинова Т.А.* Сценическое воплощение танца… С. 9.

[3] *Борзов А.А.* Русский танец... С. 25.

мимоходом заметила, что «в таких экспедициях редко участвовали хореографы», которые обычно «“заимствовали” у фольклористов» записи плясок[1]. Подобных косвенных свидетельств, скажем мягко, незначительной распространенности в СССР участия в фольклорных экспедициях профессиональных и самодеятельных постановщиков сценических народных танцев можно обнаружить более чем достаточно, чтобы почувствовать беспокойство по поводу достоверности бесконечных рассказов хореографов об их «полевых» исследованиях. Обращает на себя внимание и то, что самые известные советские хореографы и почитатели их таланта писали не только о неутомимых исследовательских поисках народных корней в селах и в библиотеках, но и о детском и юношеском опыте соприкосновения с народным творчеством в качестве источника их «неистощимой» хореографической фантазии.

Конечно, будет несправедливо все эти рассказы хореографов одним махом записать в разряд актерских баек. Некоторые журнальные репортажи об экспедициях участников самодеятельности за танцами сопровождаются фотоиллюстрациями. В.И. Уральская видела потемневшие от времени листы с записями, сделанными Т.А. Устиновой во время ее поездки по Курской области 1938 года. Сохранились личные архивы некоторых руководителей ансамблей национальных танцев, хранящие свидетельства таких поездок. Наконец, с 1960-х годов в СССР росло фольклорное движение, участники которого собирание народных песен, танцев, обрядов и костюмов считали одной из главных своих задач, регулярно и тщательно воплощали в жизнь. И все же есть основания констатировать, что таких поездок в действительности было меньше, чем рассказов о них.

Один из первых исследователей государственных ансамблей танцев, которые с 1950-х годов как грибы после дождя росли по всему миру, американский хореограф, историк танца, фольклорист Энтони Шей в конце 1990-х — начале 2000-х годов пришел к выводу, что большинство из них, по крайней мере за пределами крупных капиталистических стран Запада и Японии, обязаны своим возникновением ансамблю И.А. Моисеева. Зарубежные гастроли именно этого ансамбля в 1950-е годы произвели фурор во всем мире[2]. При-

[1] *Уральская В.* «Мы все ваши ученики…»… С. 13.

[2] *Shay A.* Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in «The Field» // Dance Research Journal. Vol. 31. №. 1 (Spring 1999). P. 29—56, особенно

знание американским исследователем главного ансамбля танцев СССР мировым примером для подражания — редкий случай, когда СССР не только в собственной пропаганде был впереди планеты всей, — не помешало Э. Шею сделать заявление, которое в хореографическом мире осталось незамеченным. Проанализировав деятельность полутора десятков ансамблей, американский ученый заявил, что государственные ансамбли танцев, демонстрировавшие во второй половине XX века национальные, или «народные» танцы на профессиональной сцене, в разной степени опирались на народную традицию и этнографический материал. При этом ансамбль И.А. Моисеева, по заявлению американского хореографа, питался от «народных истоков» в наименьшей степени и вместо этого опирался на сценический характерный танец, с XIX века стилизовавший народный танец для театральных представлений:

> Такая форма танца может рассматриваться как то, что Хобсбаум и Рейнджер в 1983 году обозначили термином «изобретенная традиция»[1]. Напротив, такие коллективы, как Хорватский государственный ансамбль «Ладо»[2], греческие танцоры Доры Страту[3] действительно пытаются включить оригинальные элементы традиционной жизни: музыкальные инструменты и манеру пения, костюмы и танцевальный шаг, движения, обычаи, ритуалы. Другие ансамбли — например, ансамбль танцев Моисеева, несмотря на претензии на достоверность, создают произведения, опираясь на нетрадиционные источники, такие, как народно-сценический танец, с частичным использованием или фактически вообще безо всякого использования народных традиций, на которых, по их утверждению, они основывают свою работу[4].

Когда я изложил мнение Э. Шея бывшему солисту ансамбля И.А. Моисеева профессору А.А. Борзову, тот возмутился: конечно, Моисеев не ездил по деревням. Его источником были олимпиады,

---

P. 30; *Shay A.* Choreographic politics: state folk dance companies, representation, and power. Middletown, 2002.

[1] Имеется в виду следующая публикация, оказавшая серьезное влияние на интерпретацию историками процессов конструирования прошлого историческими акторами: Invention of Tradition / E. Hobsbawm, T. Ranger (eds.). Cambridge, 1983.

[2] Имеется в виду Ансамбль народных плясок и песен Хорватии.

[3] Автор подразумевает Греческий театр танцев под руководством Д. Страту.

[4] *Shay A.* Parallel Traditions… P. 30.

смотры и конкурсы самодеятельного танца, в которых он участвовал в качестве постановщика сводных концертов, председателя или члена жюри. А зрительная память его не подводила[1].

Приведу еще одно свидетельство — на этот раз из разряда театральных баек. А почему бы и нет? Если оказывается, что некоторые источники, претендующие на документальную достоверность, оказались актерскими анекдотами, то почему бы не воспользоваться заведомо актерской байкой в качестве исторического источника?

В начале 2010 года, когда я только приступал к этому проекту, отец рассказал мне историю, которую ему, в свою очередь, поведал Александр Семенович Шеин, его товарищ по эстрадной бригаде, с которой они в 1970 году колесили по Оренбуржью. А тот, в свою очередь, якобы услышал ее от танцовщика из ансамбля И.А. Моисеева. Как-то знаменитый балетмейстер пригласил на постановку татарского танца лучшего специалиста, действительно собиравшего фольклорный материал, Ф.А. Гаскарова, который (поочередно или параллельно) долгие годы был художественным руководителем и постановщиком Башкирского государственного ансамбля народного танца и Ансамбля песни и танца Татарской АССР. Когда танец был поставлен, Игорь Александрович якобы сказал: «А теперь забудьте то, что вам поставили, сохраните только манеру — я поставлю вам настоящий татарский танец»[2].

Нам никогда не узнать, было ли это на самом деле. Важно другое: в хореографической среде Советского Союза курсировали байки, в которых рассказывалось совсем не то, что стояло в официальной прессе: о расхождении между словами и делами ведущего советского хореографа народного танца в отношении «сокровищ народного танцевального искусства». Другими словами, в раздававшихся с вершины хореографического Олимпа заверениях в верности «народным истокам» у его подножия почему-то слышалась какая-то фальшь, не вызывавшая доверия. Так зачем же советские балетмейстеры взывали к «подлинному» народному танцу, чем его «подлинность» им была так дорога и что она, в их понимании, означала?

---

[1] Интервью с А.А. Борзовым 2015. 14.02. Архив автора.

[2] Интервью с В.П. Нарским, 10.03.2010. Архив автора.

В поисках «подлинного»

> Если они хотели представить колхоз на сцене, надо изучить колхоз, его людей, его быт. Если они задались целью представить именно кубанский колхоз, надо было познакомиться с тем, что именно характерного в колхозах Кубани. Серьезная тема требует серьезного отношения, большого и добросовестного труда. Перед авторами балета, перед композитором открылись бы богатейшие источники творчества в народных песнях, в народных плясках, играх[1].

Я специально повторно воспроизвел этот фрагмент из разгромной статьи в газете «Правда» 1936 года по поводу неудачного балета «Светлый ручей» на музыку Д.Д. Шостаковича, который приведен в первой части книги. Партия понимала задачу деятелей искусств «учиться у народа» именно так, прагматично и прямолинейно: хочешь написать книгу про заводские будни — иди на предприятие, поработай-ка там, не спеша присмотрись к людям, примени, говоря языком этнографов, метод «включенного наблюдения». Хочешь поставить оперу о сибирских шахтерах — двигай в Сибирь, собирай их песни. В отношении литературного и даже музыкального произведения это было хотя бы отчасти разумно благодаря наличию систем записи речи и музыки и возможности перевода увиденного в слова, а народных музыкальных форм — в классические.

Но в отношении хореографии это требование звучало нелепо и абсурдно: что дала бы поездка в колхоз Кубани постановщику балета о кубанском колхозе? Этнографический материал не был панацеей для преодоления ограниченности танцевального языка или фактором, революционизирующим балетное искусство, — это советским теоретикам и практикам балета стало ясно относительно рано[2]. Во-первых, в силу специфики хореографической отрасли искусства, язык которой не предполагал точного воспроизведения действительности. Во-вторых, из-за отсутствия в хореографии общепринятой знаковой системы, сопоставимой с письменностью и нотами, которая позволяла бы столь же тщательно или хотя бы адекватно зафиксировать танец для его последующего воспроизведения. К обоим препятствиям нам предстоит вскоре обратиться.

А пока приходится констатировать: как бы ни были нелепы распоряжения партии, игнорировать их хореографы не могли по крайней мере до середины 1950-х годов. Слишком многое стояло на

---

[1] Балетная фальшь // Правда. 1936. 9 февр. № 38 (6642). С. 3.

[2] См., напр.: *Слонимский Ю.И.* В честь танца… С. 222.

кону: карьера, материальное благополучие, почести, возможность заниматься любимым делом, наконец, судя по судьбе деятелей других отраслей искусства, прежде всего литераторов и режиссеров, — свобода и даже жизнь. Затем ситуация стала менее напряженной, но командный окрик сверху и въевшийся страх остались. Так что позиция хореографов, делавших вид, что прилежно «учатся у народа», вполне объяснима.

Труднее — и важнее — объяснить другое: почему в партийном и государственном руководстве господствовало представление о том, что именно у «народа» следует учиться творческой интеллигенции? Ответ следует искать не в марксизме, который, с определенной селекцией, взяли на вооружение советские коммунисты, а в общей установке эпохи Просвещения. Лишь постольку, поскольку марксизм был одной из просветительских интерпретационных моделей и разделял общие для идеологии Просвещения убеждения, представления советских коммунистов о народном творчестве можно считать марксистскими.

В основе грандиозного проекта социально-политической трансформации, именуемого «Просвещение», лежало представление о поиске и достижении «подлинности» как цели общества и культуры. «Подлинно справедливое» устройство общества искали философы и политики, «подлинное знание» — истину — искала университетская наука, «подлинную культуру» искали деятели литературы и искусства. Фольклор и народ с легкой руки Ж.-Ж. Руссо и особенно И.Г. Гердера и его концепта «народного духа» стали важным объектом и приводным ремнем этого поиска. «Народ» в лице сельских жителей стал восприниматься как носитель «подлинной» культуры — чистой от зол цивилизации, первоначальной, не запятнанной тлетворными городскими влияниями. Исследования народной музыки и поэзии, быта и нравов, языка и танцев должны были способствовать восстановлению утраченной «подлинной» культуры[1]. Среди ценителей танцевального фольклора в XIX веке было широко распространено убеждение, что «народные танцы в большей степени, чем многие другие, гораздо более тщательно изучаемые историей культуры предметы, позволяют выявить характерные черты целых народов»[2]. Поиски «подлинной» культуры и «души народа» оказались совпавшими процессами.

---

[1] Подробнее см.: *Bendix R.* In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies. Madison, 1997.

[2] *Angerstein W.* Volkstänze im deutschen Mittelalter. Berlin, 1868. S. 3.

Концепт «подлинности» был растяжим во все стороны и поэтому удобен для применения. Он был одновременно антимодерным и модерным, поскольку мог звать и назад, и вперед, побуждать и к бегству от действительности, и к ее активному преобразованию. Он был острым оружием, поскольку предполагал наличие своей противоположности — «фальши» или «подделки» как результата невежества или злого умысла. Он был полезен политикам и режимам с дефицитом легитимности: забота о «подлинно» народном освещала их светом законности и тем самым освящала. Поиск, возрождение, переоткрытие и изобретение «подлинно народного» стало, начиная с эпохи романтизма, основой политического национализма[1].

Недаром тоталитарные режимы питали повышенную слабость к «подлинно народной» культуре. В 1938 году немецкий исследователь народных танцев Раймунд Цодер свой ученый текст начал так:

> Народный танец — одно из самых сильных выразительных средств народного духа. Поэтому именно в те времена, когда на народное культурное наследие обращается внимание, когда его ищут и лелеют, его значение особенно возрастает. Его способность превращать танцующих в единую общность особенно ценна в эпоху чрезмерно растущего индивидуализма. Эта черта почти полностью отсутствует у современного бального танца. Он стал танцем пар, которые не заботятся о других танцующих и не образуют с ними внутреннего единства. Бальный танец служит только удовольствию и не желает быть чем-то еще. В народном же танце, напротив, покоятся, если даже зачастую и в очень скрытом виде, цели, которые позволяют понять, что он является средством выражения духовных идей и мировоззрения народа. Включение танца в обычаи годового природного и человеческого цикла делает для нас наиболее наглядным это целенаправленное положение, которое убеждает нас, что народный танец — нечто большее, чем выражение живой радости[2].

---

[1] О связи раннего национализма с интересом к прошлому и народному см. ставшую классикой работу Мирослава Гроха: *Hroch M.* Die Vorkämpfer der nationalen Bewegung bei den kleinen Völkern Europas. Eine vergleichende Analyse zur gesellschaftlichen Entwicklung der patriotischen Gruppen. Praha, 1968 (историки заметили английское издание этого исследования: Social Preconditions of National Revivel in Europe. A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations. Cambridge, 1985).

[2] *Moser H., Zoder R.* Deutsches Volkstum in Volksschauspiel und Volkstanz. Berlin, 1938. S. 139.

Не удивляет и то, что Женская секция Испанской фаланги — правящей партии франкистской Испании с 1936 по 1975 год — в 1939 году начала создавать женские группы песен и плясок (Coros y Danzas), одной из задач участниц которых было собирание «подлинного» испанского танца в глухих уголках страны, очищение его от подделок и городских упадочнических напластований и обучение крестьянок «подлинным народным» танцам[1].

Но нормативная концепция «подлинности» поймала в силки своего создателя, современного человека, уповающего на благополучное завершение процесса поиска «подлинного» и отделения«подлинного» от «поддельного». Это ясно видно из истории концепта «фальшлора» (fakelore), выдвинутого в 1950-е годы американским этнологом Ричардом Дорсоном[2]. Озабоченный, помимо прочего, развитием этнологического образования в США, он инструментализировал этот концепт для обоснования необходимости государственных вложений в «честную» науку, способную воскресить аутентичную народную культуру и противостоять коммунистическим «изобретениям» псевдонародного искусства — «фальшлора» — по ту сторону «железного занавеса». Во времена Холодной войны этот концепт прекрасно подходил для того, чтобы противопоставить фольклориста «свободной демократии» «фальшлорным» манипуляциям коммунистических режимов. Случай Р. Дорсона прекрасно опровергает основной тезис автора теории «фальшлора», свидетельствуя о том, что самый демократический режим не может быть гарантом от политических манипуляций фольклорной работой, от ложного противопоставления мнимого «подлинного» народного искусства «фальшлорным» подделкам или от коммерческого использования стилизованного фальшлора[3].

В Советском Союзе не только коммунисты оказались во власти просветительской иллюзии о «подлинном» народном искусстве. Гердерова «душа народа» нашла в балетмейстерской среде самую благоприятную почву. Многие хореографические учебные и рекламные тексты начинались фразой о душе народа. Буклет, посвященный 60-летию И.А. Моисеева, этой традиции не изменял: «Дух народа,

---

[1] См.: *Stehrenberger C.S.* Francos Tänzerinnen auf Auslandstournee. Folklore, Nation und Geschlecht im "Colonial Encorter". Bielefeld, 2013. S. 84—114.

[2] *Dorson R.M.* Fakelore // Zeitschrift für Volkskunde, 1969. Bd. 65. S. 56—64.

[3] См.: *Bendix* R. In Search of Authenticity… P. 189—194.

его душа — суть любого танца, поставленного Моисеевым»[1], — читаем текст 1966 года.

Но советские балетмейстеры и балетоведы, скорее всего, и не догадывались, что пользуются концепцией буржуазного происхождения, подмоченной тем, что ее утилизировали правые политические режимы. В их текстах эпитет «подлинный» нещадно эксплуатировался прежде всего для характеристики советского драмбалета и танцев народов СССР, сразу же порождая прямо противоположное намерениям автора ощущение — ощущение фальши. Даже такой блестящий стилист, как Н.И. Эльяш, тонко чувствовавший язык и прекрасно им владевший, рассказывая в популярном очерке о драмбалетах 1930—1940-х годов, умудрился на двенадцати страницах малого формата дюжину раз воспользоваться эпитетом «подлинный»[2].

Свою приверженность доктринам «народной души» и «национального характера» советские теоретики, историки и преподаватели хореографии подкрепляли ссылками на классическую русскую литературу, вошедшую в советский культурный канон. Излюбленной была ссылка на следующий пассаж из «Петербургских записок» Н.В. Гоголя:

> Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец... русский не так, как француз, как азиатец. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, проведший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражается в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность[3].

---

[1] Ансамбль народного танца СССР… С. 23.

[2] См.: *Эльяш Н.И.* Образы танца… С. 182 — 194.

[3] *Гоголь Н.В.* Петербургские записки 1836 года // Н.В. Гоголь. Собр. соч. Т. 6. М., 1959. С. 113.

В советской хореографической литературе эта цитата кочевала из одного текста в другой без отсылки к предшественникам[1]. Вероятно, специфика авторского права балетмейстера, главным фиксирующим инструментом которого до массового распространения цифровой техники была зрительная память, равно как и замкнутый круг основных создателей и потребителей хореографической литературы, отчасти объясняют особенности цитирования в ней.

Итак, советские постановщики народных танцев апеллировали к своей живой связи с «подлинным» народным искусством, потому что не апеллировать не могли: этого требовали заказчики, этого ожидали зрители, и это было само собой разумеющейся частью культуры. Все это, конечно, налагало ответственность и создавало нормативные рамки балетмейстерского творчества, которое было призвано облагородить народный материал, сохранив при этом «народный дух», «национальный по форме, социалистический по содержанию».

В ансамбле патриотической песни

В пору моей молодости советский студент был обязан два года обучаться на факультете общественных профессий, сокращенно ФОП. Студент мог выбирать между сферами приложения своей общественной активности, которые ему мог предложить вуз. Это были различные направления художественной самодеятельности от хора и танцевального ансамбля до фотолюбительства и общественной журналистики. По окончании четырех семестров занятий на ФОПе студент получал диплом, который разрешал преподавать изученную общественную профессию, и, как правило, выдохнув с облегчением, навсегда расставался с этой повинностью.

Мой опыт участия в университетской самодеятельности отчасти вписывается в традиционную, казенно-обязательную практику, отчасти отличается от нее. В 1978—1981 годах, согласно справке челябинского обкома партии, количество самодеятельных коллективов

[1] См.: *Ефименкова Б.Б.* Танцевальные жанры в творчестве замечательных композиторов прошлого и наших дней. М., 1962. С. 5; *Уральская В.И., Соколовский Ю.Е.* Народная хореография... С. 67, 70; *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 103; *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем. Челябинск, 1976. С. 47; *Алексютович Л.К.* Белорусские народные танцы, хороводы, игры. Минск, 1978. С. 19; *Захаров Р.В.* Сочинение танца: страницы педагогического опыта. М., 1983. С. 8; *Захаров В.М.* Радуга русского танца. М., 1986.

в Челябинском государственном университете выросло с шести до двадцати трех, в том числе хоровых и хореографических — с двух до восьми. Общее количество участников любительских объединений в университете за эти года выросло с 89 до 451[1]. Среди них я должен был быть учтен дважды, потому что посещал два кружка — ансамбль патриотической песни и кружок бальных танцев.

Факультет общественных профессий был и у нас. Возглавляла наш ФОП дама внушительных размеров, о которой один студент-филолог, перефразируя Козьму Пруткова, как-то заявил: «Тому удивляется вся Европа, какая у ФОПа обширная шляпа». В первые недели после нашего поступления на исторический факультет она обрабатывала нас, желторотых птенцов, по поводу необходимости выбрать по душе общественную профессию. Наш декан был более прямолинеен и откровенен. Зайдя к нам как-то под конец занятий, он объявил, что в определенный день и час к нам придет человек набирать ансамбль патриотической песни. «Идите, пока вас не записали в какой-нибудь ансамбль песни и свистопляски», — по-доброму посоветовал он нам. Судя по снисходительной формулировке, о казенной самодеятельности он был невысокого мнения. Я воспользовался его советом, пришел на прослушивание вместе с десятком однокашников и был принят в ансамбль, который возглавил живой, темпераментный брюнет Юлий Евгеньевич, о котором я ничего не знал.

Спустя 35 лет я без труда выудил в интернете массу информации о нем. Вот, например, относительно лаконичная, по сравнению с другими текстами, справка, которую я нашел о нашем руководителе на сайте «Три века классического романса»:

> Юлий Гальперин (композитор), Франция
> (1945, Киев) композитор, пианист, педагог, член СК России (1983), SACEM[2] и SACD[3] Франции (1995).
>
> Профессиональное образование получил в Киевском музыкальном училище им. Р.М. Глиэра и в Уфимском государственном институте искусств (педагоги — Г.И. Литинский, З.Г. Исмагилов, В.К. Фрадкин). Автор оперы, балета, трех симфоний, французских сюит для струнного оркестра, фортепианных концертов, хоровой, камерной инструментальной и вокальной музыки. Значительное место в творчестве композитора занимает театральная музыка.

[1] ОГАЧО. Ф. П-288. Оп. 204. Д. 563. Л. 55.

[2] Общество авторов, композиторов и музыкальных издателей.

[3] Общество драматических авторов и композиторов

В 1974—1984 преподает в Челябинском Институте искусств[1] и музыкальном училище им. П.И. Чайковского (теория, композиция). С 1985 по 1990 — преподаватель Московского училища им. Гнесиных.

С 1991 года композитор живет и работает во Франции. Профессор консерватории Ivry sur Seine, основатель и президент ассоциации «Tradition musical russe», «Клуба композиторов» при Российском культурном центре Парижа.

Член жюри международных конкурсов пианистов и композиторов[2].

Лично у меня для занятий у Юлия Евгеньевича были свои, совершенно прагматичные резоны. У меня были слабые голосовые связки, голос был тих и, по моим ощущениям, слишком высок. Предполагая, что в обозримом будущем придется преподавать, возможно, даже в школьной аудитории, где нужно уметь перекрывать голосом шум в классе, я считал занятия вокалом для себя крайне важными, профессионально необходимыми.

Я был рад и удивлен, когда меня записали не в тенора, а в басы, легко освоился со вторыми партиями, и через месяц-другой мое горло начинало чесаться и требовало продрать его пением, если я пропускал занятие.

Занимались мы два раза в неделю по два часа. Преподавал Юлий Евгеньевич ненавязчиво и неутомительно, без криков и унижения, в работе был азартен, много шутил. Репертуар наш был невелик, но необычен, поскольку наш руководитель старался по возможности избежать советской патриотической казенщины. Мы пели пару старых русских каторжных и революционных песен и даже чуть-чуть афроамериканского джаза. Но нашими коронными номерами, с которыми мы с неизменным успехом выступали на всяких самодеятельных концертах, были песни «Надежда» на слова Булата Окуджавы и музыку Юлия Гальперина и «Гёзы» на слова Евгения Евтушенко и музыку Андрея Петрова, которыми, как правило, начиналась и заканчивалась наша литературно-вокальная композиция.

Я гордился нашим ансамблем. В качестве слушателей-зрителей я приглашал на наши выступления и маму, и приехавшую из Горького погостить овдовевшую бабушку, и подругу. Человеку, не

---

[1] Имеется в виду Челябинский государственный институт культуры.

[2] http:// classical-romance.com/ru/galperin.

пережившему успеха на сцене, трудно представить себе ощущения полета, трепета и радости, сопровождающие удачное выступление. Исполнение казенных советских песен в финале сводных концертов по поводу официальных торжеств такой радости не вызывало и воспринималось исключительно как вокальное занятие. Причин, как я сейчас думаю, было две. Во-первых, официальные концерты предполагали утомительные сводные репетиции и скуку бесконечного томления за кулисами. Во-вторых, ложь советской идеологии на рубеже 1970—1980-х годов была очевидна и двадцатилетним студентам.

Наш ансамбль продолжал собираться и после двух обязательных лет существования. А на втором «фоповском» году добавились хореографические занятия, о которых будет рассказано в другой раз. Я ушел из самодеятельности под конец третьего года под давлением внешних обстоятельств. Главным из них было появление новой подруги, которой предстояло стать моей женой.

«Можно ли сочинять народные танцы?»

Задача: «сырой» фольклорный материал превратить в явление искусства. То, чему на своем примере учил нас Пушкин, когда сказки Арины Родионовны под пером художника становились жемчужинами профессиональной поэзии. То, что делал Глинка в музыке. Вспомните его слова: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Мы поставили своей целью пройти этот же путь в области танца. [...]

В содержании приведенного высказывания Глинки я вижу одну важную мысль: и Пушкин, и Глинка, утверждая основополагающее значение народного искусства для профессионального, в то же время под аранжировкой — как показывает все их творчество — понимают вовсе не простое заимствование песен и их обработку, а нечто иное: глубокое постижение духа народной поэзии и свободное, творческое его выражение.

Народное и простонародное — не синонимы. Если фольклор присутствует лишь там, где изображается повседневная жизнь, воспроизводятся бытовые сценки, выражаются обыденные, будничные чувства, а при обрисовке героических образов, глубоких и тонких переживаний мы будем обращаться совсем к другому, возвышенному языку, то это и будет признаком разделения искусства на якобы народное и якобы классическое, профессиональное. Вслед за Пушкиным и Глинкой, который, по словам В.Ф. Одоевского, «возвысил народный напев до трагедии», мы раскрываем понимание народного как самого высокого и прекрасного.

Интонационно-ритмический склад народного танца, его музыкальный и пластический язык стали для нас родным, собственным языком, на котором мы выражаем свои сокровенные мысли.

Не украсить народный танец профессиональными приемами, а обогатить профессиональную хореографию за счет того, что накоплено веками народного творчества. Опираясь на характерные черты народного танца, объединить их со всем богатством выразительных средств, созданных мировой хореографической и музыкальной культурой. Только на такой базе возможно появление определенной танцевальной школы.

Встреча с новым танцем — всегда поиски наиболее типичных, наиболее выразительных черт народной психологии. Мы ищем то, что раскрывает характер народа, и, подчеркивая именно эту сущность танца, отбрасываем все второстепенное. То есть мы делаем то, что делает каждый художник.

Стихийно возникнув в народе, танец откристаллизовывается очень медленно. Часто этому мешают исторические повороты в жизни страны. Только в редких случаях танцевальное явление, стойко и долго повторяясь, отшлифовываясь в течение столетий, складывается в совершенную форму, и ее остается только отредактировать, устранить монотонность. В большинстве же случаев танец не завершен, и задача художника изучить и понять, как зародился танец, что помешало его развитию. Угадать то, что в танце недосказано, доделать за народ то, что он не успел. Это уже область художественного такта, художественного домысла и фантазии.

Первый вопрос, который мы ставим перед собой: каковы мотивы, какова причина зарождения танца? Ибо без причины ничто не рождается, и танец в том числе. До войны в Белоруссии сложилась народная песня «Бульба». В переводе — картофель, главный продукт сельского хозяйства. Ее текст показался типичным, очень выразительным для передачи современного белорусского быта. Что касается музыки, то белорусские песни, как правило, исключительно танцевальны.

Я сделал танец «Бульбу». И идея, пришедшая из народа, оказалась настолько органичной, что теперь это белорусский народный танец. И когда мы спрашивали тех, кто его танцует, откуда появился этот танец, никто не может припомнить. Если народ не отличает творения художника от своего, это и есть высшая похвала[1].

В этом заявлении, сделанном И.А. Моисеевым в интервью журналу «Клуб и художественная самодеятельность», ретроспективно

[1] Влюбиться в движение… С. 25.

описываются его творческое кредо и программа развития сценического народного танца, которую он реализовывал к тому времени уже почти 40 лет. Из нее видно, что знаменитый балетмейстер не страдал ни комплексом неполноценности, ни дефицитом амбиций. Поместив себя между основателями русского литературного языка и русской классической музыки, маэстро выдвинул задачу смести границу между «высокой» и «низкой» культурами, между классикой и народным творчеством. Здесь прописана моисеевская программа-максимум для балетмейстера национальных танцев: соединение хореографической классики с народными традициями, воплощение на сцене танцев, отражающих «национальный характер», возвращение народу «подлинного» народного искусства, которое народ примет как родное.

Во второй половине 1930-х он сформулировал программу создания своего ансамбля более лаконично:

> Задача ансамбля — создать классические образы народного танца, отсеять все наносное и чуждое ему, поднять исполнительское мастерство народных танцев на высокий художественный уровень, развивать и совершенствовать ряд старых танцев, а также творчески влиять на процесс формирования народных танцев[1].

И.А. Моисеев был мастер красиво подать труд балетмейстера. В буклете о его ансамбле, созданном в 1966 году к 40-летию творческой деятельности мэтра, он чествуется как творец парадокса — как создатель народных танцев, которые по природе своей вроде бы должны быть анонимны:

> Как рассказать вам о сути труда балетмейстера, чья цель — сочинение все новых и новых народных танцев? И вообще, можно ли сочинять *народные* танцы? Нет ли в таком словосочетании внутреннего парадокса? Если танцы народные — значит, их уже создал народ. Если танцы придуманы хореографом — то как они могут быть народными? Могут. Вот, например, танец, рожденный в нашем ансамбле только из песни, вернулся в Белоруссию в нашей редакции. И стал народным — его танцуют сейчас на всех сельских праздниках в Белоруссии. Танец называется «Бульба» («Картошка»).
>
> Но дело не в этом примере. Сценический танец, вопреки мнению ограниченных «специалистов», не слепок, не фотография

[1] Цит. по: *Эльяш Н.И.* Образы танца… С. 222.

> с подлинника. Искусство не этнографический музей. Здесь требуется театральная форма танца — богатая, разнообразная, красивая. А принцип отбора танцев свидетельствует о том, что мы ищем ту эстетику и ту пластику, которая отвечает современности, представлениям современного человека — артиста и зрителя — даже о каком-нибудь танце древних славян или монголов…[1]

В том же буклете содержалось уже известное читателю отрицание этнографического этоса в работе Моисеева:

> Никогда он не был этнографом. В его артистическом сознании фольклор претерпевал различные видоизменения до тех пор, пока не слагался режиссерский план танца, народного, но неизмеримо обогащенного, опоэтизированного, приподнятого искусством над тем, что наблюдал он в обыденной жизни, в быту[2].

Это противопоставление труда классического собирателя фольклора работе советского балетмейстера народных танцев стало общим местом в рассуждении руководителей ведущих народно-хореографических ансамблей. В том же 1974 году, когда И.А. Моисеев дал интервью, открывшее данный очерк, другой знаменитый в этой сфере хореограф, Т.А. Устинова, провела ясную границу между балетмейстером фольклорной группы и нефольклорного ансамбля:

> …фольклорные группы, сохраняя манеру и рисунок, даже сюжет (если он есть), костюмы, так или иначе все же создают свой сценический вариант фольклорного танца, как бы восстанавливая картину прошлого.
>
> Правда, функции хореографа в таком коллективе качественно отличаются от тех задач, которые ставит перед собой руководитель ансамбля народно-сценического танца. Я бы сказала, что здесь роль хореографа сродни профессии реставратора древних фресок. А вот балетмейстер нефольклорного ансамбля видится мне скорее конструктором, созидателем, нежели реставратором[3].

Честолюбивую позицию творца, отталкивающегося от «правильно понятой» народной хореографической основы и «национального

---

[1] Ансамбль народного танца СССР… С. 22.

[2] Там же. С. 20.

[3] Помнить родство!.. С. 19.

характера», разделяли и другие балетмейстеры государственных ансамбля танцев. Так, Г.Х. Тагиров, балетмейстер Татарского ансамбля песни и танца, не ограничивал задачи хореографа художественным осмыслением фольклора:

> Художественное осмысление фольклора — не единственный творческий метод, которым руководствуется балетмейстер в своих постановках. На основе народного творчества он создает новые танцы, пополняя их художественным домыслом. Домысел — это не вымысел. Вымысел — плод свободной фантазии, оторванный от реальной почвы, а домысел лишь продолжает, дополняет, развивает форму, навеянную жизнью[1].

Амбициозные задачи советских балетмейстеров сценической народной хореографии поддерживали и самые авторитетные балетные теоретики и критики, такие, например, как Ю.И. Слонимский:

> Простая шлифовка и редактура народного танца становится отныне пройденным этапом: их недостаточно для решения балетного спектакля. Задача постановщика стала несравненно трудней и почетней. Он должен не цитировать буквально народный танец, а использовать его дух, мысль, характерные черты, чтобы обобщить их в собственном авторском замысле, в собственном сценическом произведении.
>
> Об этой священной обязанности хореографа писал еще Гоголь, призывая к изучению фольклора. «Само собой разумеется, — говорил он, — что, схвативши в них (заметьте, "в них", то есть в народных танцах. — *Ю.С.*) первую стихию, он может развить ее и улететь несравненно выше своего оригинала, как музыкальный гений из простой, услышанной на улице песни создает целую поэму»[2].

Однако такой полет фантазии могли позволить себе лишь самые талантливые и опытные. Ведущие хореографы, оставляя за собой миссию познания «души народа» и ее хореографической репрезентации, не забывали и о своей просветительской миссии в отношении самодеятельных постановщиков. И не гнушались делиться с ними азами балетмейстерского опыта.

---

[1] *Тагиров Г.* Новые сюжеты // Художественная самодеятельность. 1960. № 6. С. 16.

[2] *Слонимский Ю.* В честь танца… С. 37.

Азы и ошибки инсценирования фольклора

Конечно, не все можно перенести на сцену в том виде, в каком оно бытует. Очень часто, например, кадриль состоит из двенадцати и более фигур. Нередко одну и ту же фигуру исполнители повторяют столько раз, сколько в ней участников. При этом движения и рисунок танца однообразно повторяются.

В быту, на гуляньях молодежь пляшет для себя. Ее окружают люди, не предъявляющие особых требований к участникам танца. Окружающих меньше всего интересует, подходит ли пара друг к другу по росту, по мастерству исполнения. Нередко пары образуются людьми случайно встретившимися, часто даже незнакомыми. В быту танцуют в платьях, которые ничего общего не имеют с содержанием танца. Да и музыка порой подбирается случайная, слабый гармонист играет одну и ту же мелодию для нескольких фигур.

В быту одни пляшут с увлечением, другие равнодушно; влюбленные пары ведут свой разговор, не обращая никакого внимания на окружающих. Нередко в танце отсутствует равномерное напряжение, нет и настоящего финала. Пляска прекращается либо тогда, когда гармонисту надоедает играть, либо когда устанут танцующие.

Иное дело в театре. Там смотрят на сцену только с одной стороны — из зрительного зала. Исполнителей постановщик подбирает по росту, по внешнему виду, по мастерству. Для танцовщиков специально шьют театральные костюмы. Талантливый и опытный музыкант сочиняет или подбирает сопровождение так, чтобы тема плавно развивалась, нарастала или затихала в определенных местах и тем самым вызывала у исполнителей и зрителей нужные настроения и эмоции. Достаточно нарушить хоть одно из перечисленных мною правил, как танец теряет свою привлекательность. Скука охватывает зрителей, передается танцующим. Силы, затраченные на постановку, не приносят желательных результатов. Танец не дает того художественного эффекта, на который рассчитывал хореограф.

Об этих существенных различиях между бытовым и сценическим вариантами нужно всегда помнить, иначе неизбежны просчеты и неудачи. Только глубокая и серьезная работа, творческая увлеченность, смелость фантазии, энтузиазм, любовь к фольклору позволят постановщику создать интересный сценический вариант народного танца, даже если в первоначальном виде его фигуры и движения были не очень яркими и выразительными[1].

Это подробное, рассчитанное на непосвященных или начинающих в деле самодеятельного хореографического творчества

[1] *Устинова Т.А.* Сценическое воплощение танца… С. 8—9.

изложение Т.А. Устиновой различий между бытовой и сценической танцевальной практикой к 1970-м годам было общепринятым каноном, апробированным и отшлифованным бессчетное количество раз. Танец на сцене должен был быть ориентирован на зрителя, развернут на него, более выразителен, красочен, лишен длиннот и скучных повторов.

Инсценирование народных танцев предполагало различные, также апробированные мастерами стратегии:

> Формы сценической обработки народного танца весьма разнообразны. Можно оставить его почти неприкосновенным, приспособив элементарными коррективами к условиям сцены; можно развить его рисунок и движение в пределах отдельной характеристики, как это сделано Уральским хором в танце «Крученка» и хором имени Пятницкого в танце «Тимоня». Можно на местном материале создать новые номера, сохраняющие типичные для данного края черты, как это сделано заслуженным деятелем искусств РСФСР Т. Устиновой в танце «Московские хороводы», исполняемом сводным коллективом хореографической самодеятельности Московской области, и в «Уральском переплясе», поставленном заслуженным деятелем искусств РСФСР О. Князевой в Уральском хоре.
>
> Можно идти и другим путем: использовать все богатство народной хореографии и на основе типических для данного национального танца движений и пластики создать новый танец на народную тему, воплотив в нем общенациональные черты характера.
>
> Принцип художественного обобщения лежит в основе всей творческой работы Государственного ансамбля народного танца СССР[1].

Рядовые постановщики чаще всего прибегали к стратегии упрощения и одновременно придания большей выразительности хореографии за счет ограничения ее наиболее, как им виделось, типичными и яркими движениями. Балетмейстер из Ярославля в 1952 году поделился своим постановочным опытом:

> Я не ставил себе целью точно воспроизвести один из виденных нами танцев со всеми его деталями и характерными особенностями. За основу взяли кадриль, записанную в Даниловском районе. Этот танец привлекал точным и выразительным рисунком, сдержанностью и скромностью манеры исполнения.

[1] *Марголис Е.* Народность и мастерство // Художественная самодеятельность. 1957. № 5. С. 43—44.

> «Даниловскую кадриль» мы обогатили, дополнив ее наиболее интересными деталями кадрилей, записанных в других районах. Не меняя рисунка танца, я композиционно несколько его перестроил, сделал более сценичным, сократив излишнее количество фигур[1].

Подобная стратегия была актуальна и двумя десятилетиями позже. Ею воспользовался хореограф из Еревана:

> В сценическом варианте необходима законченность композиции, более четкий рисунок, художественное и световое оформление. Кроме того, и сами движения должны соответствовать духу современности. […]
>
> Опыт научил меня: достаточно семи-восьми характерных, традиционных движений, чтобы придать танцу самобытный национальный характер[2].

Сценическое воплощение народного танца не только потенциально открывало простор фантазии балетмейстера, но и таило подводные камни, о которые то и дело спотыкались самодеятельные постановщики. Прежде всего, им приходилось лавировать между Сциллой чрезмерной театрализации и Харибдой фольклоризации:

> Весьма актуален, например, вопрос о мере театрализации фольклорных образцов при их художественной обработке. Сейчас наблюдаются две тенденции: с одной стороны, высокая степень театрализации, когда от фольклорного танца остаются лишь крупицы, зерна, с другой — максимальное сохранение традиционных форм, при котором традиции догматизируются. Обе эти тенденции в своих крайних проявлениях неплодотворны. Нужно уметь найти разумную подвижность между границами этих двух крайностей. Тогда и высокий уровень театрализации фольклора… и значительно более скромная обработка… ведут любителей к успеху, к созданию высокохудожественных и ярких хореографических произведений.
>
> Каждому хореографу надо четко уяснить для себя эти стилевые границы, разобраться в том, как можно и как нельзя обращаться с фольклором, каковы законы взаимодействия традиций и новаторства. На хореографической сцене нередко еще прямолинейное

[1] *Сударкин Ф.* Так рождается танец... С. 12.

[2] Истоки творчества: В лаборатории хореографа // Клуб и художественная самодеятельность. 1970. № 21. С. 14, 15.

> следование традициям. Хореографы явно отстают здесь от музыкантов, деятелей изобразительного искусства, которые ищут и находят новые приемы обработки наследия прошлого, изобретательно преломляют в своем творчестве фольклор. Мы же нередко превращаем в догму многие хореографические приемы. Как закостенели, к примеру, композиции наших танцев! Бывает, номер только начался, а мы уже знаем, как он будет развиваться дальше, потому что строится он по стереотипу, по шаблону. Но нельзя же вечно заниматься лишь повторением пройденного![1]

Примером увлечения стариной и («старорежимной») театрализацией является следующее внушение, сделанное на излете позднего сталинизма профсоюзным методистом самодеятельности своим подопечным:

> Некоторые руководители некритически относятся к старинным танцам. Эти «любители старины» упускают из виду социальное содержание танца. Например, узбекские старинные народные танцы реалистичны и жизнеутверждающи. На их основе в наше время создаются новые народные узбекские танцы. Из них советский народный танец «Пахта» получил наибольшее распространение. Но в Узбекистане существовали и другие танцы. Они отражали вкусы правящей верхушки феодалов, баев. Естественно, что в наши дни исполнение таких танцев недопустимо.
>
> Другой пример: русские народные пляски отличаются глубоким содержанием, своеобразным и выразительным рисунком. В них отражены благородство характера, сила, достоинство, жизнеутверждающий оптимизм русского человека. Бывают случаи, когда за русский танец выдаются «лубки» — пошлые и глупые танцевальные сценки, которые искажают образ русского народа. Их исполнение советскими танцевальными коллективами ни в коем случае недопустимо. Надо решительно очищать репертуар нашей самодеятельности от всевозможных псевдонародных лубочных танцев[2].

Шесть лет спустя, в разгар «оттепели», Т.А. Устинова повторила те же претензии к самодеятельным балетмейстерам:

---

[1] *Гасанов К.* Осторожно, народный танец! // Клуб и художественная самодеятельность. 1977. №. 13. С. 27.

[2] *Кузнецов А.* В помощь руководителю танцевального коллектива // Клуб. 1951. № 4. С. 26.

> Глубокое знание истоков народной хореографии позволяет руководителям коллективов создавать на этой основе сценические варианты танцев. Правда, не все пляски равноценны, иные из них не могут стать основой для создания сценического варианта, так как носят отпечаток старой буржуазной культуры. Это лубочные танцы, искажающие образ русского человека; танцы ритуального происхождения, связанные с религиозным культом, и им подобные. Иногда в плясках обнаруживаются чуждые русскому танцу движения, которые проникают в наши клубы вместе с фокстротами, танго и другими западными танцами. Поэтому подбирать и обрабатывать для сцены нужно только те танцы, которые выражают особенности и характер русского народа и являются плодом его собственного творчества[1].

Театрализация, кроме всего, воплощалась в чрезмерном увлечении трюковой техникой, которая, как помнит читатель, пришлась не по вкусу еще в начале 1930-х годов «вождю народов». По окончании сталинской эпохи, в течение которой сложная хореографическая техника в народных танцах не приветствовалась, тенденция к «трюкачеству» вновь стала давать себя знать. Хореографы забили тревогу по поводу оскудения репертуара:

> …постепенно в плясках стало заметно подчеркнутое усложнение движений, чрезмерное ускорение темпов, вне всякого сомнения наносящее ущерб их самобытности.
>
> Можно с сожалением констатировать, что нередки случаи оскудения репертуара, выхолащивания смыслового значения некоторых танцев. Обилие механизированных движений, бьющих только на легкодоступный эффект, стало обычной, почти утвердившейся манерой. Проделывание довольно однообразных трюков в утрированно ускоренном темпе переходит из танца в танец. Все больше и больше укореняется понятие «техничный» и «не техничный» танцовщик. Это вынуждает танцоров выучивать головоломные приемы в невероятно быстром темпе.
>
> Понятно, что при театрализации грузинской хореографии возникла необходимость расширения ее возможностей, а вслед за этим необходимость некоторого усложнения движений и ускорения темпов. Но когда набор одних и тех же трюков не служит средством выражения художественного замысла постановки, логическим развитием сюжетной линии танца, а превращается

[1] *Устинова Т.А.* Сценическое воплощение танца… С. 7—8.

в самоцель — «трюк ради трюка» — нельзя не пожалеть об искусственном обеднении народной хореографии.

А ведь богатейший язык нашего танцевального фольклора, далеко не исчерпанные возможности являются и по сей день неоткрытой золотоносной жилой, животворным родником[1].

Итак, несмотря на кажущийся простор для самодеятельного занятия народными танцами, существовали ограничения, которые не могли пойти народному хореографическому наследию на пользу, сколь бы советские балетмейстеры ни клялись в любви и преданности народному танцу. Сама сценическая репрезентация требовала обработки — отбора, стандартизации, шаблонизации, в результате чего самодеятельный танец утрачивал региональный колорит во имя развлекательности — а в итоге становился унифицированным, предсказуемым и, как следствие, менее привлекательным для зрителя[2]. Сценический танец охранялся от чрезмерного экспериментирования, будь то технические нововведения или чрезмерная театральная стилизация. Но были и другие ограничения, связанные с презентацией на сцене эмоций, а также образцовых женственности и мужественности.

«Исполняется весело»

Дружной веселой гурьбой задорно бегут колхозные девчата навстречу метели. Вот, взявшись за руки, быстро закружились они в большом круге. Буйная метелица подхватывает их и разбивает на маленькие кружочки. Но девушки не сдаются: то, пригибаясь, бегут они навстречу ветру, то, отвернувшись, выпрямляются и снова вступают в борьбу с ним. Налетает новый снежный вихрь и разбрасывает девчат в разные стороны. Они опять собираются и весело кружатся. Мороз крепчает. Тесно прижавшись друг к другу, они притоптывают каблучками, чтобы согреться. Новый порыв ветра завертел девушек, собрал в большой клубок, но они не боятся ветра. Обнявшись, с озорными, смеющимися лицами, они разворачивают клубок и смело бегут навстречу разыгравшейся метелице.

Так исполняется русская хороводная пляска «Метелица». Использовав ее характерные народные особенности, постановщик

[1] *Гварамадзе Л.* Сохранить колорит народного танца // Клуб и художественная самодеятельность. 1969. № 13. С. 24.

[2] Подробнее см.: *Herzog P.* Sozialistische Völkerfreundschaft, nationaler Widerstand oder harmloser Zeitvertreib? Zur politischen Funktion der Volkskunst im sowjetischen Estland. Stuttgart, 2012. S. 52.

внес в пляску новое содержание, создав образ счастливой и жизнерадостной советской молодежи[1].

Так описывала сюжет танца «Метелица» Н.С. Надеждина в изданном в 1951 году сборнике своих постановок. Помимо прочего, в этой записи определен характер исполнения, и эмоционально в нем доминирует демонстрация радости, веселья и счастья. Такой эмоциональный фон был типичен для большинства советских народных танцев. Он представлял собой норму и был весьма важен, если судить по обширному с рубежа 1940—1950-х годов Всесоюзным (Центральным) государственным домом народного творчества им. Н.К. Крупской потоку сборников и брошюр с описанием танцев. В них, образовывавших большие серии — «Репертуар художественной самодеятельности», «Библиотечка в помощь художественной самодеятельности», «Художественная самодеятельность» и др. — краткое описание сюжета обычно включало в себя указание на характер исполнения танца. Чаще всего эта рекомендация сводилась к нескольким определениям. Большинство «народных» танцев характеризовалось однотипно, а именно как танцы веселые. Общий характер их исполнения обычно определялся такими стереотипными фразами: «Танец исполняется очень живо и весело»; «Танец живой, веселый, исполняется игриво, задорно»; «Жизнерадостный танец сменяется игрой, которая снова переходит в задорную, веселую пляску»; «Танец очень веселый и живой»; «Танец исполняется весело, живо, в быстром темпе…»; «Пляска исполняется весело, с задором и юмором»; «Исполняется жизнерадостно, стремительно»; «Исполняется жизнерадостно, легко и стремительно»; «Исполняется стремительно, весело, с задором»; «…исполняется весело, жизнерадостно»; «…исполняется весело, задорно»; «…исполняется живо, задорно»; «…исполняется с большой легкостью, весельем и жизнерадостностью»; «…отличается жизнерадостностью, исполняется весело, живо»; «Музыка бодрая, веселая. Танец исполняется живо и непринужденно»; «Началась веселая пляска»; «Начинается веселый танец»; «Все ярче и быстрее разгорается веселый русский танец»; «Девочки и мальчики жизнерадостно танцуют, весело напевая мелодию танца, приветливо улыбаясь друг другу»[2].

---

[1] *Надеждина Н.* Русские танцы. М., 1951. С. 93.

[2] Танцы народов СССР. М., 1951. С. 150; Народные танцы. М., 1954. С. 5, 88, 155; Танцы народов СССР. Вып. 1. М., 1954. С. 53; Сборник танцев. Для коллективов армейской и флотской художественной самодеятельности. М., 1955. С. 84, 131; Танцы народов СССР. Вып. 3. М., 1956. С. 3; *Богаткова Л.* Хоровод

Иногда хореографические репрезентации радости получали в методических пособиях более развернутое и подробное описание, как, например, в приведенном выше авторском изложении сюжета «Метелицы» или в описании «Девичьей плясовой» Н.С. Надеждиной, которое начинается следующим пассажем:

> …Стройной шеренгой, плечом к плечу, весело выходят на колхозную улицу девчата в ярких, нарядных костюмах. Плавно взмахнув косынкой, они по очереди приглашают друг друга на пляску. И вот пары закружились в жизнерадостной, задорной пляске[1].

Целенаправленная концентрация радостного возбуждения особенно характерна для сложных, многочастных хореографических постановок, посвященных праздникам. Так, в вербальной записи танца-игры «Ряженые», поставленного Т.А. Устиновой, фигурируют «веселое катание», во время которого «в санях весело хохочут и приплясывают, крепко держась друг за друга, парни и девушки», пляска «веселой пары», «радостные, оживленные юноши и девушки», «слышатся радостные возгласы и смех счастливой молодежи»[2].

Нагнетанием жизнерадостности должны были отличаться также танцы, посвященные советской деревне. Запись созданных Т.А. Устиновой «Плясок на колхозной свадьбе» пестрит упоминаниями безграничного веселья и оптимистической жизнерадостности[3]. А вот как описывается сюжет танец «У нас в Холмогорах» (постановщик М. Годенко, запись Л. Степановой):

> Это жизнерадостный, игровой танец-шутка. Действие происходит на молочной ферме.
>
> После работы веселые девчата собираются попеть и потанцевать. Выходят дояры. Они несут полные ведра молока сегодняшнего

друзей. Танцы народов разных стран: Материалы к школьным и пионерским праздникам. М., 1957. С. 197, 445; Танцы народов мира. М., 1959. С. 89; Три сюжетных танца. М., 1961. С. 3, 93; Танцы народов СССР. М., 1964. С. 3, 58, 96; *Устинова Т.А.* Звездный хоровод. Современный сюжетный танец. М., 1964. С. 49; *Степанова Л.* Народные танцы. М., 1965. С. 21, 63; *Степанова Л.* Народные танцы. М., 1968. С. 112; Танцы народов России. М., 1970. С. 6, 31; и др.

[1] *Надеждина Н.* Русские танцы… С. 37.

[2] *Устинова Т.* Русские танцы. М., 1955. С. 138, 141. В контексте советского атеизма не вызывает удивления, что святочная основа этой хореографической композиции не упоминается в ее описании, а в качестве ее культурной основы фигурируют «зимние игровые пляски молодежи» (С. 138).

[3] *Устинова Т.* Русские танцы… С. 191—193.

удоя. Даже появившаяся «корова» тоже принимает участие в веселье[1].

Каково происхождение этой массовой жизнерадостности советского народного танца? Советские балетмейстеры оперировали тремя аргументами в пользу господства веселья в народном танце. Во-первых, тезисом о радости как об антропологической константе народного искусства; во-вторых, представлением о воплощении в танце национального характера; в-третьих, вульгарной марксистско-советской уверенностью, что народная хореография прямо отражает материальные основы существования народа.

Советская «антропология танца» исходила из принципиального тезиса об оптимизме народного искусства. Народный танец, по их убеждению, «доставляет радость людям»[2]. В этом советские хореографы были солидарны с фольклористами XIX века, которые также были убеждены, что «движение, а значит, и танец, вызывает веселость, а веселые люди счастливее угрюмых»[3]. На этой идее настаивали и пропагандисты массового советского танцевального досуга:

> Танцы любят все: и молодежь, и пожилые люди. Танцы украшают быт, они — коллективное веселье, простое и доступное. Танцы, как песня, как спорт, поддерживают в человеке жизнерадостность[4].

Идея радостности танца как его базовой характеристики стала девизом советских балетмейстеров и танцовщиков. Так, знаменитый «человек-концерт» М. Эсамбаев в интервью Г. Поджидаеву утверждал, что «радость и танец — два слова, созданные друг для друга. Для меня радость и танец — понятия почти тождественные»[5]. Ему вторил интервьюер: «Сама человеческая радость — это танец. Радость танцевальна!»[6]

Вторая составляющая идеологии радостного народного танца опиралась на известный уже читателю тезис о танце как «душе

---

[1] Современность в танце... С. 95.

[2] *Уральская В.И., Соколовский Ю.Е.* Народная хореография... С. 20.

[3] *Angerstein W.* Volkstänze im deutschen Mittelalter… S. 26.

[4] *Азаров А.* Танцевать красиво // Клуб. 1958. № 3. С. 12.

[5] *Поджидаев Г.* Повесть о танце. М., 1972. С. 167.

[6] Там же. С. 173.

народа», происходивший из Гердерова концепта «народного духа» и его воплощения в фольклоре. Вслед за фольклористами XIX века советские балетмейстеры утверждали, что «в фольклоре, и в частности танцевальном, живет вечно молодая душа народа»[1]. При этом они ссылались на авторитет Н.В. Гоголя, не смущаясь тем, что в знаменитой фразе о разнообразии народных танцев упоминаются танцы «тяжелые», «напряженные», «бесчувственные»[2], а для собирателей фольклора XIX века прописной истиной был факт сопровождения танцем всяких моментов человеческой жизни ,и поэтому вовсе не всегда танец служил веселью.

Впрочем, идеи «национального характера» и «духа времени» в хореографической литературе легко совмещались с советской упрощенной интерпретацией Марксова материализма. Защита народных танцев в качестве «танцев, передающих оптимизм нашего народа, отражающих советскую действительность, пафос вольного вдохновенного труда»[3], была третьим аргументом советских хореографов в пользу танцевальной жизнерадостности. Как бы то ни было, хореографы, вопреки утверждениям коллег (и даже своим собственным!) о радости как родовом признаке народного танца, подчеркивали, что «новые сценические танцы качественно отличаются от старинных народных плясок»[4]. По мнению известного эксперта по башкирскому танцевальному фольклору Ф.А. Гаскарова, «эти танцы более содержательны и жизнерадостны, они полны энергии, в них проявляются смелость и энергия, свойственные свободному народу»[5]. Его позицию разделял ярославский коллега Ф. Сударкин, который в 1952 году писал:

> Сравнивая старую и новую кадриль, я сделал вывод: рисунок новой кадрили по сравнению со старой почти не изменился, движения остались теми же. И все-таки она стала совсем иной.
>
> Теперь молодежь пляшет гораздо непосредственнее, живее и проще, пляшет от всей души, стремясь в пляске выразить полноту и радость жизни, уверенность в своих силах[6].

---

[1] *Горшков В.* Народный танец в творчестве Гая Тагирова // *Тагиров Г.Х.* 100 татарских фольклорных танцев. Казань, 1988. С. 9.

[2] *Гоголь Н.В.* Петербургские записки… С. 113.

[3] *Козловский Н., Бальтерманц Д.* Государственный заслуженный ансамбль танца Украинской ССР. Киев, 1960. С. 4.

[4] *Нагаева Л.И.* Танцы восточных башкир. М., 1981. С. 109.

[5] *Гаскаров Ф.А.* Башкирские народные танцы. Уфа, 1958. С. 5.

[6] *Сударкин Ф.* Так рождается танец… С. 11.

Мысль о неразрывной связи советского «народного веселья» с достижениями социалистического строя сквозит и в методической литературе в помощь самодеятельным хореографам. Описания сюжетов хореографических композиций Т.А. Устиновой «Королева полей» и «Праздник на селе» сопровождались, например, такими пассажами: «Любуясь богатым урожаем, сегодня можно повеселиться на славу»[1]; «Хорошо отдохнуть и повеселиться после трудовых дней»[2]. А ее постановка «На свадьбе», насыщенная настроением жизнерадостности, контрастирует с детскими воспоминаниями хореографа о грустной деревенской свадьбе в Тверской губернии, на которой будущая руководительница танцевальной группы хора им. Пятницкого почувствовала себя «точно на похоронах»[3]. Особо благоприятные условия для распространения радостного танца видел в СССР и М. Эсамбаев:

> Танец — искусство радости: поэтому ему так привольно дышится, так отлично живется на нашей земле. <…> как велика и благородна страна, которая дарит детям всех народов земли высокую радость — радость танца[4].

Жизнерадостность советского танца, успешно пережившая конец советского периода, в действительности является прямой реакцией на известное высказывание И.В. Сталина. В 1935 году, как уже отмечалось выше, журнал «Клуб» прямо апеллировал к мнению «вождя»:

> В музыке, песне, пляске люди свободного социалистического труда выражают *радость жизни* — жизни в нашей замечательной, великой стране. В этом массовом развитии художественной самодеятельности, превратившейся в широкое культурное движение рабочих, проявляется та самая особенность нашей эпохи, которую товарищ Сталин определил мудрыми и простыми словами: «*Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее*»[5].

---

[1] *Устинова Т.А.* Звездный хоровод… С. 15.

[2] Народные сюжетные танцы. М., 1966. С. 18.

[3] *Устинова Т.А.* Звездный хоровод… С. 89.

[4] *Поджидаев Г.* Повесть о танце… С. 173, 174.

[5] Художественной самодеятельности нужно квалифицированное руководство // Клуб. 1935. № 24. С. 39.

Поворот советской пропаганды в начале 1930-х годов к превозношению успехов индустриализации и коллективизации для постановщиков «народных» танцев означал ясную установку на изобретение жизнерадостной хореографии. Их творческая активность отныне, видимо, в немалой степени сводилась к приданию жизнеутверждающего звучания фольклорной основе:

> В 1933 г. Сталин заявил с трибуны I Всесоюзного съезда колхозников-ударников, что коллективизация дала крестьянину обилие продуктов и блага культуры. После этого даже в районах, пораженных голодной смертью, местные хореографы были вынуждены сочинять на «народной основе» сюжетные колхозные танцы, иллюстрирующие «зажиточную жизнь». В 1934—1936 гг., как свидетельствует костромской балетмейстер А.И. Сельцов, традиционные для поволжского фольклора хоровые песни и танцы переделывались «из заунывных в веселые»[1].

Специалисты культурно-просветительной работы интерпретировали даже массовое распространение в конце 1930-х годов ансамблей песни и пляски как спонтанное проявление всенародного ликования:

> «Нам весело. Радости много, счастье большое, а песня мала», — сказал старик-колхозник Смирнов.
>
> В этих словах и кроется объяснение того, что многие самодеятельные музыкальные коллективы и особенно хоровые кружки сочетают пение с плясками, со сценическим действием. Вот почему так быстро распространилась новая форма музыкальной самодеятельности, по существу — новый жанр, — ансамбли песни и пляски.
>
> И действительно, когда мы видели выступление хора льноводов Октябрьского района Калининской области, то чувствовалось, что для выражения полноты и радости жизни одной песни не хватало. Вот почему участники хора дополняли пение пляской, действием и другими сценическими средствами[2].

Бурлившее на сцене радостное возбуждение в сталинский период казалось вполне органичным, несмотря на тяготы и трагизм повседневной жизни. Однако в позднем СССР на фоне понижения

---

[1] *Сокольская А.Л.* Танцевальная самодеятельность. С. 135.

[2] *Големба А., Милославов И., Спадавеккиа А.* Об ансамблях песни и пляски // Народное творчество. 1939. № 2. С. 23.

авторитета традиционных самодеятельных жанров и растущей популярности «фольклорной волны» оно начало казаться неуместным и искусственным, а улыбки танцоров — неестественными, словно наклеенными. Эту смену ощущений в отношении песенного фольклора ярко выразил композитор К.Б. Птица:

> Да, мы живем для радости, для веселья, и жизнь у нас теперь совсем иная, и частушка — прекрасный вид нашего музыкального народного искусства. Но не в ней основа его развития, и ограничиваться только этим совершенно невозможно. Нашему народу присущи тонкий музыкальный вкус и чувство меры во всем. Да, широта, удаль, безудержное веселье в радости испокон веку водились в русском характере. Но не только это свойственно ему, и то, что он пел, как говорится, навеселе, — совсем не то же самое, что пелось ему в вечернюю пору, когда он размышлял о себе, о своей жизни. […]
>
> Эдакая «бодряческая» тенденция не только имеет место, она хочет господствовать в народном хоровом искусстве. По-моему, это вредная тенденция, и я глубоко уверен, что *не наигранная веселость в плясках забубенных, в жестяном блеске и в топоте является тем, что должно у нас непременно сохраниться и что должно повести за собой развитие народного хорового искусства в будущее. Давайте частушку, давайте веселую песню, но не забывайте о вкусе*[1].

Как бы то ни было, нормативный эмоциональный фон советского народного танца задавал определенные границы балетмейстерскому воображению и выступал инструментом самоцензуры. Наряду с весельем, «правильное» гендерное поведение на сцене действовало в качестве важного ограничителя фантазии хореографа.

Работа, дружба и любовь

> Действие происходит на полевом стане в час отдыха.
>
> В танце участвуют: доярка, стряпуха, две звеньевые, три тракториста и солдат-танкист.

[1] *Гладилина Т.* Народное творчество. Год 1977 // Клуб и художественная самодеятельность. 1977. № 9. С. 24. Впрочем, улыбка советского происхождения на лице танцора по сей день чаще всего воспринимается позитивно, в том числе за пределами России. Французская коллега с советской самодеятельной хореографической социализацией осенью 2012 года рассказывала мне, что руководитель парижского танцевального кружка, который она посещает, ставил в пример другим участникам ее сильно выделявшуюся радостную манеру исполнения танца.

...Бескрайны земли целины.

С большим увлечением трудятся девушки и юноши на полях и фермах. В совместном труде возникает крепкая дружба, рождается первая любовь. И вот однажды в обеденный перерыв три тракториста пришли на обычное место отдыха, чтобы встретиться с девушками. Одному из них давно нравится веселая доярка, двум другим — звеньевая. Доярка тоже симпатизирует первому трактористу, а звеньевая никак не может решить, кто же ей милее. Первый тракторист хочет сегодня признаться любимой в своем чувстве. Этому намерению помешал приезд на побывку его друга-танкиста. Радостно, в общей пляске проходит встреча. Но звучит сигнал к окончанию отдыха: пора на работу![1]

Содержание танца на современную колхозную тему «В час отдыха» (постановщик В. Старостин), описание которого было предложено хореографам самодеятельных танцевальных коллективов журналом «Клуб и художественная самодеятельность» летом 1964 года, на рубеже хрущевской и брежневской эпох, вводит нас в тему отношений между полами на самодеятельной танцевальной сцене. Такую проблематику в СССР не принято было публично обсуждать — не принято настолько, что, как известно, на одном из первых советско-американских телемостов, в 1986 году, советская участница в запальчивости заявила, что «секса у нас нет»[2].

Секс, то есть физиологические половые отношения, в советском публичном дискурсе, в том числе на кино-, телеэкране и сцене, до перестройки действительно отсутствовал. Но гендер — социальный пол, представления о женственности и мужественности, организующие положение женщины и мужчины в обществе[3] — в публичной сфере Советского Союза, в том числе и прежде всего в советской культуре, был важной сферой, призванной демонстрировать достижения советского строя и воспитывать советского человека.

Гендер был обязательной темой и на самодеятельной танцевальной сцене. Но он был достаточно специфичен. Во-первых, он не рассматривался как проблема первостепенной важности.

---

[1] В час отдыха // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 15. С. 37.

[2] См.: *Корчагин П.П., Скворцов С.* В СССР секс был!!! Как мы строили телемосты. М., 2007.

[3] В качестве введения в проблематику гендера см: *Пушкарева Н.Л.* Гендерная теория и историческое знание. СПб., 2007.

Показательно, что Г.А. Настюков — в начале 1960-х годов научный сотрудник Института художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР — в одной из журнальных публикаций того периода любовь поставил на последнее место в перечне «вечных» тем. Говоря о «нравственных и эстетических идеалах» советского современника, он заметил:

> Но есть и такие черты, которые нас волнуют и будут волновать всегда. Это чувство патриотизма, сила воли, мужественность и отвага, красота, поэзия любви[1].

Во-вторых, тема любви, как правило, не рассматривалась в самодеятельном советском танце, особенно в сюжетном танце на современную тему, как самостоятельная. Как видно из содержания танца «В час отдыха», работа и дружба торжествуют над любовью, которая может подождать в связи со встречей с другом или с началом трудового процесса.

Не педалировалась тема любви и в так называемых «народных» танцах, якобы традиционно бытующих в сельской местности. Во всяком случае, вербально эта тема не акцентировалась. Этим советский дискурс отличался, например, от того, как народный танец интерпретировался в Восточной Германии. Так, Э. Гольдшмидт, руководительница Государственного ансамбля танца ГДР, и ее коллеги неоднократно подчеркивали важность темы взаимоотношения полов и любви в немецких народных песнях и танцах. Восточногерманские хореографы противопоставляли их целомудренность подаче этой же темы «в американском шлягере, в грязной порнографической литературе, в скабрезных балетах, в омерзительных, истеричных американских бытовых танцах»[2]. По их мнению, любовь структурирует народный танец, который делится на две части: коллективный игровой танец и счастливую кульминацию — парный танец[3], а сам танец нуждается в популяризации и распространении:

> Что сегодня у нас часто не замечается, в том числе нашими молодыми писателями и поэтами, так это тема любви — любви к Родине,

---

[1] *Настюков Г.* Современность в танце // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 5. С. 24.

[2] *Goldschmidt A., Lettow R., Frisch A.* Der Tanz in der Laienkunst… S. 20.

[3] Ibidem. S. 40.

> любви к другому человеку. Не хотим же мы утверждать, что ее больше нет или что она недостойна показа. Народное искусство во все времена умело чисто выразить именно это чувство, чья нравственная и моральная ценность оставалась неизменной, несмотря на горькую судьбу векового угнетения. В те времена, когда буржуазия превратила и любовь в товар, чтобы копить деньги и сокровища, в народе пели песни о чистой любви, которая не гонится за деньгами. Эти ценности и любовь живы и сегодня. Они не сводятся больше к буржуазно-романтическому фальшивому упоению чувств, но они есть, иные и, наверное, более прекрасные, чем когда-либо. Разве мы не должны их показать, придать им образ и форму, возвышающие людей? Давайте вспомним о формах, которые немецкий танец нашел для отношений между двумя влюбленными. Как чисто, ясно и честно изображается это отношение, и как часто именно это подменяется, опошляется и огрубляется в «новых немецких народных танцах»[1].

К буржуазному романтизму в гендерных отношениях и типичным ошибкам в «современных народных танцах» мы вскоре еще обратимся. Сейчас же хочется подчеркнуть, что в советском печатном дискурсе о самодеятельной хореографии таких пространных размышлений о взаимоотношениях полов и любви практически не сыскать.

Упомянутые особенности проблемы гендера в обсуждении содержания самодеятельного хореографического искусства — ее вторичность и несамостоятельность — сказались на хореографическом языке, которым советские балетмейстеры пытались выразить тему любви. Первый историк советского балета Ю.И. Слонимский во второй половине 1940-х годов сокрушался по поводу примитивности этого языка, правда, связывая ее с отказом от танцевального языка в пользу пантомимы в советских драмбалетах:

> «Танцебоязнь» была рождена страхом сфальшивить, пойти против жизни. Но что может быть фальшивее одного из эпизодов встречи Андрия с полячкой? Рождается буйная любовь, которая сотрет из памяти Андрия жажду подвига, сделает его рабом страсти. А на сцене эти первые движения большой любви переданы... уроком танцев: полячка обучает Андрия мазурке[2].

---

[1] *Goldschmidt A., Lettow R., Frisch A.* Der Tanz in der Laienkunst… S. 46—47.

[2] *Слонимский Ю.* Советский балет… С. 47.

Чего же было ожидать от репрезентации взаимоотношений мужчины и женщины на самодеятельной сцене, если профессиональная хореография в этом вопросе оказалась не на высоте? В современных народных танцах взаимоотношения полов рассматривались со снисходительной, ироничной дистанции, насколько об этом можно судить, например, на основании описания танца «Гневаш» (постановщик И. Остроумов) по мотивам белорусской народной хореографии, опубликованного в 1964 году:

> На свидание с любимой спешит юноша, в руках у него подарок. Он оглядывается. Девушки еще нет.
>
> Но вот юноша увидел ее вдалеке. Лукаво улыбнувшись, прячется.
>
> Приходит девушка. Видя, что юноши нет, решает его подождать. Усевшись на берестяное ведерко, принимается за вышивание праздничного фартука.
>
> Появляется юноша. Развернув подарок, кладет его рядом с любимой и слегка касается ее плеча. Испугавшись, девушка уколола палец. «Смотри, как мне больно», — сердито говорит она, показывая палец. Юноша растерян.
>
> Девушка вдруг обнаруживает, что потеряла иголку, и начинает искать ее. Юноша присоединяется к подруге. Он невольно любуется ею и, не удержавшись, пытается поцеловать девушку в щеку, но неуклюже целует в глаз. Чуть не плача, она идет к ведерку, собираясь уйти, и тут видит подарок — новенькие полусапожки. Не веря своим глазам, робко спрашивает: «Это мне?» — «Конечно!» — отвечает юноша. Мгновение, и обновка на ногах.
>
> Юноша приглашает девушку танцевать. Неожиданно он больно наступает ей на ногу. Разгневанная девушка снимает полусапожки и, надев свои туфельки, уходит. Юноша догоняет ее и незаметно кладет подарок в ведерко[1].

Как видим, отношения юноши и девушки наивны до нелепости. Они ведут себя инфантильно, как малые дети, что и должно было, вероятно, вызвать снисходительную улыбку зрителя[2]. Достаточно

---

[1] «Гневаш» // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 23. С. 30.

[2] См. также интересные наблюдения О. Булгаковой и Т. Дашковой о сходном изображении любовных переживаний в кино сталинской эпохи, в котором положительные персонажи ведут себя как «опереточные»и «водевильные» крестьяне. *Булгакова О.* Фабрика жестов. М., 2005. С. 203—271; *Дашкова Т.* Границы приватного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода // СССР: Территория любви: Сб. ст. М., 2008. С. 150.

сравнить описание танца «Гневаш» с детской танцем-игрой «На футбольной площадке» (постановщик В. Константиновский), чтобы увидеть, что сюжетно гендерный сценический танцевальный язык взрослого и детского танцев малоразличим:

> Все любят футбол. И стар, и млад. Герой нашего танца Андрей тоже увлекается этим видом спорта.
>
> Каждую свободную минуту он торопится на спортплощадку.
>
> Вот и сейчас он приходит в надежде, что ему удастся поиграть в футбол. Он один на площадке. И вдруг откуда-то к нему в руки летит мяч. Мальчик ловит его, радостно прижимает к груди, подбрасывает, довольный такой приятной неожиданностью.
>
> Но счастье его длится недолго. Прибегают девочки, которым принадлежит мяч. Они играли где-то рядом, и мяч нечаянно залетел сюда.
>
> Девочки просят вернуть им мяч. Андрей категорически отказывается это сделать и садится на него. Одна из девочек решила позвать на помощь мальчика-шалуна. Этот уж придумает, как забрать мяч! Незаметно для Андрея прибегает Шалун, сзади выбивает ногой мяч и быстро с ним исчезает. Андрей удивлен и возмущен. Где же мяч? Очевидно, его забрали девочки. Но те показывают, что у них ничего нет. Действительно, мяча нет.
>
> Ах, так, думает Андрей, тогда позову на помощь товарищей. Мальчишки прибегают, и Андрей рассказывает историю о пропавшем мяче. Мальчики идут к девочкам и еще раз убеждаются, что мяча у них мет.
>
> Девочки хитрят и предлагают ребятам: «Потанцуйте с нами, тогда дадим мяч».
>
> …Ребята обсуждают между собой предложение, оно им не очень нравится. Однако желание играть в футбол так велико, что все соглашаются и пляшут с девочками. Только Андрей стоит в гордом одиночестве.
>
> К нему подходит Марина, уговаривает потанцевать с ней. Мальчик отказывается. Тогда одна из девочек бежит за Шалуном. Девочки окружают Андрея. Шалун ударяет упрямца мячом по спине и тут же, прячась за девочек, перебегает на другую сторону. От удара Андрей повернулся, но никого нет. Шалун с другой стороны ударяет его и, быстро передав мяч Марине, убегает. Девочка дразнит Андрея, показывая мяч.
>
> Андрей хочет забрать его, но Марина бросает мяч другой девочке, которая ловит его и незаметно передает Шалуну. Андрей ищет мяч у девочек, но он опять исчез. Что делать? Придется станцевать. Андрей лихо, задорно пляшет, ребята прихлопывают, а затем и сами пускаются в пляс.

Андрей видит, что все танцуют парами, и приглашает Марину. После танца девочки выполняют обещание, отдают мяч. Все довольные и радостные уходят. Мальчики играть, а девочки «болеть» за них.

В танце участвуют 8 девочек, 8 мальчиков, Андрей, Марина и Шалун[1].

В 1970 году, когда было опубликовано это описание танца, мне было 11 лет и я много времени проводил в дворовой компании. По моим ощущениям, именно так и строились детские гендерные отношения: на половой солидарности, «боевых действиях» мальчиков против девочек и, наоборот, на взаимных секретах и ловушках. Хореограф талантливо передал дворовую гендерную атмосферу, но показать образцовое взаимоотношение полов ему не удалось. Между тем, именно эта задача — показать идеал женственности, мужественности и «культурных» отношений между полами декларировалась как одна из важных дидактических целей советской самодеятельной хореографии.

«Целомудренная почтительность» и «гордая неприступность»

В деревнях бытует такая лирическая игра: девушка может «приворожить» юношу, если коснется его букетиком «приворот-травы» («люб-травы»). В этом случае юноша в течение всего вечера обязан оказывать внимание девушке.

Остановимся на двух сценических вариантах этой народной игры.

Вариант первый. Собирается молодежь на гулянье. Юноша, увидев девушку, ради которой пришел на праздник, направляется к ней. Девушка, заметив парня, радостно улыбается и в смущении отворачивается, ожидая, что он подарит ей букетик «люб-травы», но подружка незаметно выдергивает у юноши из-за пояса травку и «привораживает» его. Парень растерянно смотрит на любимую, к которой рвется всем сердцем, однако ничего поделать не может — по правилам игры он должен следовать не за ней, а за подругой.

Начинается танец. Первая девушка одиноко стоит в глубине сцены. В конце танца, красивая, стройная, она идет на середину. Все парни, любуясь ею, движутся навстречу. Но партнерши снова берут букеты цветов, и парни продолжают с ними танцевать.

[1] На спортивной площадке // Клуб и художественная самодеятельность. 1970. № 6. С. 36.

Неожиданно из-за кулис появляется юноша. Он преподносит стоящей в стороне девушке яркий платок. Подарок принят.

Молодежь отправляется погулять вдоль улицы, а гость, накинув на плечи девушки платок, уводит ее от друзей и подруг.

Вариант второй. Так же собирается молодежь, так же подруга «привораживает» юношу. Но девушка, оставшаяся в одиночестве, включается в общий танец. Как хорошо она танцует, сколько обаяния и достоинства в ее движениях! Юноши незаметно берут у своих партнерш букетики и преподносят ей. В руках у девушки оказываются все цветы. Партнерши расстроены — парни ушли к той, кто птицей летит по кругу. Все зачарованы танцем девушки. Но что это? Она раздает юношам цветы и, встав рядом с подругой, отдает избранному свой букетик. Пусть он сам, при всем народе, своим подарком скажет, кто всех милее ему на свете...

Юноши по очереди преподносят цветы девушкам, а затем наступает решающий момент — радостный, немного смущенный парень вручает избраннице букетик, который она с достоинством принимает. Теперь подружка остается одна. Но первая девушка делает знак любимому, и он приглашает подругу присоединиться к ним. Ведь все это не более как игра-шутка, хотя в ней и раскрываются истинные отношения персонажей — они все равно друзья.

Живописной группой молодежь отправляется гулять.

Второй вариант танца более удачен. Взаимоотношения между танцующими, хотя они и определяются условностью игры, но в них заложена наша советская мораль.

Удачно найдено хореографическое решение образа девушки и ее подруги. Принципиально правилен с этической точки зрения и финал — это подтверждается тем, что все уходят вместе, дружно. Никакой трагедии не произошло — все было веселой игрой.

Иначе обстоит дело в первом варианте. Игровое значение букета цветов утрируется. Образы девушки и ее подруги хореографически решены слабо. Первая все время стоит в глубине сцены, вторая теряется в массе танцующих. Не оправдано и появление парня с платком. Сцена преподнесения подарка и увода девушки страдает налетом мещанства[1].

Разбор двух вариантов народного танца-игры, якобы бытующего в каких-то, без уточнения региона, русских селах, предпринятый в 1966 году Г.А. Настюковым, в недавнем прошлом научным сотрудником Академии педагогических наук РСФСР, а в момент публикации — заведующим кафедрой хореографии Московского

[1] *Настюков Г.* Выразительные средства народного танца // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 22. С. 27 — 28.

государственного института культуры, наглядно показывает, что ясно сформулированные гендерные идеалы в советской народной хореографии наличествовали. Были образы более удачные или менее выигрышные, причем достоинства и недостатки образов женственности и мужественности формулировались в двух сферах — в области содержания и в области хореографической формы. Содержательно танец мог отражать «нашу советскую мораль» или страдать «налетом мещанства». В области формы образы могли быть сценически более выразительны или, напротив, бледны. Характерно, что лейтмотивом содержательного разбора звучит торжество дружбы и коллективизма над любовью и индивидуализмом, еще раз подтверждая выдвинутый выше тезис о вторичности темы любви на советской самодеятельной сцене.

К типичным недостаткам решения гендерной темы в хореографическом любительстве мы вернемся чуть позже, а пока посмотрим, как, по мнению критиков, выглядели убедительно решенные образы женственности и мужественности. В 1970 году Н.И. Эльяш так сформулировал их, описывая удачную постановку в одном из государственных народных хоров, выполнявших функцию образцов для любителей:

> Самобытны композиции на темы русских танцев в Уральском хоре. Русские уральские танцы, поставленные О. Князевой, отличаются сдержанным характером. В них выражена целомудренная почтительность парней к девушкам, гордая неприступность северных красавиц[1].

Рыцарское отношение мужчин к своим избранницам, целомудренность женщин как некую ментальную и хореографическую традицию советский дискурс о самодеятельном танце изначально приписывал национальным танцам, особенно грузинским, даже в тех случаях, когда парный танец был советским изобретением и традиционно исполнялся одними мужчинами. Так, руководитель тбилисского балета И. Сухишвили в 1939 году констатировал:

> Характерными особенностями нашего национального танца «лекури» являются легкость и грациозность, плавность и ритмичность, скупой жест и максимальная темпераментность. Танец ведет мужчина. Он демонстрирует перед своей избранницей ловкость,

[1] *Эльяш Н.И.* Образы танца… С. 218.

> уменье владеть оружием, затем вежливо приглашает ее установленным по обычаю поклоном выйти в круг и легкой поступью пройтись вместе с ним. Ни в одном варианте «лекури» мужчина не прикасается к своей партнерше. В этом нашли отражение рыцарская вежливость по отношению к женщине, уважение к ней, целомудренность[1].

Вместе с тем советские балетмейстеры отмечали респект в отношениях между танцующими разнополыми партнерами в качестве радостной перемены в национальной хореографии, отражающей достижения советской политики в области женского равноправия. Так, в конце 1950-х годов ассистент И.А. Моисеева отмечала перемены в поведении девушки в грузинском танце «Картули»:

> Она уже не опускает голову, не прячет, стыдливо закрывая, лицо от юноши, как это делалось прежде, а величаво и горделиво плывет рядом с ним, изредка бросая на партнера лукавый взгляд[2].

А пятью годами позже отмечались позитивные перемены в хореографии Северного Кавказа:

> Любопытно отметить, что женский танец, который ранее выглядел бедным в сравнении с танцем мужским, теперь стал более темпераментным, обогатился новыми чертами. Так, в адыгейском лирическом танце появилась на первый взгляд незначительная деталь — юноша дарит девушке цветок. А ведь прежде такой сцены быть не могло. Только новое, равноправное положение женщины-горянки породило эту деталь[3].

Впрочем, взаимное уважение полов и в русском народном танце отмечалось как национальная гендерная традиция, укрепленная и преобразованная советской действительностью. Направление этой трансформации также ясно читается в описаниях танца — «любовь», «дружба» и «хорошее отношение» становятся синонимами. Именно так описываются, например, некоторые танцы, показанные на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве 1957 года:

---

[1] *Сухишвили И.* Заметки о народном танце… С. 28.

[2] *Марголис Е.* Народность и мастерство… С. 41.

[3] Современность в танце… С. 5.

> Русская кадриль «Доказывай» поставлена в пермском Дворце культуры имени И.В. Сталина заслуженным деятелем искусств РСФСР О. Князевой. Смысл этого танца в том, что участники пляски — юноши должны «доказать» свою любовь, свое хорошее отношение к девушкам. Таким «доказательством» согласно народному обычаю, бытующему в некоторых районах Пермской области, служит подарок, преподносимый девушке на прощанье.
>
> По мере развития танца мы видим, как четко и выразительно раскрывается его сюжет. Юноши не сводят глаз со своих подруг, каждое их движение выражает почтительное, предупредительное отношение к девушкам. Взаимное внимание все возрастает, и, наконец, наступает кульминация. Юноши «доказывают» свою дружбу, преподносят подарки: кто ленту, кто платок, кто колечко. Пары расходятся, молодые люди довольны и счастливы, и только один юноша огорчен. Он потерял приготовленный подарок. Как грустно расстается эта пара! Девушке обидно: скажут, что милый не любит ее; юноша расстроен тем, что не смог «доказать» подруге свою любовь.
>
> В танце нет ни одного движения, противоречащего основному замыслу, сюжет развивается последовательно и логически завершается.
>
> Ту же тему мы видим и в «Шуйской кадрили», поставленной И. Фоминым (танцевальный коллектив клуба Шуйской объединенной текстильной фабрики). В ней раскрываются благородные и чистые отношения юношей и девушек, их взаимное уважение. Это подтверждается приветливыми поклонами, предупредительностью, с какой молодые люди подают друг другу руки, мягкими грациозными движениями девушек, широкими, энергичными и в то же время сдержанными движениями юношей. Танец проникнут задушевностью и светлой лирикой[1].

В разборе танцев особенно подчеркиваются гармония содержания и формы, соответствие хореографического языка настроению танцующих, отсутствие чужеродных вкраплений. Акцентом на гармонию содержания и формы отмечено и описание хореографического языка знаменитого женского ансамбля «Березка» — описание, в котором погрешностью против советского гендерного канона выступает только причисление женственности к характерным признакам русской души:

> Истинным священнодействием кажется степенное, плавное движение девушек в такт протяжной, раздольной песне. Идут они

[1] *Чижик А.* За культуру народного танца… С. 32.

сосредоточенные, величавые, в нарядных красочных одеждах, и если смотреть на них издали, то откроется незабываемая картина — будто чья-то искусная рука вышивает по изумрудному фону затейливый, беспрестанно меняющийся узор из ярких цветов. Они, то ложась венками, то образуя извилистые, переплетающиеся гирлянды, поражают красотой живописных сочетаний. А подойдешь близко... плывет девушка, ни на кого не глядя, потупив взор, и лишь изредка вскинет ресницы и обожжет взглядом. И не оторвать больше глаз от нее. Плывет, изнутри светится и озаряет все вокруг себя. Плясать пойдет — взмахнет платочком, плечом поведет... искрами рассыпаются во все стороны неуловимые каскады дробей, вплетаясь в музыку или мелодию песни прихотливым, изменчивым ритмом. Соколом вьется вокруг нее парень, то высоко взлетит в прыжке, то опустится и закружит вприсядку. Словно пламя в горниле, бушует вихревая пляска, втягивая всех в свою стихию.

Необоримая сила, бескрайняя ширь, неуемная удаль, певучесть и женственность, благородная величавость и вольность духа, искренность порыва — все чистое, возвышенное, что живет в русской душе, помноженное на талант и природный артистизм, — вот что такое русский танец[1].

Итак, проявление рыцарства и благородства, широты и удали юношами, целомудренности и скромности, мягкости и грациозности — девушками советский дискурс характеризовал как традиционное (патриархальное) разделение гендерных ролей, якобы издревле присущее национальным культурам народов СССР. Между тем танец действительно, как справедливо без устали подчеркивали советские хореографы, был живым и подвижным явлением, впитывающим внешние влияния. В отношении России с XIX века самым заметным влиянием на сельский танец было влияние городское, а на русский город — влияние европейское. И так же как в Европе, это было влияние эпохи романтизма, открывшей семью среднего класса как идеал для подражания. В первой половине XIX века семья стала интерпретироваться как антипод трудовой и публичной сферам, как оплот любви и воспитания детей, эмоциональной привязанности между супругами, между родителями и детьми[2]. Это означало открытие полярных

[1] Березка… Б.с.

[2] Подробнее об открытии семьи в XIX веке см.: *Hausen K.* Die Polarisierung der “Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation der Erwerbs- und Familienlebens, in: W. Conze (Hg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart, 1976. S. 363—393.

гендерных ролей, отразившихся в романтическом языке движений, тела и в хореографии:

> Женщина стилизуется в чистое, светлое, хрупкое, беззащитное и пассивное существо, которое в качестве души дома и семьи должна тихо действовать вдали от внешнего и рабочего мира и служить мужу — мужу, который должен энергично, уверенно и активно справляться с борьбой за существование, защищать жену и семью и добывать для них пропитание[1].

Буржуазный язык тела парного танца XIX века был усвоен и советской хореографией, войдя в ее канон, но будучи переформулирован в язык «народный». Однако за этим камуфляжем не в состоянии укрыться вполне буржуазное жесткое противопоставление гендерных ролей, отразившееся, в том числе, и в пропагандировавшихся в СССР «культурных» манерах бального танца:

> В танце, если он исполнен легко и с чувством, девушка преображается, ярче проявляется ее девичья скромность, ее природное женское обаяние. Юноши же приобретают хорошую осанку, статность, вырабатывают правильную походку, ловкость[2].

Роли полов оказались в советской самодеятельной хореографии, несмотря на все заверения в равноправии женщин, настолько контрастны, что композиторы были готовы связать с каждым из них тот или иной музыкальный лад:

> Естественнее всего пользоваться сопоставлением минора и мажора в музыке при наличии в танце женских и мужских партий. Например, девичий хоровод логичнее дать на музыке минорной, выход и присоединение к танцу парней — на музыке мажорной, хотя, разумеется, нельзя возводить этот прием в незыблемое правило[3].

Как бы то ни было, буржуазно-романтическое разделение гендерных ролей, заклейменное Э. Гольдшмидт как неприемлемое для социалистической народной хореографии, процветало в СССР,

---

[1] *Braun R., Gugerli D.* Macht des Tanzes — Tanz der Mächtigen: Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550—1914. München, 1993. S. 224.

[2] *Азаров А.* Танцевать красиво… С. 12.

[3] *Широков А.* Музыка в современном сюжетном танце // Современность в танце... С. 40.

который для руководительницы главного ансамбля народных танцев ГДР был образцом развития танцевальной самодеятельности. Ни она, ни ее советские коллеги, видимо, не осознавали в полной мере буржуазность наполнения советского культурного канона. Во всяком случае, контрастная хореографическая репрезентация гендерных образов не рассматривалось в качестве ошибочной постановочной работы.

Женская присядка

Некоторые даже ездили по колхозам, рассчитывая найти там подлинные образцы русского хореографического фольклора. Но, не зная, где следует его искать, не зная истории русского танца, не зная его подлинного стиля, не обладая большой хореографической культурой, — они слепо копировали все, что им доводилось видеть в деревне. Затем они нередко переносили в свои постановки такие коленца, которые перешли в деревню с дурной эстрады, являются наносными, а вовсе не коренными элементами народной русской пляски.

Народная пляска не есть какой-то окостеневший, неспособный развиваться организм. Она непрерывно впитывает в себя новые движения, меняется. Один плясун перенимает от другого полюбившиеся ему коленца. Но это процесс чисто стихийный. Деревенские плясуны плохо разбираются в стилях и мало об этом заботятся. А руководители должны знать, что правильно, что неправильно. Не чуждаясь нового, они обязаны вместе с тем заботиться о сохранении верного стиля национальной пляски.

Иные руководители, например, после поездки по колхозам заставляли женщин плясать вприсядку и умилялись, как «здорово у них это выходит». Но ведь присядка — чисто мужское движение. Дело, понятно, не в том, что женщина не в силах сделать присядку, что это ей трудно. Женская присядка вызывает иные, более серьезные возражения. Надо считаться, если не с историей танца, не с его стилем, то хотя бы с костюмом. Ведь и мужчина-то может хорошо плясать вприсядку только когда он одет в русский национальный костюм: высокие сапоги, шаровары, рубаху, т.е. в платье, не стесняющее его движений. Надо ли говорить о том, как уродливо выглядит женщина, когда она пускается вприсядку в узком современном платье.

Не пора ли вспомнить, что основной чертой национального русского женского танца, как и женского северокавказского, является плавность и мягкость движений, восхищавшая еще в XVIII веке внимательного наблюдателя русского народного

искусства Я. Штелина[1]. Недаром он писал, что «во всем танцевальном искусстве Европы не сыскать такого танца, который бы мог превзойти русскую деревенскую пляску, если она исполняется красивой девушкой-подростком или молодой женщиной, и никакой другой национальный танец в мире не сравнится по привлекательности с этой пляской».

Женщина в пляске должна, как об этом говорят памятники народной поэзии, «плыть лебедушкой», «выступать павой». Плавность должна быть столь же неотъемлемым свойством женской русской пляски, как удаль, молодечество, ловкость, сила — мужской пляски[2].

Фрагмент опубликованной в 1938 году статьи, приведенный выше, касается сразу нескольких тем, интересующих нас в этой части книги. Речь идет, во-первых, о том, что танец — явление живое и изменчивое. Во-вторых, что копирование танца, увиденного в сельской местности, не есть гарантия его подлинности. В-третьих, утверждается, что только подготовленный хореограф определяет соответствие стилистики данного народного танца традициям данной местности и путем его очистки — заметим, так же, как это делали испанские фалангистки, — восстанавливает его в «подлинном» виде. Наконец, звучит призыв вернуться в хореографии к традициям: к плавности женского языка тела и ловкости — мужского. В данном случае нас интересует «работа над ошибками»: объяснение изъянов в формировании гендерных образов. Пример женской присядки здесь как нельзя более кстати. Он касается и неадекватности хореографического языка, и моральной неуместности, и эстетической нелепости, и технической несуразности коленца, выполняемого в нарушение гендерной традиции (см. илл. 2.2)[3].

Интересно, что неверное распределение половых ролей в деревенском фольклоре отмечалось и позже. Причем если перемены в национальных нерусских танцах, как мы видели на примере

---

[1] Якоб Штелин (1708—1785) — член Российской академии наук, автор записок «Об изящных искусствах в России». Его восторженное описание русских народных плясок часто цитировалось советскими историками танца. См.: Записки Якоба Штелина: В 2 т. / Сост., пер. с нем., вступ. статья, предисл. к разделам и примеч. К.В. Малиновского. М., 1990.

[2] *Ивинг В.* Мастерство народного танца // Культурная работа профсоюзов. 1938. № 14. С. 79.

[3] См. также приведенную выше критику женской присядки Голейзовским: *Голейзовский К.Я.* Растить народных танцоров... С. 53 или с. 354 наст. изд.

2.2. Женская присядка. Ленинград, 1935 (Олимпиады художественной самодеятельности // Клуб, 1935. № 22. С. 33)

грузинских, приветствовались как торжество советской демократии, то нарушение гендерных стереотипов в ярославской глубинке оценивалось отрицательно, с позиций консервативно настроенных «стариков»:

> ...не везде танец изменился к лучшему. В некоторых колхозах женская партия кадрили утеряла свою красоту и благородство. Девушки танцуют шумно, во многом подражая мужчинам. Эта манера исполнения встречает справедливое осуждение стариков[1].

Категорически отрицалась и «карнавализация» гендерных ролей, когда женщины на сцене переодевались в мужское платье. Это оценивалось как недопустимая вольность, коверкающая как форму танца, так и его содержательную «правду»:

> Бывают случаи, когда руководители ставят массовый мужской танец в кружке, где мало мужчин, и прибегают в этом случае к переодеванию женщин в мужские костюмы. Подобные условности

[1] *Сударкин Ф.* Так рождается танец... С. 11—12.

недопустимы, они противоречат жизненной правде и приводят к искажению танца[1].

Так же как и в отношении позитивных с гендерной точки зрения сценических образов, критика хореографических упущений велась по двум направлениям: содержание и форма. Вот, например, критика образа мужчины-фронтовика с позиций его ложного содержания:

> Танец «Не перекрестке военных дорог» начинается так: на первом плане сидит молодой боец. Слышится песня А. Новикова «Вася-Василек». Заметив его грусть, бойцы решают развеселить юношу. К нему подходит девушка и вызывает на танец. Он сначала отказывается, а затем принимает ее приглашение. Начинается общая пляска.
>
> Могло быть так в действительности? Вероятно, могло. Но симпатизируем ли мы этому молодому бойцу, которому взгрустнулось, видимо, при воспоминании о любимой девушке или погибшей, если он сразу пошел танцевать с другой молодой девушкой? Только те, кто сумел пронести через годы испытаний верность своей любви, остаются в нашей благодарной памяти. Раскрывает ли эта постановка глубину человеческого чувства? Конечно, нет! Здесь все свелось к общей пляске, в которой мы забыли даже о самом герое — бойце[2].

С точки зрения формы критике подвергалось смешение гендерных танцевальных языков, приводящее к вульгаризации или нелепости образа женственности, мужественности или взаимоотношения полов:

> Порой девушкам поручаются грубые, неженственные движения, такие, например, как подбивка, когда слишком широко отводится в сторону нога. В этих случаях исполнительницы выглядят в танце развязными, а подчас и вульгарными. Нередко можно видеть в лирическом танце, как юноша вопреки логике сюжета данного танца делает большие батманы, едва не попадая своей партнерше ногой в лицо.
>
> Иногда в погоне за внешними эффектами постановщики засоряют русские танцы чуждыми им движениями. Вместо кружений

[1] *Кузнецов А.* В помощь руководителю… С. 27.

[2] *Ястребов Ю.* Сюжетно-тематический танец // Клуб и художественная самодеятельность. 1973. № 13. С. 38.

> в народном характере можно видеть почти классические пируэты, в вихре которых высоко взвиваются сарафаны девушек, что грубо нарушает народные традиции. Вместо широких, плавных движений, присущих и темповым пляскам, руководители пользуются мелкими, суетливыми движениями, несвойственными ни складу характера русского человека, ни его национальной танцевальной культуре. Девушки в длинных сарафанах исполняют прыжковые движения, пируэты, и это звучит резким диссонансом, разрушает гармонию образа[1].

Критике с позиций культуры парного танца, сложившейся в XIX веке, подвергались и те, кто в «стиляжной» манере танцевал западные танцы. В эпоху «оттепели», когда фокстрот уже вышел из-под запрета, требование его «правильного» исполнения соблюдалось неукоснительно. Нарушителям грозил позор, сродни выволочке провинившемуся школьнику у доски, перед всем классом:

> Дирижер должен видеть в зале всех.
>
> Вот он заметил, что в углу зала, как бы отгородившись от других, две-три пары по-своему «интерпретируют» строгий и выдержанный фокстрот. Плотно обняв друг друга обеими руками, с отсутствующим взглядом и застывшими лицами, не сходя с места, они в самозабвении едва переступают с ноги на ногу. Это жертвы «стиля» — те, кто опошляет танец. Как быть с ними? Объясните им их ошибки, предложите танцевать корректно и прилично держаться в общественном месте, ну а если ваши замечания не увенчаются успехом, прекратите танец и под музыку марша предложите «танцорам» оставить зал. Вслед за этим неплохо показать, как надо правильно и красиво танцевать фокстрот, и тут же в шутливой форме высмеять, причем без резкостей и нападок, танцующих неправильно. Такое сравнение воспринимается очень живо и наглядно поучает тех, кто слабо разбирается в том, что хорошо и что плохо[2].

Итак, советский постановщик танца в «народном стиле» оказывался перед сложной разрешительно-запретительной системой. Ему позволялось отходить от якобы фольклорного канона, но на безопасное расстояние, не грозящее засорить танец чуждыми

---

[1] *Чижик А.* За культуру народного танца… С. 33.

[2] *Азаров А.* Вечер танцев // Художественная самодеятельность. 1958. № 5. С. 25.

элементами — будь то движения, не свойственные данной хореографической культуре, «неправильные» эмоции или гендерные стереотипы, «искажающие» танец и образ советского человека. Эти ограничения имели вес при постановке сюжетных танцев на так называемые «современные темы», о которых речь впереди, после очередного лирического отступления.

Бальные танцы и новогодняя сказка

На втором курсе университета я добровольно записался на вторую «общественную профессию», которая вылилась для меня в мимолетную амурную историю. К поздней осени 1979 года я и мой самый близкий среди однокашников друг в студенческие годы Александр (не путать с одноклассником Сашей!) оказались в одинаковом положении: нас покинули наши девушки. Желая заполнить обусловленные этим обстоятельством ежевечерние дыры, мы решили пойти — не помню, по чьей инициативе — в кружок бального танца. Руководил им один из маминых студентов, поэтому, чтобы не смущать молодого хореографа, мы записались под чужими, но легко узнаваемыми фамилиями на абхазский манер (предыдущим летом мы провели пару недель на абхазском черноморском побережье). Александр стал «Ильинией», я — «Нарсбой». Ничего примитивнее придумать было нельзя: нас расшифровали на первом же занятии.

Когда мы попали в бальный кружок, он уже вовсю работал, и в нем было по крайней мере две студентки, занимавшиеся бальными танцами не первый год и продвинувшиеся в бальной пластике довольно далеко. Чего в таких кружках традиционно не хватало — так это партнеров мужского пола. Так что нам были рады и от радости поставили «продвинутых» девушек к нам в пары.

Мы занимались с большим удовольствием. Это было приятное времяпрепровождение во всех смыслах слова. Приличная физическая разминка, танцы и общение с симпатичными девушками — все «в одном флаконе». Наш репертуар, по всей видимости, вполне соответствовал тенденциям тех лет в советской самодеятельной хореографии. Он состоял в основном из европейского и латиноамериканского стандарта и популярных тогда танцев-карате. И никаких попыток совместить «современные ритмы» с «танцами народов СССР», с которыми я столкнулся в школе несколькими годами ранее. Шел 1980-й год, времена менялись…

Месяца через полтора мы были готовы к первому публичному выступлению, которое состоялось на новогоднем студенческом бале-маскараде в оперном театре. И к этому же моменту неспешно дозревала наша взаимная симпатия с моей бальной партнершей, миловидной, изящной и пластичной Земфирой. На дискотеке в фойе театра оперы и балета мы с Александром импровизировали вовсю, заложив долгую традицию хореографических фантазий на домашних вечерах, в кругу друзей-приятелей. Настроение было приподнятое. Поздним вечером я проводил Земфиру до подъезда. Совершенно по-дружески, безо всяких поползновений или хотя бы намеков на большее.

В ту же ночь мне приснилось, как я провожаю Земфиру домой и она сообщает мне — наяву этого не было — номер своей квартиры: семьдесят семь. Довольно странный, нереальный номер для пятиэтажного дома. Так подумалось мне утром. А днем — это было 31 декабря, — позвонив ей, чтобы поздравить с наступающим Новым годом, я на всякий случай поинтересовался ее квартирным номером. «Семьдесят семь», — прозвучало в трубке.

И тут я почувствовал себя героем волшебной рождественской сказки. Новый год я собирался праздновать вдвоем с моим старым школьным другом Игорем у него на квартире. Мы оба были без девушек после бурного года трудной дружбы с двумя подружками. И приняли такое экстравагантное решение: никаких гостей, никаких гостий.

Но ситуация менялась на глазах. Я спросил у Земфиры, с кем она празднует, и предложил, если ей захочется, зайти к нам на огонек по пути домой. Предварительно я, конечно, заручился согласием Игоря.

Вечером 31 декабря мы не могли насладиться нашим гордым одиночеством и двух часов. Сначала нагрянул Александр со своими друзьями детства. Потом, довольно скоро после полуночи, их сменила Земфира. Мы с ней болтали и танцевали. При первом же поцелуе во время танца я с ужасом обнаружил, что она, как и я, совершенно не умеет целоваться. Потом я проводил ее до подъезда, и с поцелуями в ту ночь дело так и не продвинулось.

Вообще никогда не продвинулось. Мы продолжали, как ни в чем не бывало, танцевать в бальном кружке, ездить с выступлениями, в том числе за пределы города. Я провожал ее до дома. После заключительного, обильно пропитанного алкоголем праздника «бальников», устроенного нашим руководителем на майские

праздники, мы с Земфирой расстались навсегда. Наверное, моей симпатии к ней было недостаточно, чтобы пытаться двигаться дальше вместе, хотя бы какое-то время. Надеюсь, она меня простила.

Задачи и проблемы сюжетного танца

Сюжетные танцы вскрывают облик советского человека более глубоко, выявляя различные стороны его жизни и деятельности, отношение к труду. В качестве примера можно привести работу танцевального коллектива Дворца культуры Нижне-Тагильского металлургического комбината имени В.И. Ленина «Идет конверторная сталь». Постановщик И. Поличкин решил отразить в танце пафос труда прославленных уральских сталеваров. Как же построил он хореографическое действие?

На сцене — литейный цех. На заднем занавесе изображен конвертор. Идут последние приготовления перед пуском стали. С помощью образно-подражательных танцевальных движений переданы характер труда и то приподнятое настроение, та взволнованность, которые всегда возникают перед пуском новой плавки.

И вот сталь пошла. Постановщик находит простой и эффективный прием: из конвертора течет огненно-красная струя легкой ткани, создавая полную иллюзию расплавленного металла.

Балетмейстер располагает сталеваров тесным кружком, в центр которого струится сталь. В результате эта группа танцующих воспринимается зрителем как разливочный ковш.

Незаметно из середины задника в кружок сталеваров входит колонна девушек, одетых в ярко-алые русские народные костюмы. Мгновение — «сталь» полилась в изложницы. Балетмейстер нашел интереснейшее решение этого эпизода, основываясь на уральских хороводах.

Постановщик нигде не отошел в сторону от единого стержня, на котором построен танец, не поддался соблазну устроить трафаретный праздничный перепляс с отдельными комедийными персонажами. Он строго выдержал генеральную мысль — показ пафоса труда. Умело отбирая жизненный материал и, вместе с тем, не искажая природы танца, применяя существующие в народной хореографии выразительные средства, И. Поличкин сумел создать атмосферу вдохновенного труда и сохранить внутреннее единство всего произведения в целом.

Нередко бывает по-другому. Постановщик увлекается интересной и современной темой, но, вместо того чтобы раскрыть ее содержание наиболее прогрессивными народными приемами, использует такие средства выразительности, которые лишь обедняют

и искажают замысел. Хорошо, например, был задуман танец «Зори целинные», который я видел на одном из областных смотров. На вечерней заре собираются у клуба девушки, напевая задумчивую песню. Издалека доносится звонкая, озорная мелодия. Несколько мгновений спустя появляется стайка девчат, распевающих бойкие частушки. Все пускаются в пляс. В самый разгар танца выходят парни, здороваются с девушками. Один из них просит музыкантов сыграть «Сибирскую полечку». Вся молодежь с увлечением танцует. Незаметно на сцене появляются трое новичков. Их окружают, знакомятся. «А ты плясать умеешь?» — жестом спрашивает вновь прибывшего моряка один из механизаторов. «Попробую», — отвечает тот и приглашает девушку. К ним присоединяются друзья и подруги. Массовый перепляс перерастает в общую пляску.

Постановка по замыслу современна. Но что получилось на сцене в результате нетребовательного отбора выразительных средств?

Вместо того чтобы использовать современную лирическую мелодию, постановщик взял русскую песню «Меж высоких хлебов». Пляску с частушками он решил в разухабистой манере, многие частушки были сомнительного содержания и совершенно не соответствовали авторскому замыслу так же, как и старинные русские костюмы. Парни-механизаторы для «колорита» вышли на сцену кто в спецовках, а кто в атласных косоворотках до колен. «Сибирская полечка» превратилась в мещанскую городскую кадриль с ужимками и манерами галантерейных приказчиков. Пляска моряка изобиловала хлопушками, заимствованными из «Цыганочки»[1].

Так в майском номере журнала «Клуб и художественная самодеятельность» за 1964 год рисовал достижения и просчеты постановки сюжетных танцев о жизни и труде в СССР уже знакомый нам научный сотрудник Института художественного воспитания АПН РСФСР Г.А. Настюков. Это описание можно считать типичным. Оно было одним из многих в первой половине 1960-х годов, в нем задача создавать хореографические произведения на «современные темы» оценивается как одна из центральных и самых сложных. В описании делается попытка уравновесить достижения с просчетами, что сигнализирует, скорее всего, о дефиците сюжетных танцев и о преобладании неудачных решений. Наконец, в нем к практике создания современных сюжетных танцев предъявлены самые распространенные претензии.

[1] *Настюков Г.* Современность в танце… С. 25.

Отражение достижений советского общества было изначальной, базовой задачей сценической художественной самодеятельности сталинского образца, в том числе любительской хореографии. Этим объясняется постоянная забота о репертуаре и перманентная тревога по поводу его недостатков. В начале 1960-х годов эта задача казалась еще более насущной в связи с планами строительства коммунизма, прорывами в науке, технике, уровне жизни. Во второй половине 1960-х годов, в связи со сменой руководства, с переориентацией с «волюнтаристских», малореалистичных планов на воспевание «героического» прошлого, а также с грядущими юбилеями победы в Великой Отечественной войне (1965), Великой Октябрьской революции (1967) и столетием со дня рождения В.И. Ленина (1970) на смену «чудеснице полей» кукурузе и космической теме пришли темы «ратного подвига» и «революционного героизма».

Напомним, что именно тогда, весной 1963 года, в Москве состоялась конференция балетмейстеров по проблемам сюжетного танца, а годом позже увидел свет сборник по ее результатам, тексты которого выше неоднократно цитировались в связи с оценкой ведущими советскими хореографами современных бальных танцев и соотношения традиции и новаторства в советских народных танцах. На той же конференции, наряду с похвалами в адрес создателей образцовых сюжетно-тематических танцев, был приведен перечень типичных ошибок в их постановке:

> Участники конференции отметили, что нередки еще случаи, когда из-за отсутствия профессиональной помощи и необходимого актерского мастерства в хореографических самодеятельных коллективах теряется идейная направленность, в результате чего отрицательный образ вызывает большую симпатию зрителя, чем положительный. Так случилось в танце «Чудесница полей» одного из коллективов художественной самодеятельности Куйбышевской области. У постановщика не нашлось ярких художественных средств для героини танца, олицетворявшей чудесницу полей — кукурузу, зато сорняки, показанные в виде бравых ребят с балалайками, вызывали симпатии зрителей.
>
> Берясь за постановку современных сюжетных танцев, самодеятельные хореографические коллективы иногда допускают и другую ошибку: не найдя подлинно художественного образа для отражения современности, они скатываются к натурализму.
>
> В одном из самодеятельных коллективов Кемеровской области в танце «Сибирские пельмени» была показана на сцене не только хрюкающая свинья, но и мясорубка с фаршем. Следует отметить,

что за последнее время в хореографических самодеятельных коллективах вообще наблюдается неправомерное увлечение показом в танцах животных.

Есть и еще одна трудность. Очень часто балетмейстеры ставят танцы, не имея соответствующего нового музыкального материала, и в результате вынуждены использовать старые избитые мелодии, которые не соответствуют содержанию и характеру танца. Необходимо, чтобы замысел постановки, стиль и манера исполнения, содержание и характер музыки были в органическом единстве. Только тогда хореографическое произведение прозвучит ярко, выразительно[1].

Итак, речь шла о двух самых распространенных ошибках постановок на современные темы: во-первых, об утрате идейной корректности, когда, например, отрицательные персонажи выглядели выигрышнее положительных; во-вторых, о несоответствии актуальной темы хореографическому языку ее решения, что приводило, например, к злоупотреблению пантомимой, бутафорией или, как читатель увидит ниже, традиционной народной хореографией. Было отмечено и использование негодной музыкальной основы. Этой проблемы стоит коснуться отдельно, что будет сделано позже.

Проблемы сюжетных танцев, озвученные на конференции 1963 года и в сборнике 1964 года, были не новыми и не разрешились в ходе обсуждения. На нехватку современного репертуара жаловались балетмейстеры и профессионального балета, и любительских коллективов, и культпросветработники, и партийно-государственные функционеры на протяжение всего времени существования государственной самодеятельности. Не проходило ни одного смотра самодеятельности, который не сопровождался бы критическим разбором.

Иногда на смотрах демонстрировались хореографические номера, пригодные скорее для кабаре, чем для «высокоидейной» советской самодеятельной сцены, свидетельствуя о сбоях цензуры. Вот, например, что возмутило ассистентку И.А. Моисеева на одном из смотров самодеятельности в 1957 году:

...резкого осуждения заслуживают пошлые танцы, вроде «Укротителя пантеры», которые хотя и редко, но все же просачиваются

[1] *Алексеева Л.* Вступление // Современность в танце... С. 5.

> в художественную самодеятельность. «Укротитель пантеры» — акробатический танец, поставленный в одном из клубов Красноярского края. Способная и приятная девушка изображает «пантеру», а молодой парень — «укротителя». «Пантера» выходит из клетки. Она извивается в руках «укротителя», а после «дрессировки» вновь уходит в клетку. Кому нужны такие номера? Зачем тратить творческие силы на подобные «сочинения»?![1]

Конечно, чаще всего профессиональные балетмейстеры не впадали в запретительный пафос, а высказывали дельные замечания и разумные советы своим менее опытным коллегам-любителям. Р.В. Захаров, регулярно возглавлявший жюри смотров танцевальной самодеятельности, по итогам одного из просмотров на конкурсе высказался в 1962 году следующим образом:

> Больше всего мне понравилась миниатюра «Геологи». Ее герои — молодые геологи, влюбленные в свою профессию. Этот небольшой коллектив объединяет чувство дружбы и взаимопомощи. В миниатюре верно найдены движения, жесты и позы молодых, смелых, волевых, пытливых разведчиков недр, настойчивых в своем стремлении к цели. Делает это балетмейстер в основном пластическими средствами. Жаль только, что он смешивает приемы сугубо бытовые и условные. Так, геологи идут по горам с обычными рюкзаками за спиной, а находят воображаемые минералы и рассматривают их в воображаемые увеличительные стекла. Либо все предметы должны быть реальными и видимыми, либо все условными. Тогда номер приобретет стилистическое единство[2].

Впечатление балетмейстера Ленконцерта А. Обранта по поводу натуралистического решения современной темы в 1966 году ничем не отличалось от того, что звучало на конференции по сюжетному танцу 1963 года:

> Положительные образцы в раскрытии трудовой темы в танце встречаются не так-то часто. Иногда приходится наблюдать отсутствие сценарной основы, логического развития сюжета или же его примитивную шаблонную разработку. Мешает также неумение отразить в танце характерные признаки профессии и времени, неумение найти яркие, выразительные средства в движениях и в поведении танцоров на сцене.

---

[1] *Марголис Е.* Народность и мастерство… С. 42

[2] *Захаров Р.* В танце отражать жизнь… С. 6.

> Мне довелось видеть постановку под названием «На ферме». По сцене суетливо двигались девушки в белых халатах с электрическими доилками и ведрами, пастух с длинным кнутом и человек с портфелем. Девушки приносили и уносили бидоны с молоком. Человек с портфелем что-то отмечал в конторской книге, а пастух плясал вприсядку. Каждый действовал сам по себе, не было никакой связи между персонажами.
>
> Только внешние признаки образа нашего современника, обилие бутафории и бытового реквизита низвело трудовую тему к бесплодной претензии на актуальность. И художественного произведения не получилось[1].

Через 20 лет после конференции 1963 года ее организатор Л.Я. Алексеева видела в самодеятельных сюжетных танцах все те же огрехи, претендующие, вероятно, на статус родовых:

> На одном из смотров в Куйбышеве мне довелось увидеть сюжетную танцевальную сюиту «Урожайная» в исполнении сельского коллектива. Балетмейстер не пожалел красок, чтобы отрицательные «герои» (сорняки) выглядели яркими, запоминающимися. В то же время положительные — рожь, пшеница оказались скучными, серыми. Неверный выбор средств сценической выразительности привел к смещению смысловых акцентов в танце. Идейно-художественный замысел произведения воплотить не удалось[2].

Однако вернемся назад. В интервью журналу «Клуб и художественная самодеятельность» 1967 года балетмейстер хора им. М.Е. Пятницкого Т.А. Устинова критиковала чрезмерную эксплуатацию народной хореографии в постановках на современную тему:

> В основу можно брать элементы старинных хороводов и плясок, несущих в себе поэтическое искусство нашего народа, но при создании современного танца надо обязательно все эти элементы переработать, наполнить новым содержанием. В соответствии с замыслом постановщика следует совершенствовать движения, обогащать рисунок танца. Ведь иной раз под видом молодежной пляски некоторые самодеятельные коллективы показывают нечто, не имеющее ничего общего с нашим временем. Используются танцевальные элементы, типичные для прошлого, но ни в какой

---

[1] *Обрант А.* Современная тема в сюжетных танцах // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 12. С. 13.

[2] *Алексеева Л.* Репертуар и воспитание личности… С. 4.

мере не характерные для танцев советской молодежи. Нет ничего нового и в музыке, и в композиционном построении. А как раз название «Молодежная пляска» обязывает решить постановку по-новому[1].

Между тем, и сама прославленная балетмейстер незадолго до этого попала в ту же самую западню, соединив в одной из своих знаменитых композиций современность с традицией, модерность с домодерностью. Причем в том же интервью, в котором она критикует совмещение несовместимого, она говорит о своем опыте как о достойном подражания.

Речь пойдет о ее хореографической сказке-были «К звездам», поставленной под впечатлением от полета Ю. Гагарина в космос.

«Звездный хоровод»

Часть 1

В царстве звезд

...Величественны, таинственны необъятные просторы вселенной, окутанные глубоким мраком.

Этот неземной покой нарушает ярко вспыхнувшая Северная звезда, вслед за ней одна за другой зажигаются и торжественно выплывают со всех сторон другие звезды.

А вот появляется знакомая всем неразлучная семерка звезд Большой Медведицы, впереди, как будто указывая путь, движется яркая звезда.

То угасая, то снова вспыхивая, звезды рассыпаются по бархатному небосводу, словно сверкающие узоры сказочного ковра. Ночные светила то заплетают чудесный хоровод, то снова расплетают его; как огромные бриллианты, рассыпаются они в разные стороны, чтобы потом снова соединиться в хороводе, похожем на одну большую звезду, на сияющее звездное ожерелье.

Прекрасны эти чудо-девушки — звезды, но, обреченные на вечное одиночество, они грустно блуждают по необъятным просторам небосвода.

Внезапно таинственный покой звездного мира нарушают какие-то неведомые звуки...

Это воздушный корабль впервые за время существования вселенной нарушает извечную тишину и покой. Неведомые звуки все ближе и громче... Всполошились испуганные девушки-звезды, замигали, как огоньки от ветра...

[1] Героика и современность в песне и танце… С. 10.

Неясные звуки приближающегося воздушного корабля сменяются усиливающимся гулом его мотора...

Мгновенно распался стройный светящийся хоровод: девушки-звезды сгрудились, дрожа и не понимая, что же это происходит...

И вдруг появляется впервые в этих краях человек — посланец с голубой планеты Земля. Он идет навстречу девушкам-звездам, останавливается перед ними, улыбается, низко кланяется им, а они, растерявшись, отхлынули в сторону от красавца Богатыря.

Зато Луна выплывает навстречу доброму молодцу, словно гостеприимная хозяйка. Увидев Луну, Богатырь спешит ей навстречу. Они, как давние друзья, крепко обнимаются. Подводя молодца к звездам, она успокаивает их, говоря, что их волнения напрасны, что это добрый, смелый русский богатырь, которого не надо бояться. Девушки-звезды стали смелее, приблизились к Богатырю. Отвечая на его приветливый поклон, низко кланяются ему.

Часть 2

В гостях у звезд

Широко и полнозвучно льется русская народная мелодия. Под ее звуки отважный Богатырь обходит девушек, а они с нескрываемым любопытством подходят все ближе и ближе. Постепенно все звезды вовлечены в танец, полный задушевной лирики и безудержного веселья.

К танцующим присоединяется и Луна.

Все ярче и быстрее разгорается веселый русский танец, исполняемый всеми радостно, с увлечением, а юноша Богатырь то взлетает, как птица, высоко над звездами, то мчится, отплясывая русские «коленца», то быстро подхватывает девушку Луну и вместе с ней кружится. Своей смелостью и ловкостью он покоряет всех.

Веселье в полном разгаре...

Однако время идет, и доброму молодцу пора уже возвращаться на Землю. «Пора!.. Пора!.. Пора!..» — как бы напоминают об этом позывные.

Богатырь прощается с девушками-звездами, а они не отпускают его и тянут к себе.

«Останься с нами!» — упрашивают они.

«Нет, не могу, пора домой, на Землю», — отвечает молодец.

«Возьми и нас с собой!» — просят девушки-звезды...

Задумался Богатырь. «Что же подарить им на память о первой встрече с человеком? Ленты!» — быстро решает он. Пусть же вечно движущиеся по вселенной девушки-звезды вплетут эти красные ленты в свои серебряные косы на память об этой встрече и в надежде на скорую встречу в будущем...

Точно зачарованные, смотрят девушки-звезды на отважного гостя с Земли и на подаренные им ленты. Грустно им расставаться с ним...

«Возьми нас с собой! — снова протягивают они к нему руки. — Возьми нас, возьми!..»

«Не горюйте, девушки, — отвечает им добрый молодец, — в следующий раз я прилечу к вам не один. Вы увидите десяток, а то и больше таких же смелых добрых молодцев!» — и быстро удаляется под звуки постепенно затихающего гула мотора.

Далеко-далеко остаются звезды и постепенно исчезают во мгле.

Необъятные просторы вселенной снова окутываются глубоким мраком...[1]

Подробное описание танцевальной композиции, жанр которой ее автор определила как «сказка-быль», опубликовано в вышедшем в 1964 году сборнике с записью современных сюжетных танцев (см. илл. 2.3—2.5). Автор сборника не ограничилась записью танца, она предпослала ей историю его создания, которую я приведу полностью, исключив пассаж о деталях женского костюма, который понадобится нам в другом контексте:

12 апреля 1961 года было чудесное теплое весеннее утро. Это утро принесло всему миру радостное известие: первый советский человек в космосе. В космосе летчик-космонавт Юрий Гагарин.

Космос... Как это все было далеко... недосягаемо... таинственно. И вот русский богатырь Юрий Гагарин все приблизил к нам, к Земле.

Известие это было ошеломляющее; всех нас охватило большое волнение. Вместе с волнением росло чувство огромной гордости за нашу страну, за нашего советского героя.

Мне, как и всем нашим людям, не хотелось оставаться в стороне от этих огромных событий, и тут сама собой зародилась мысль — поставить звездный хоровод с космонавтом.

Прежде всего надо было подумать о сюжете, и я стала работать над сценарием. Одно дело, когда действие и события происходят на земле, в привычных для нас условиях. А вот как сценически правдиво передать в танце образ нашего земного героя, когда он находится среди звезд, в космическом пространстве? Пришлось познакомиться с научно-популярной литературой о космосе, звездах, Луне и космических явлениях.

[1] *Устинова Т.А.* Звездный хоровод… С. 48—49.

2.3–2.5. Обложка методического пособия Т.А. Устиновой и иллюстрации к сюите «Звездный хоровод» (*Устинова Т.А.* Звездный хоровод (Современные сюжетные танцы). М., 1964).

Поначалу казалось, что задача совершенно невыполнима средствами хореографии.

Но на помощь пришла фантазия. А что, если это будет сказка-быль? В сказке все возможно... Даже оживить небесные тела — планеты, звезды, Луну.

Поделившись своими замыслами с участниками танцевальной группы, я написала сценарий.

Сюжет танца заинтересовал композитора М. Магиденко. Он с увлечением начал работать.

29 апреля собралась на прослушивание вся танцевальная группа.

Музыка всем понравилась, особенно первая часть, где умело использован напев народной песни «У зори-то, у зореньки много ясных звезд...».

Все увлеклись. Всем хотелось скорее, скорее работать. Но нашлись и скептики, которые не верили в осуществление этого танца.

А когда с большим увлечением началась дружная работа танцевальной группы и оркестра под руководством заслуженного деятеля искусств РСФСР Александра Семеновича Широкова, то и скептики «уверовали» в реальную возможность создания этого танца.

Задумались мы и над тем, какие же должны быть костюмы у звезд, у Луны.

Художник Б.М. Кнушанцев, создавая эскизы, взял за основу русский национальный костюм.

По сценарию звезды у нас были решены в образе девушек, поэтому мы одели их в синие, точно ночное небо, сарафаны, усеянные серебряными звездами. […]

В работе над композицией мы использовали русские народные песни, старинные лирические хороводы.

Вся хореография танца поставлена на русских движениях: русский переменный шаг, припадание, девичий женский ход, присядка, прыжки, хлопушки...

Удовлетворена ли я вполне решением постановки? Нет, не удовлетворена. Чем больше смотрю я на танец на концертных площадках, чем больше я репетирую его, тем больше желания у меня еще и еще работать над этой темой.

Встает много вопросов, как лучше сделать, чтобы ярче и значительнее была раскрыта большая тема.

Смотришь на танец, и кажется порой, что есть в нем длинноты, что образ Луны несколько простоват, что еще не найден настоящий волнующий финал. Не совсем удовлетворяет и музыка к пляске Богатыря со звездами.

Впереди еще много работы над этим танцем[1].

[1] *Устинова Т.А.* Звездный хоровод… С. 47, 48.

Предыстория хореографической сюиты не только вводит читателя в авторскую лабораторию и знакомит его с основными ее создателями, но и создает атмосферу особой значимости труда балетмейстера-гражданина, искренне переживающего за судьбы Родины и воспринимающего себя как ее летописца, запечатлевающего ее достижения языком танца. Нужно отдать должное прославленному балетмейстеру — Т.А. Устинова была тонким политиком, владевшим языком не только хореографии, но и официальной советской публицистики.

Балетмейстер, несомненно, рассматривала «сказку-быль» как предмет законной гордости. Не случайно содержание этой сюиты она пересказывала несколько раз с незначительными купюрами в других публикациях 1960-х годов[1]. Вместе с тем не все в этой постановке было бесспорным. Т.А. Устинова упоминает о в конце концов «уверовавших» скептиках в самом коллективе, признает некоторые недоработки в постановке сюиты, требующей в будущем «много работы».

Сегодня эта работа вызвала бы у зрителя, скорее всего, желание рассмеяться или пожать плечами. Причина состоит в том, что хореографическая лексика и сценическое оформление танца «К звездам» принадлежат ушедшей эпохе. Ее хореографический стиль был заложен в годы формирования советского балета и особенно танцевальной художественной самодеятельности сталинского образца 1930-х годов, когда задача искусства виделась в прославлении советских достижений и разъяснении мудрых партийных решений в неграмотной, малограмотной, политически наивной и незрелой аудитории. Отсюда, скорее всего, перевод модерной тематики на домодерный, псевдотрадиционный и псевдонародный язык «сказки», «народного танца», «изобретенной традиции». Т.А. Устинова следовала в данном случае традиции русской. В ее статье в сборнике о современных сюжетных танцах это намерение особо подчеркивается:

> Всех нас необычайно взволновал героический полет советского человека в космос. И мы увлеклись мыслью создать на эту тему хореографическую композицию, сказку-быль, построив ее на основе музыки русской народной песни:

[1] *Устинова Т.А.* Создание современных сюжетных танцев на основе национального народного танца // Современность в танце… С. 25—27; Героика и современность в песне и танце… С. 11.

«У зари-то у зореньки много ясных звезд,
А у темной-то ноченьки им и счета нет».
Мне очень хотелось, чтобы вся эта хореографическая картина была решена на чисто русской национальной основе[1].

Но в полиэтническом СССР были возможны и другие национальные варианты решения космической темы. Так, руководитель одного из самодеятельных коллективов народного танца Татарской АССР также поставил танец космонавта с Луной и звездами, даже название позаимствовал у устиновской «сказки-были», вот только фольклорная основа была татарской, а сам космонавт, очевидно, татарином:

В хореографической сюите «Этих дней не смолкнет слава», и особенно в ее заключительной сцене «К звездам», слились вместе героика и лирика, фантазия, сказка и современность. Канвой послужила старинная татарская поэтическая легенда. Она помогла связать воедино новейшие победы советской науки в космосе с увлекательным красочным национальным фольклором.

По легенде бедную красавицу Зухру обижают все. Даже любимый от нее отвернулся. Не найдя счастья на земле, она молит Луну забрать ее к себе. Однажды девушка пошла по воду и увидела на речке длинную-предлинную лунную дорожку. Пошла по ней Зухра, добралась до своей сестры — Луны и осталась жить там навсегда.

Но вот навстречу Звездам и Луне летит советский Космонавт. Его полет имитируется стремительными вращательными движениями по кругу. Планета все ближе и ближе...

Наконец радостное свидание состоялось. Космонавт вместе с Зухрой и Луной танцуют веселую «Татарскую польку». Пора расставаться, но девушка не хочет отпускать сына Земли. Показав жестом, что его ждут люди, и пообещав вернуться, смельчак отправляется в обратный путь.

Долго мы бились над тем, как интереснее показать отлет Космонавта. Сначала он покидал сцену, совершая те же быстрые и энергичные вращательные движения, что и вначале, однако это не смотрелось. Тогда попробовали другой вариант: Звезды как бы застывали на месте, а Космонавт двигался мимо них, в одном направлении, делая большие прыжки. Отвергли и это решение, потому что оно не создавало впечатления, будто звездолетчик удаляется от Луны.

[1] *Устинова Т.А.* Создание современных сюжетных танцев… С. 25.

> Остановились на третьем — наиболее удачном варианте: и Звезды и Космонавт начинают одновременно двигаться по диагонали в разные стороны. Возникла иллюзия полета.
>
> Большое значение мы придаем музыкальному сопровождению и свето-звуковому оформлению. Наши оркестранты любовно относятся к каждому произведению, хорошо понимают хореографию и помогают нам во всем.
>
> Удачно подобрали освещение неба в танце «К звездам», а свет красного выносного прожектора, направленный на белый костюм Космонавта, помог создать впечатление полета[1].

Словом, недостаток хореографии современных сюжетных танцев, который критиковала Т.А. Устинова в 1967 году, — рассказ о современности на устаревшем сценическом языке — продолжал тиражироваться и позже. Интересно, однако, что балетмейстер хора им. Пятницкого всего через несколько лет после своей «звездной» постановки воспринимала злоупотребление народным танцевальным языком применительно к современной теме как ошибку.

Вспоминается рассказ И. Андронникова «Первый раз на эстраде». В нем известный театровед И.И. Соллертинский поминает казус, произошедший в довоенной Ленинградской филармонии:

> Недавно был запланирован симфонический утренник для ленинградских школ, точнее, для первых классов «А» и первых классов «Б». Но по ошибке билеты попали в Академию наук, и вместо самых маленьких пришли наши дорогие Мафусаилы. Об этом мой помощник узнал минут за пять до концерта. И, не имея вашей способности учесть требования новой аудитории, он рассказал академикам и членам-корреспондентам, что скрипочка — это ящичек, на котором натянуты кишочки, а по ним водят волосиками, и они пищат...
>
> Почтенные старцы стонали от смеха…[2]

Конечно, образованная советская публика в 1960-е годы не покатывалась со смеха, глядя на перегруженные бутафорией, сказочной метафорикой и псевдонародной танцевальной лексикой хореографические сюиты на колхозные или космические темы. Но, вероятно, и она должна была воспринимать постановки,

---

[1] *Фатхутдинов Э.* К новым замыслам // Клуб и художественная самодеятельность. 1969. № 11. С.28.

[2] *Андронников И.* Первый раз на эстраде // К музыке. М., 1975. С. 11—12. Электронный ресурс см.: http:// tvkultura.ru/about/show/brand_id/29424

написанные на языке, предназначенном для неграмотной рабоче-крестьянской аудитории, как пародию на искусство.

Война на танцевальной сцене

1957 год

> Вспоминается одна из картин балета «Татьяна» («Дочь народа», музыка А. Крейна), поставленная Р. Захаровым. Фашисты захватили в плен партизанку и допрашивают ее. Мы видели комнату, в центре которой стоял огромный стол. На столе чернели телефоны, громоздились папки с документами, а за столом сидел важный фашистский чиновник и рядом с ним — его секретарь. На глазах у этих людей палачи подвергали героиню изощренным пыткам. Они швыряли ее, крутили, таскали по полу, взмахивали плетками, угрожали шомполами, словом, делали то, что действительно делали фашисты на допросах. О. Лепешинская проводила эти сцены так сильно и убедительно, так натурально, что моментами становилось страшно за нее. Зрители аплодировали балерине, но в целом спектакль не вызывал настоящего внутреннего волнения. Память о замечательных героинях советского народа — о Зое Космодемьянской, о Лизе Чайкиной, Ульяне Громовой, о бесстрашных советских людях, павших в боях за родину, — не мирилась с бескрылой имитацией натуры[1].

1967 год

> Балет «Дочь народа» А. Крейна рассказывал о подвиге девушки-партизанки.
>
> В дни Великой Отечественной войны она выполняла боевые задания. В одну из ночей девушка попадает в руки фашистов. Несмотря ни на какие угрозы и пытки, героиня остается верной своему народу.
>
> Сцена допроса партизанки была показана летом 1947 года на первом Всемирном фестивале демократической молодежи в Чехословакии. Представители более семидесяти национальностей, заполнявшие зал театра, восторженными овациями встречали искусство балерины О. Лепешинской, великолепно исполнявшей эту трудную роль.
>
> Никогда не забуду, как за кулисы прибежала девушка, испытавшая во время войны ужасы Освенцима, и со слезами на глазах обнимала Лепешинскую, показывая выжженное на ее руке фашистское клеймо. Она говорила: «Ведь все это правда. Вот так

[1] *Слонимский Ю.* Дорогу современному герою // В честь танца... С. 281.

> они мучили нас. И лучшие из дочерей и сынов нашего народа вот так, как вы, мужественно и стойко, с гордо поднятой головой переносили пытки врагов»[1].

Перед нами — два отзыва на один и тот же балет, поставленный в 1947 году в филиале Большого театра, но не удержавшийся в репертуаре. Первый из них, написанный в 1956—1957 году, принадлежит балетному критику Ю.И. Слонимскому, второй — самому создателю балета Р.В. Захарову и датируется 1967 годом. Различие оценок эмоционального воздействия балета свидетельствует не только о тяжести труда историка, вынужденного разбираться в противоречащих друг другу источниках, созданных давно ушедшими из жизни историческими акторами. Контраст мнений в данном случае — демонстрация принципиально различных подходов к хореографическому решению проблем современности, сосуществовавших в советском балетмейстерском дискурсе. В первом случае соцреалистическое жизнеподобие в танцевальном искусстве активно отвергается, во втором — приветствуется.

Ю.И. Слонимский считал разработку современной тематики в хореографии задачей необходимой, но сложной и требующей выработки особого языка, с иронией описывая драмбалетную традицию пантомимного «пересказа» жизни. По поводу другого балета на военную тему — «Берег счастья» на музыку А.Э. Спадавэккия, поставленного в 1948 году на сцене Театра им. Станиславского и Немировича-Данченко балетмейстерами В.П. Бурмейстером и И.В. Куриловым, он высказался так:

> По сцене ползли на четвереньках известные танцоры в форме, полученной с военного склада. Они тащили «цинки» — ящики с патронами, прятались в окопы, «в полный профиль» изготовленные для спектакля под наблюденном военных специалистов. Затем появлялся огромный бутафорский танк, стреляя из бутафорских орудий, «давил» танцоров, один из которых с гранатой в руках бросался под это чудовище и взрывал его[2].

В данном случае важно, что традиция хореографического воплощения темы Великой Отечественной войны была заложена

---

[1] *Захаров Р.* Сюжет в танце // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 21. С. 13—14.

[2] *Слонимский Ю.* Дорогу современному герою... С. 250.

2.6. Танец «Призывники» ансамбля И.А. Моисеева (Ансамбль народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева. В фотографиях Евгения Умнова. М., 1966).

в СССР в годы позднего сталинизма. Затем тема войны и победы почти до середины 1960-х годов была потеснена на танцевальной сцене другими сюжетами, имплицитно присутствуя в виде традиционной со сталинской эпохи солдатской пляски (см. илл. 2.6). Наконец, в связи с превращением празднования победы 1945 года в официальное место памяти советского общества в год ее 20-летия, тема Великой Отечественной войны вновь оказалась востребованной. При этом многое из драмбалетных традиций 1940-х годов самодеятельная хореография копировала, вызывая критику экспертов.

Так, на Всесоюзном смотре художественной самодеятельности профсоюзов 1963 года одним из самых сильных хореографических произведений был признан поставленный в народном коллективе балета Ленинградского дворца культуры им. Первой пятилетки Л. Молодяшиным одноактный балет «Бухенвальдский набат» по мотивам известной песни В. Мурадели на слова А. Соболева:

Суровая, благородно-сдержанная хореографическая картина воскрешает в памяти страдания миллионов погибших в лагерях смерти. Теперь это стало историей, но историей, которая не должна повториться. Ни один честный человек, ни один художник не имеет права забывать об этом. Уже само напоминание о злодеяниях фашистов несет в себе идею борьбы народов против войны. Не скорбь по погибшим, а гневный, страстный призыв к миру от имени жертв фашистского варварства — вот центральная мысль балета.

Примечательно умение постановщика строить композицию в зависимости от главной цели, соблюдая все законы драматургии.

В начале балета показывается подавленное состояние узников лагеря смерти. Затем люди расправляют плечи. Их танцы становятся гордыми, протестующими. Они обретают силу для восстания. Часть из них гибнет, но все верят: освобождение и победа придут.

И действительно, лагерь оказался недолговечным. Воздушная тревога.

Наступают советские войска. Палачи бегут.

В финале как бы концентрируется главная идея спектакля. Он напоминает: борьба продолжается и сегодня. Здесь воплощается образ песни, положенной в основу балета. Мы видим «жертвы, ожившие из пепла». Они взывают к людям: «Берегите, берегите, берегите мир!» В непреклонных позах, волевых лицах — предвидение будущего, когда прекрасной станет жизнь на всей земле!

Спектакль идет на высоком эмоциональном накале. Это одна из наиболее впечатляющих хореографических постановок, показанных на Всесоюзном смотре художественной самодеятельности профсоюзов[1].

Вместе с тем были высказаны и критические замечания. В качестве недостатков балета отмечались эклектика хореографического языка, обилие пантомимы и акробатики, натуралистическое решение сцен пыток, неудачный подбор музыки, которая была «исполнена сочувствия и жалости, в то время как воплощаемая тема требовала совершенно иной красочной палитры, более суровой и драматической»[2]. Самой большой ошибкой рецензент посчитала бледное воплощение положительных, героических образов и яркость образов врага. Когда речь шла о симпатиях к сорнякам

[1] *Туркина Н.* Новаторский спектакль, его достоинства и просчеты // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 4. С. 8.

[2] Там же. С. 9.

вместо кукурузы — это еще полбеды, но когда эмоционально заряжали не герои, а враги — это уже попахивало идеологической некорректностью:

> Серьезную обеспокоенность вызывает в спектакле еще одна проблема. В балете действуют фашисты. Их образы очерчены очень убедительно. Тяжелый, как удар, шаг, спокойствие и деловитость, с которой совершаются преступления. Как будто режиссерски здесь все безупречно. Но вместе с тем, когда смотришь некоторые эпизоды, где действуют палачи, не можешь отделаться от мысли, что балетмейстер в противопоставлении узников фашистам допускает ошибку. Натиск злых сил оказался сильнее сопротивления заключенных. Но почему? Ведь мы уже знаем сейчас из истории, что в Бухенвальде была подпольная коммунистическая организация, она возглавила восстание. Думается, что Молодяшина увлекла режиссура сцен, где действуют палачи, а упорство и воля узников вопреки основной идее балетного спектакля отошли кое-где на второй план[1].

Правда, эта критика соответствовала духу времени, в котором все еще витали старые сталинистские представления о том, что «правильное» искусство концентрируется на «руководящей роли» партии, отсутствовавшей в «Бухенвальдском набате». Критика яркого образа врага в свое время беспокоила и Ю.И. Слонимского, который о поставленном Ф.В. Лопуховым в 1940 году балете «Тарас Бульба» на музыку В.П. Соловьева-Седого писал:

> Одна ошибка тревожит больше всего.
>
> Прошло уже немало дней с момента премьеры; многое стерлось в памяти, а один актер продолжает стоять перед глазами. Вахтанг Чабукиани появляется в черном платье бурсака, сковывающем движения, и тем не менее сразу ясно, что перед нами герой. Вот сброшена бурсацкая одежда, орленок расправляет оперившиеся крылья — Чабукиани танцует, и танцует блистательно. Его танец говорит о жажде подвига, о потребности любви, говорит торжественно и вдохновенно.
>
> Итак, в спектакле побеждает Чабукиани. Побеждает высокое искусство танца и вместе с ним — «очищенный» искусством герой. Чабукиани играет роль Андрия, предающего свою родину, и заинтересовывает зрителя больше, чем Остап и Тарас. «Секрет» успеха прост: зритель всегда испытывает приязнь к своим любимым

[1] Там же.

актерам. Завоевать же любовь может тот, кто обладает наибольшим могуществом в сфере своего искусства. Настоящий герой всегда говорит красноречивее и убедительнее других.

В балете «Тарас Бульба» лучший в искусстве танца актер играет роль изменника, а роли положительных героев лишены выразительных «слов»[1].

Во второй половине 1960-х годов, в связи с юбилеями революции и В.И. Ленина к теме войны добавилась тема гражданской войны. К наиболее удачным ее хореографическим воплощениям эксперты относили миниатюру «Тачанка», поставленную балетмейстером Ленконцерта А. Обрантом и впервые показанную в мае 1970 года участниками хореографического коллектива Дома культуры учащихся профессионально-технических учебных заведений Ленинграда в концерте для делегатов XV съезда ВЛКСМ во Дворце съездов. Вот ее краткое содержание в записи Л.А. Алексеевой:

«Тачанка» — тематический танец. В нем, аналогично музыке известной песни композитора К. Листова, тема, сюжетные ходы, композиция, танцевальные движения подчинены наступательному порыву и стремительной атаке.

Главная мысль постановки: молодежь умеет не только строить, любить, но и героически защищать свою страну, свое право на завоеванное счастье.

Первое, что видит зритель, — это высвеченная лучом прожектора грозно несущаяся тачанка. Слышен стук колес и цокот скачущих коней.

Крутой поворот тачанки — и мы видим бойцов, скачущих на лошадях. Тела их устремлены вперед, они готовы к встрече с врагом. Врезавшись в конницу противника с ходу, они рубят саблями налево и направо. Перестроение. И вот снова мчится тачанка с неизменным расчетом. Тройка в одной упряжке. Ее ведет боец. Частая очередь пулемета косит врага, и опять летят кони вперед.

Все больше и больше нагнетается напор и стремительность, которые создают у зрителей впечатление, будто перед ними степной простор и несущаяся легендарная тачанка[2].

Чтобы впечатление читателя о танце было более полным, приведу содержащееся в записи танца описание костюмов его участников:

---

[1] *Слонимский Ю.И.* В честь танца... С. 50.

[2] «Тачанка» // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 22. С. 28

Костюм девушек. Красные платья с серыми нашивками на груди. Буденовки красные с серебряной звездой, трико и сапоги тоже красные.

Костюм юношей. Гимнастерка и брюки светло-серого цвета. Леи на брюках темно-серые, на боковых швах красные полосы. На гимнастерках красные нашивки. Буденовки такие же, как у девушек. На красный пояс нашита серая пулеметная лента. Сапоги серые.

Реквизит. 15 сабель, 9 флагов из легкого шелка.

В танце участвуют 12 девушек и 12 юношей[1].

Тема Великой Отечественной войны также оставалась одной из излюбленных в хореографической самодеятельности. Чаще всего она и на позднесоветской самодеятельной сцене решалась с привлечением драмбалетной стилистики, хотя и без чрезмерного натурализма. Вот, например, методическое, в качестве образца, изложение такого рода постановки середины 1970-х годов.

Разберем тематическую постановку «Высота».

На сцене полумрак. В глубине в левом углу небольшая возвышенность, прикрытая кустарником. Лучи прожектора ползают по небу. Где-то вдали слышны пулеметная очередь и гул орудий. Мы понимаем, что близко проходит линия фронта. Появляется один из солдат — бой закипел рядом: это как бы первая мысль, поданная зрителю постановщиком (экспозиция). За первым — другие. Пулеметные очереди заставили залечь: возвышенность — это вражеский дот (завязка). Бойцы вступают в неравный бой, но подавить эту огневую точку им не удается. Как и прежде, из дота бьет пулемет, преграждая бойцам путь. Уже немного осталось в живых. Весь этот эпизод — развитие действия.

Но подавить огневую точку необходимо. У одного из бойцов последняя граната, он собирает товарищей и предлагает план... Те приближаются к доту, отвлекают внимание. Боец с гранатой, взяв знамя, по-пластунски ползет к доту с другой стороны. Враги его замечают и направляют огонь... Бой длится долго, но подавить дот не удается. Тогда боец, водрузив на высоте знамя, закрывает амбразуру своим телом — наступил кульминационный момент.

Но не всегда после кульминации требуется развязка: иногда они совмещаются в последнем действии — так было в данном примере[2].

---

[1] Там же. С. 28—29.

[2] *Ястребов Ю.* Сюжетно-тематический танец… С. 22.

Со временем в постановках на военную тему стали более заметны символические, метафорические, поэтические компоненты, драматургические задачи стали порой решаться танцевальным, а не пантомимным языком. Однако такие постановки оставались редкостью и сразу же привлекали внимание коллег-балетмейстеров. Так было, например, в поставленной Н. Авериной к Всесоюзному смотру художественной самодеятельности, посвященному 40-летию Победы, хореографической элегии «Журавли» по мотивам одноименной песни Я. Френкеля на слова Р. Гамзатова[1]. Показательно и то, что хореографическая работа появилась лишь через 16 лет после невероятно популярной песни. Особая консервативность хореографии как вида искусства плюс повышенное государственное внимание к корректному отражению данной темы, постепенно превращавшейся в основу советско-российской идентичности, создавали формулу предельной танцевальной осторожности в воплощении темы войны.

Наряду с хореографически тонкими попытками интерпретации (анти)военной темы бытовали и лобовые, плакатные решения, выполненные в духе агитки. Об одном из образчиков такого подхода с гордостью рассказывал в 1969 году его создатель, руководитель одного из заводских ансамблей народного танца:

> А какими средствами изобразить агрессоров, воинствующий империализм? Как-то мы прочитали о том, что за океаном дядя Сэм раздувает новую гонку вооружений. Это и подсказало решение.
>
> Четыре куклуксклановца в белых балахонах готовят смертоносное оружие — атомную бомбу. Дядя Сэм похваляется своим могуществом, а марионетка из Сайгона и неофашист из ФРГ умоляют его милостиво пожаловать им одну из «военных игрушек».
>
> Идет танец-молитва поджигателей войны. Подобострастно кланяясь, они скрещивают руки на груди. Этот жест ассоциируется со смертью.
>
> Финал поставлен так. В момент, когда дядя Сэм хочет отдать неофашисту бомбу, из-за кулис, с двух сторон, стремительно появляются две колонны гневных, протестующих людей, которые вытесняют агрессоров на авансцену. Те в страхе закрывают лица руками, защищаясь от неотвратимой расплаты.
>
> Таким образом, главным средством, которым раскрывается идея этого сюжетного танца, стала пантомима[2].

---

[1] См.: *Петрова Л.* «Журавли» // Клуб и художественная самодеятельность. 1985. № 4. С. 17—18.

[2] *Фатхутдинов Э.* К новым замыслам… С. 27—28.

Итак, сюжетный танец на производственную, героическую, военную, революционную, молодежную тему, который должен был запечатлеть образ советского человека, был для профессиональной и любительской танцевальной сцены вожделенной, но трудно реализуемой задачей. Фактически единственной темой, сценическое воплощение которой не вызывало критического обсуждения экспертов, была «дружба народов СССР». Попробуем разобраться в причинах этого исключения из правил.

Апофеоз, или Танцы дружбы

> Постановка «Два Первомая» осуществлена в Государственном Академическом ансамбле народного танца Союза ССР. Построена она на двух контрастных картинах.
>
> В первой воссоздаются дореволюционная маевка, подполье, конспиративный сбор рабочих. Во второй показан Советский Первомай. Картина состоит из двух частей. В первой выражены спаянность, солидарность чувств советских людей разных национальностей. Во второй проходят образы отдельных людей: вернувшийся с фронта кавалерист и его подруга; моряк и девушка-милиционер, физкультурники, олицетворяющие сильную, красивую советскую молодежь.
>
> В апофеозе — торжественном выходе представителей советских республик выражена крепкая дружба народов нашей страны. [...]
>
> *Финал*
>
> Звучит марш или песня.
>
> Линиями, на зрителя идут представители всех республик Советского Союза. Останавливаются недалеко от авансцены. За ними следуют действующие лица из картины «Первомай». По очереди они поднимаются на стеллажи. На самой высокой точке в центре становится солистка-физкультурница с красным флагом, который развевается над всей группой. Сцена заполняется людьми с флагами, цветами.
>
> На последний аккорд музыки все участники поднимают руки[1].

Общее содержание и конец объемного сценария «хореографического действия в двух картинах» в литературной записи Е. Марголис, поставленного И.А. Моисеевым к 50-летию Октябрьской

[1] Два Первомая // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 5. С. 27, 29.

революции, рисует сюжет, хорошо знакомый советскому зрителю с конца 1930-х годов: люди в национальных костюмах народов СССР объединяются в общем действии, символизируя «братскую дружбу» советских республик. Этот образ сплоченного вокруг фигуры вождя «нерушимого союза» стал каноническим в сталинскую эпоху, но пережил и ее, и хрущевскую «оттепель», и брежневский период. Он тиражировался не только во взрослой танцевальной самодеятельности, но и в детской. В 1972 году художественный руководитель московского детского народного хореографического ансамбля «Школьные годы» В. Константиновский поставил танец «Сестрички», который воспроизводил хорошо известный образец. В статье о подготовке ансамбля к празднованию важного советского юбилея постановщик писал:

> Приближается замечательный юбилей, который с подъемом будет отмечаться всем нашим народом, — 50-летие создания СССР. Для детворы этот год знаменателен вдвойне: исполняется 50 лет пионерской организации. Дети Советского Союза готовятся к этим праздникам.
>
> Каждый из нас вспоминает многие события из жизни страны и стремится встретить праздники какими-то своими творческими подарками. Естественно, любой хореографический кружок хочет осуществить новую постановку, посвященную этим датам. Любое хореографическое произведение должно иметь воспитательное значение, оказывать влияние на формирование сознания детей. Тем более на тему «Дружба народов». Очень важная тема. Но не надо ее решать формально. Главное отразить, пусть через небольшой сюжет, чувства взаимопонимания, уважения и дружбы, которые сложились между народами, а не показывать чередование отдельных танцев различных национальностей. Эта тема хорошо решается и в детской танцевальной постановке. В ансамбле «Школьные годы» создан танец под названием «Сестрички» на музыку Андрея Петрова. В нем участвуют 15 пионеров, 15 сестричек — представителей союзных республик. Очень интересны и общие, и отдельные танцы; в единстве движений ощущается любовь и дружба сестер-республик[1].

Из описания танца мы узнаем, что его хореография соблюдала устоявшуюся в самодеятельном танце иерархию советских

[1] *Константиновский В.* Воспитание танцем // Клуб и художественная самодеятельность. 1972. № 6. С. 32.

республик, которая фиксировалась в очередности их представления зрителю:

> Танец делится на 5 основных частей. В первой части представлены РСФСР, Украина. Белоруссия; во второй — республики Прибалтики, в третьей — Средняя Азия, в четвертой — Закавказье, пятая — заключительная[1].

В заключительной части девушки, взявшись за руки, смыкали ряд справа и слева от стоявшей в центре представительницы РСФСР, отвешивали русский поклон, поднимали, как у И.А. Моисеева, руки, после чего каждая, кроме девочки, символизирующей Россию, доверительно клала голову на плечо стоявшей ближе к центру[2].

Если ансамбль И.А. Моисеева был эталоном для всей советской самодеятельной хореографии, то в теме «дружбы народов» он был образцом вдвойне. Причина тому — сама идеология Государственного ансамбля народного танца СССР, созданного в 1937 году, помимо прочего, чтобы превратить национальное танцевальное искусство во всесоюзное культурное достояние. Логика демонстрации советских достижений языком танца в данном случае неизбежно предполагала хореографическую инсценировку дружбы народов. Не случайно в официальном буклете ансамбля, изданном в 1954 году и выдержанном в полнокровной стилистике и лексике сталинской культуры, танец интерпретировался как любимое занятие советских людей, сближающее их как некий интернациональный язык и общедоступная эстетика:

> В атмосфере дружбы народов, взаимного уважения национальных культур искусство народного танца достигло небывалого расцвета в Союзе Советских Социалистических Республик. Этому в немалой степени способствовало и то, что танец является наиболее распространенным и любимым искусством, понятным всем людям вне зависимости от их национальности и расовой принадлежности.
>
> Украинцы, белорусы, грузины с искренним восхищением смотрят русский «Перепляс» или «Кадриль», а русские с не меньшим интересом следят за каждой фигурой украинского «Гопака», белорусской «Лявонихи», грузинской «Лезгинки». Все эти, да и многие

[1] Сестрички // Там же. № 12. С. 34.

[2] Там же. С. 40.

другие национальные танцы стали непременным спутником народных праздников во всех уголках нашей Родины[1].

Тема дружбы народов проходила красной нитью через программы ансамбля И.А. Моисеева, завершавшихся апофеозом хореографического единения народов СССР:

> ...Даже самый неприхотливый, сугубо комедийный танец из цикла «Советские картинки» — «Призывники» [см. илл. 2.6] — служит большой современной идее.
>
> Эта беглая зарисовка рассказывает о новобранцах, только что прибывших в часть. Их встречают «старожилы», и каждый из новеньких пляской представляет советскую республику, из которой он прибыл в свой новый — солдатский — дом. Узбек, молдаванин, русский — в этой танцевальной мозаике торжествует и утверждается идея братства народов нашей страны.
>
> Воспевая свою родину, Россию, ансамбль «портретирует» каждую из советских республик, пристально всматриваясь в черты любой народности — большой или малой, — чья семья и образует Советский Союз. Так из года в год ширится коллекция танцев народов СССР — одно из самых важных и самых уникальных завоеваний ансамбля. Знакомясь с этой коллекцией, вы знакомитесь с СССР[2].

Тема «братской семьи» советских народов была хореографически канонизирована в сталинскую эпоху, причем решающую роль в создании не подлежащего критике канона сыграл ансамбль И.А. Моисеева. В этой теме все отработано до мелочей, никаких разногласий — а следовательно, оснований для критики — быть не могло.

Решения остальных современных тем — будь то производство или война — были спорны и часто квалифицировались как творческие ошибки. Эксперты, отмечая промахи коллег, по традиции апеллировали к недостаточной опытности самодеятельных балетмейстеров. Но исчерпывались ли этой причиной частые неудачи в сюжетно-тематических постановках? Попробуем ответить на этот вопрос, предварительно обратившись к уникальному в советской истории случаю решения современной темы средствами хореографии. Уникальному — поскольку невозможно ответить на вопрос, был ли он триумфом или провалом.

---

[1] Государственный ансамбль народного танца Союза ССР...

[2] Ансамбль народного танца СССР... С. 30.

«Назад к обезьяне» и пределы хореографического языка

Через три дня [состоялось] посещение вечернего представления моисеевского балета в зале Чайковского. Как всегда, первоклассное исполнение народных танцев из различных местностей Советского Союза, очень много талантливых танцовщиков и танцовщиц. Невиданная дисциплина на сцене достигается, как мне подтвердили, строгим порядком и бесконечными репетициями. Один из номеров представлял собой пантомимную пародию на кубинскую революцию. Сначала, дико жестикулируя, с кафедры выступает с пламенной речью некто, переодетый в Кастро, на что балет отвечает кубинским танцем, который представляет собой обычное «floor show»[1]. Очень симпатичные девушки в солдатской униформе, вооруженные автоматами, в сопровождении толпы барбудос[2] исполняют фантастический степ под неистовую кубинскую музыку. Блестящий номер, исполнение которого, правда, где-нибудь в цюрихском кабаре привело бы к дипломатическому демаршу.

Еще удивительнее — заключительный номер, который в программе значится как «Назад к обезьянам». Весь ансамбль в сопровождении джазового оркестра демонстрирует одно из лучших исполнений рок-н-ролла, буги-вуги и твиста, когда-либо нами виденных. Девушки в плотно облегающих свитерах, с длинными светлыми или черными волосами или шиньонами, молодые люди в брюках-дудочках, частично с бородами и богемной внешностью, все это — с большим вкусом и вовсе не карикатурно. Московская публика в первый момент пребывала в замешательстве, поскольку это должно было быть высмеиванием западного декаданса. Но вскоре каждый заметил, с каким увлечением и серьезностью ансамбль (40 танцовщиков и танцовщиц в возрасте от 18 до 30 лет) делает свое дело. В конце — неистовые, нескончаемые аплодисменты. Иностранцы и туземцы вместе радуются фантастическому номеру. Если в мыслях Моисеева и было заклеймить «упадочнический» современный танец, то этого никто не заметил. Ничего подобного в России еще недавно, наверное, не могло бы произойти[3].

---

[1] Эстрадное представление для публики ночного клуба.

[2] Дословно — «бородачи», сторонники Ф. Кастро в кубинской революции 1953—1959 годов.

[3] См.: www.dodis.ch/P140. Документ находится в базе данных исследовательской группы Дипломатические документы Швейцарии (Diplomatische Dokumente der Schweiz, DDS). Оригинал документа хранится в Швейцарском федеральном архиве (Schweizerisches Bundesarchiv, BAR), E 2001-05 1979/137, Bd. 63: Questions politiques, Sowjetunion, 1964, Aktenzeichen B. 58.1. Я признателен Томасу Бургиссеру, познакомившему меня с этим документом.

Пространное описание посещения концерта ансамбля И.А. Моисеева содержалось в политическом отчете посла Швейцарии в Москве Антона Роя Ганса (1964—1966) от 5 мая 1964 года. Отчет направлялся в Берн, генеральному секретарю Федерального политического департамента Пьеру Мишели. А.Р. Ганс не был в столице СССР 15 лет, с 1949 года, и его отчет содержал свежие впечатления новоиспеченного посла о жизни в Москве, которую он едва узнавал. Перемены не только в архитектурном облике города, но и в жизни горожан вызывали его изумление. К приметам нового посол отнес, например, обилие богомольцев, которые под присмотром многочисленной милиции посещали в малочисленных столичных храмах пасхальную службу, совпавшую в тот год с первомайскими торжествами. О небывалых переменах, по мнению дипломата, свидетельствовал и неожиданный финал концерта в зале им. П.И. Чайковского, которому он посвятил приведенные выше строки.

Впечатления швейцарского дипломата от обеих хореографических постановок, «Вива, Куба!» и «Назад к обезьяне», демонстрируют дистанцию — вплоть до непонимания — между балетмейстерским замыслом и зрительским восприятием. В сюите, прославлявшей горячо поддержанную Советском Союзом кубинскую революцию 1959 года, иностранец увидел пародию, способную в иных условиях вызвать дипломатический скандал. В пародии на рок-н-ролл — беспримерно виртуозное исполнение современных танцев (см. илл. 2.7).

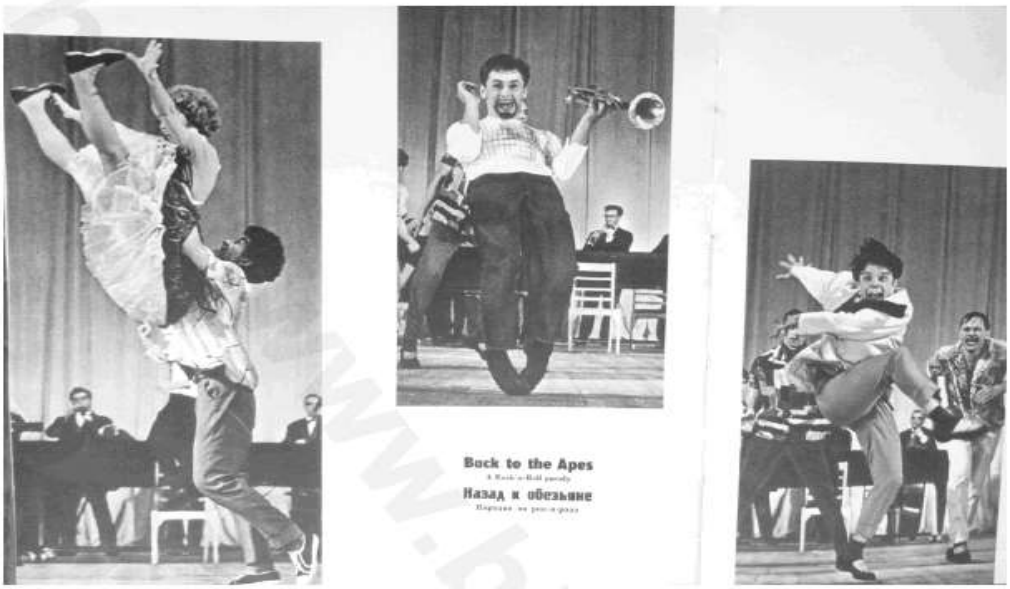
Но был ли танец «Назад к обезьяне» пародией? Юбилейный буклет ансамбля Моисеева, изданный в 1966 году, вроде бы не оставляет сомнений на этот счет. Для характеристики блестящего таланта одной из солисток ансамбля Тамары Головановой упоминается и ее неподражаемое исполнение этого танца:

> В пародии на рок-н-ролл она саркастически, уничтожающе красива: ее лицо ничего не выражает, кроме бессмысленности. В ней есть «секс апеал»[1], но он отвратителен, ибо в нем напрочь уничтожено человеческое, женственное очарование, а подчеркнуто начало животное. Недаром номер назван «Назад к обезьяне»…[2]

Между тем известно, что танец этот был поставлен к поездке ансамбля в США в 1961 году. По сложившейся уже гастрольной

[1] Sex appeal (англ.) — сексуальная привлекательность.

[2] Ансамбль народного танца СССР… С. 32.



2.7. Сюита «Назад к обезьяне» ансамбля И.А. Моисеева (Ансамбль народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева. В фотографиях Евгения Умнова. М., 1966).

традиции нужно было привезти в принимающую страну ее национальный танец. В США его по понятным причинам не было, но по всей Европе и даже по СССР то со скандалом, то с триумфом шагали современные танцы североамериканского происхождения. Вряд ли в гости можно ехать со злой пародией на хозяев. Если и позволить себе шутку в их адрес, то скорее это должен быть дружеский шарж. Но чтобы вывезти такой хореографический номер в США, а затем еще и ввезти его обратно, включив в репертуар внутри Советского Союза, нужно было «продать» его цензурным органам, блюдущим идейную чистоту сценической продукции как саркастической, боевитой, непримиримой пародии. Наверное, так и было.

Вот как рассказывает об этой истории, свидетелем которой сама она не была, и о дальнейшей судьбе танца директор ансамбля и бывшая его солистка Е. Щербакова:

> В то время в нашей стране рок-н-ролл был запрещен, и в Америку ансамбль привез этот номер как пародию. В США он имел огромный успех. Номер был блестяще исполнен, были интересные мизансцены и великолепные актерские работы. Мы долго уговаривали Игоря Александровича восстановить рок-н-ролл. Наконец он согласился, но когда номер восстановили, Игорь Александрович

сказал: «Нет, ребята! Сейчас это не актуально: пародии на рок-н-рол быть не может. Сегодня спортивный рок-н-ролл великолепно исполняют спортсмены»[1].

В общем, перед нами на первый взгляд странная ситуация: танец «Назад к обезьяне» официально имел статус пародии, что позволяло демонстрировать его советским и зарубежным зрителям. Но зрители, вопреки официально провозглашенному намерению хореографа, не воспринимали его как пародию. Если балетмейстер искренне желал спародировать западные танцы, то замысел его с треском провалился. Если же за казенными заверениями в лояльности укрывался иной умысел, который и рассмотрели зрители, то мы имеем дело с блестящей победой над обстоятельствами.

Но можно ли считать такую ситуацию в советской культуре странной? Вряд ли. Такие истории происходили сплошь и рядом, вызывая неудовольствие и соответствующие резолюции властных инстанций по поводу яркого изображения отрицательных персонажей и бледного — положительных. Одним из последних в доперестроечном Советском Союзе документов такого рода было принятое осенью 1983 года постановление коллегии Министерства культуры СССР «О мерах повышения идейно-художественного уровня репертуара профессиональных и самодеятельных коллективов, дискотек, экспозиций выставок произведений изобразительного искусства». В нем, помимо прочего, говорилось:

> Деятели искусства еще недостаточно активно работают над созданием полнокровных образов положительного героя. В некоторых пьесах и спектаклях значительно ярче изображается воинствующий мещанин и циник, нежели человек труда, активный участник коммунистического строительства.
>
> Работники культуры допускают ошибку, не предотвращая чрезмерное увлечение отдельных театров постановкой зарубежных пьес, в которых вместо разоблачения буржуазного образа жизни зрителям нередко предлагается объективистская картина нравов и быта мира империализма, сдобренная демонстрацией модной музыки, танцев, туалетов, а то и неприемлемыми в моральном отношении сценами[2].

---

[1] *Нузов В.* Елена Щербакова: ансамблю Моисеева равных в мире нет. http://russian-bazaar.com/ru/content/11606.htm.

[2] Еще раз о репертуаре // Клуб и художественная самодеятельность. 1983. № 21. С. 22.

Такого рода ошибки объяснялись в официальных текстах, как правило, не злым умыслом, а неопытностью постановщиков, в том числе в сфере хореографии. Но в отношении И.А. Моисеева этот аргумент неприемлем — он был к моменту постановки одним из самых опытных балетмейстеров и заслуженно находился в зените славы. Быть может, проблема несоответствия заявленного замысла воплощению не сводится к наличию скрытого замысла, а связана с более глубоким вопросом о возможностях и пределах воплощения современности языком танца?

Этот вопрос — центральный для объяснения регулярных неудач хореографов в создании на сцене образа положительного героя и неожиданных удач в создании образов отрицательных и, более широко — возникновения эффекта пародийности в серьезных постановках на современные темы.

Наиболее авторитетные историки советского балета Ю.И. Слонимсий и Н.И Эльяш исходили из того, что выразительные средства балета недостаточны для копирования жизни. Цитируя определения замечательного танцовщика М. Габовича, Слонимский писал: «Когда балет начинает просто копировать жизнь, то не получается ни балета, ни жизни, жизнь становится “обалеченной”, а балет — безжизненным»[1].

Его позицию разделял и Н.Ю. Эльяш:

> Нельзя забывать, что балет по своей природе — искусство условное, требующее обобщения поэтического образа. Вот почему так неубедительно и малохудожественно выглядит балетная драматургия, в основе которой чисто производственные мотивы — защита строительного или сельскохозяйственного дипломного проекта или получение устойчивых от засухи сортов пшеницы[2].

То, что хореографическая традиция обращения к современности в целом небогата, объясняется, по мнению Ю.И. Слонимского, как привычкой аристократических «потребителей» балета XIX века видеть в нем не более чем приятное времяпрепровождение, так и ограниченностью хореографического языка:

---

[1] *Габович М.* Современная тема в балете // Театральный альманах. Кн. 6. 1947. С. 127. Цит. по: *Слонимский Ю.И.* В честь танца... С. 186.

[2] *Эльяш Н.И.* Образы танца… С. 204.

> Драма и литература, как ни одно искусство, способны глубоко вскрывать противоречия жизни, прямо и непосредственно их отображать. Разоблачительные и обличительные способности балета минимальны, возможности социальной сатиры и злободневной публицистики сравнительно ограниченны[1].

При этом важность современной темы для советской хореографии не только не отрицалась, но и всячески подчеркивалась:

> Всегдашнее тяготение нашего искусства к героической теме обусловлено самой жизнью, трудовым энтузиазмом, мужеством и героизмом советских людей.
>
> Бесстрашны воины, защищавшие советскую землю в годы Отечественной войны, величественны в своем трудовом порыве шахтеры, металлурги, строители самолетов и кораблей, прекрасны своим патриотизмом и настойчивостью покорители целинных земель, фантастически смелы и отважны члены славной семьи космонавтов[2].

Допускалось и бытописательство в танцевальном искусстве, но оно отдавалось на откуп самодеятельности и профессиональным «народным» ансамблям:

> Литература фактов из нашей жизни, очерки о современности выполняют свою важную миссию. Зарисовки быта могут и будут с успехом делаться в ансамблях песни и пляски, в художественной самодеятельности. Но очерковая хроникальность, используемая в стенах балетного театра для обрисовки драматических ситуаций, низводит образы чуть ли не до пародии на наших современников[3].

Недопустимость «хроникальности» на балетной сцене объяснялась анахроничностью, безнадежной отсталостью хореографического языка, предназначенного для малограмотного или неискушенного зрителя:

> Было время, когда появление на сцене детей в пионерских галстуках или красноармейцев с винтовкой вызывало бурю оваций в зрительном зале. Так же встречали появление на сцене трактора, заводского или колхозного пейзажей — дорогих свидетелей новой жизни. Но

---

[1] *Слонимский Ю.* В честь танца... С. 240.

[2] *Эльяш Н.И.* Образы танца… С. 201 — 202.

[3] *Слонимский Ю.И.* В честь танца... С. 249.

http://www.bibliorossica.com

> это время прошло. Сегодня необходимо неизмеримо больше. Сегодня одни приметы времени оставляют зрителей балета безучастными, а порой вызывают ироническое к себе отношение. Такие балеты отталкивают от современной темы, дискредитируют ее[1].

Фактически Ю.И. Слонимский еще в 1950-е годы признал провал соцреалистического канона в балетном искусстве, безжалостно оценив его как «вульгарный»:

> Получилось по поговорке — начали за здравие, а кончили за упокой: призывали балет к реализму, требовали его вторжения в окружающую действительность, а из-за вульгарного понимания реализма отреклись от передачи того многообразия дум, чувств, переживаний, какое типично для советского человека — героя нашего времени[2].

Историк балета недооценил лишь одно: эффект пародии на действительность возникал при попытке копировать жизнь не только на профессиональной балетной сцене, но и в самодеятельном танцевальном творчестве.

Что же касается пародии на рок-н-ролл, то талантливо поставленный и талантливо исполненный танец был способен сделать больше, чем мог представить себе всемирно признанный балетмейстер: он был в состоянии на миг обрушить «железный занавес», объединив в единой эмоциональной тональности представителей разных полюсов биполярного мира.

«Когда профессор танцует»

> В жизни студентов университета произошло знаменательное событие — праздник немецкого языка. Проведение таких открытых утренников уже давно стало доброй традицией, своеобразным состязанием между студентами — «немцами», «англичанами» и «французами».
>
> Родилась идея провести «Открытый урок профессора Винклера». И вот после долгих и упорных репетиций программа готова, сейчас начнется выступление. Каждому входящему в зал тут же предлагают листок с вопросами викторины «Что вы знаете о ГДР?» Лучшим знатоком показал себя староста И-110 О. Тучков. Он награжден ценным подарком.

---

[1] Там же. С. 250.

[2] Там же. С. 257.

Никто не скучал, даже те, кто изучают английский и французский. Да и некогда было скучать, настолько разнообразной была программа.

С большим вдохновением продекламировал Анатолий Пушнин стихи Гейне. Проникновенно прочитала нам «Свидание» Гёте третьекурсница Таня Махрова. Русский перевод стихотворения прозвучал в исполнении автора Владимира Борисова. Артистичность и хорошее знание немецкого языка продемонстрировали Людмила Бухарова и Андрей Ваганов в сцене из пьесы Шиллера «Коварство и любовь», В. Розов и Т. Романова — в сценке «Путешествие в Италию». Девушки из группы И-109 исполнили песню «Фантазия», запомнилось выступление ансамбля патриотической песни.

Неподражаем был в тот день профессор Винклер, роль которого исполнял студент третьего курса Игорь Нарский. Он как будто сошел с кафедры университета Берлина или Лейпцига, стройный, подтянутый, интеллигентный, с пышными черными усами и легкой сединой. Обаяние, безукоризненное владение немецким языком, артистизм невольно заставляли забыть, что перед вами студент нашего факультета. Профессор Винклер показал себя в тот день мастером на все руки. Мало того, что он уверенно вел программу, он аккомпанировал на рояле и даже... танцевал! Да, мы увидели танцующего профессора, и смело можно сказать, что танго в исполнении Игоря Нарского и Ольги Новгородцевой было «гвоздем» программы. Долго не смолкали аплодисменты.

И в заключение хочется поблагодарить преподавателей немецкого языка Людмилу Васильевну Чурсину и Эльзу Яковлевну Жукову, подготовивших с ребятами такой замечательный праздник[1].

Репортаж из факультетской многотиражной газеты челябинского университета конца 1980 года рассказывает еще об одной форме сценической самодеятельной активности в университетских стенах — о рождественских вечерах (или утренниках), которые на историческом факультете ЧелГУ традиционно были праздниками немецкого языка. Организовывала их неутомимая энтузиаст своего дела, преподаватель немецкого языка Людмила Васильевна. Она была неистребимым оптимистом и верила, что можно обучить языку без практики в среде его носителей, в частности — в закрытом для туристов Челябинске, в 4000 км от дружественной ГДР. И нужно признаться, некоторым из нас она действительно дала замечательные стартовые знания, легко развернувшиеся при первой же возможности окунуться в немецкоязычную среду.

[1] *Костеневич П.* Когда «профессор» танцует // Челябинский университет. 1980. 25 дек. № 37 (158). С. 2.

Не она ставила мне язык — это другая история, которую я рассказал в другой книге[1]. Но она в течение нескольких лет поддерживала его в пристойном состоянии, поправила произношение, заставила много читать и разбирать хитросплетения немецкой грамматики. Частью учебного процесса были и ежегодные немецкие вечера. Они, правда, были не такими веселыми, как всеми любимые праздники английского. Им не хватало искрометности, от зрителей требовались языковые знания, зато они давали участникам дополнительный языковой опыт.

Развлекательно-художественную часть Людмила Васильевна отдавала нам на откуп. В тот год ей было важно, что будет говорить «профессор Винклер», а как он будет выглядеть, как будет себя вести, будет ли он петь, танцевать или играть на фортепиано — это решал я. Так что мне было где развернуться. Сцену я любил.

Репортер в описании вечера допустил одну ошибку. Танго я танцевал не с Ольгой Новгородцевой, которая к бальным танцам не имела ни малейшего отношения, а с подругой Земфиры, с которой я к тому моменту расстался. Танец нам поставила моя мама.

Хороший костюм-тройка высококачественной шерсти песочного цвета, приобретенный по блату в Доме моделей, у меня был. Усы, скорее не немецкие профессорские, а русские купеческие, были заблаговременно куплены в Москве, в театральном магазине. Тогда еще пышную шевелюру на висках я припудрил зубным порошком, создав иллюзию легкой седины. Остальное сделал первый ряд актового зала, заполненный участниками программы. Когда я стремительно — как в лекционную аудиторию — вошел в него, они, по договоренности, поднялись с мест, как было тогда положено у нас на факультете при появлении преподавателя на учебном занятии. Остальные — а зал был переполнен — по инерции сделали то же самое, не разглядев меня. Только когда я поднялся на сцену, зал дружно расхохотался и зааплодировал. Успех был полный.

Обычно такие мероприятия какое-то время оставались в памяти зрителей. Приятно, когда в коридорах с тобой здороваются незнакомые студенты. Слава — сильный наркотик. Отрезвляюще действовало ироничное отношение ближайших однокашников, которые профилактически предотвращали «звездную болезнь» незлобивой издевкой. Несколько дней в коммуникации со мной фигурировали обращения «профессор Триппер» и «профессор Гитлер». Потом все забылось.

---

[1] *Нарский И.В.* Фотокарточка на память… С. 260—268.

И вспомнилось лишь через пятнадцать лет, в день защиты докторской диссертации. Было начало лета. После утомительной процедуры ко мне среди первых поздравляющих подошли бывшие однокашники. «Мы купаемся в лучах твоей славы», — дурашливо заявил один из них, протягивая мне букет цветов. «Тем более что горячую воду отключили», — со смехом добавил другой[1]. «А помните, — спросил я их, — как Людмила Васильевна сделала меня профессором Винклером?» — «Надо же, — все в той же наигранной манере воскликнул один из однокашников, — накликала!»

И правда накликала: еще через десять лет я действительно был приглашен читать лекции в Берлинский университет. А за двадцать пять лет до этого репетировал выход на берлинскую кафедру в Челябинске. Спасибо самодеятельности и Людмиле Васильевне!

«Подсматривание» хореографического материала

> ...в целом подлинный национальный фольклор в его непосредственном бытовании в деревнях и селах изучается балетмейстерами еще далеко не достаточно. Большинство хореографов не обращается к первоисточнику, предпочитает черпать материал из вторых или даже третьих рук. Отсюда — повторение одного и того же десятка-другого названий, трафаретность выразительных средств, подверженность веяниям моды. Очевидно, в каждой республике можно найти постановки, подтверждающие это. Приведу пример из практики самодеятельности Белоруссии. У нас стихия цыганского танца охватила вдруг несколько лет тому назад целые районы и даже области республики только потому, что появился активный хореограф, увлеченный таким направлением. За ним потянулись и остальные.
>
> Вообще подверженность моде и подражательность стали распространенными болезнями в любительской хореографии. Можно назвать десятки, сотни слепков, снятых с постановок Годенко[2], Надеждиной, Моисеева, Вирского. [...] В хороводном жанре хореографы сочиняют различные «дубочки», «яблоньки», «вишенки», «василечки», «черемухи» и даже «георгинчики», которые, по существу, не имеют прототипов в танцевальном народном творчестве.

---

[1] Начало июня с советских времен — период опрессовки водопроводных труб, на время которой горячая вода в многоквартирных домах, гдепроживает большинство челябинцев, отключается.

[2] М.С. Годенко (1919—1991) — советский хореограф, с 1960 года художественный руководитель и главный балетмейстер Красноярского государственного ансамбля танца Сибири.

> В то же время сокровища подлинного хороводного фольклора остаются за пределами наших интересов.
>
> Не один год и даже не один десяток лет все мы говорим и пишем о том, что огромное число фольклорных образцов никогда не было еще поставлено на сценических подмостках. А круг названий танцев, живущих на любительской сцене, не расширяется — наоборот, он все сужается и сужается. Мы у себя в республике подсчитали эти названия и ахнули! Вот уж воистину: «танцевали — веселились, подсчитали — прослезились!»[1]

В основе процитированной публикации лежало выступление известного автора книг по классическому, сценическому и народному танцу, преподавателя (и в скором будущем заведующей) кафедрой хореографии Минского государственного института культуры Ю.М. Чурко на научно-практической конференции, завершившей в 1978 году праздник танца в Кишиневе в рамках Первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся. В компетентной аудитории, представленной искусствоведами, хореографами и руководителями самодеятельных танцевальных коллективов, авторитетный исследователь и педагог в области народного танца озабоченно говорила о сужении сценического репертуара народного танца в Белоруссии. По ее убеждению, это было результатом некритичного взаимного копирования танцев хореографами. Практика находилась в резком противоречии с многолетними призывами «учиться у народа», положенными в основу советской модели художественной самодеятельности.

Как осторожно намекнула Ю.М. Чурко, практика всеобщего плагиата в области самодеятельной хореографии не была белорусской особенностью. Она была повсеместной и открыто обсуждалась. Еще в начале 1960-х годов под впечатлением от провального выступления одного из клубных танцевальных ансамблей Грозного рецензент писала:

> Хореографическое решение картины «За власть Советов» воспринимается в целом как неудача постановщика.
>
> Н. Литвинов человек способный, но не самостоятельный хореограф. Он убежден, что сценическое воплощение сюжетной картины

[1] *Чурко Ю.* С обочины — на магистраль! // Клуб и художественная самодеятельность. 1978. № 6. С. 22—23.

можно осуществить только в стиле постановок военных ансамблей песни и пляски. В этом его ошибка[1].

А еще десятью годами ранее Э. Гольдшмидт в молодой ГДР возмущалась по поводу практики «подсматривания» хореографического материала в только-только вставшей на ноги восточногерманской танцевальной самодеятельности, активно осваивавшей советский опыт. Одна из основателей танцевального любительства в Восточной Германии называла вещи своими именами:

> То, что мы, как правило, видим, — это не очаровательные советские танцы, а соединение нескольких наиболее эффектных движений и хореографических форм, подсмотренных в фильмах о советских ансамблях или во время их выступлений в Германской Демократической Республике или позаимствованных из стереотипного, так называемого русского сценического национального танца в очень плохом исполнении, в безвкусных костюмах и с плохим музыкальным сопровождением[2].

Советские коллеги-хореографы обычно выражались менее жестко и более комплементарно, говоря о заимствовании как о частном явлении на фоне крупных достижений самодеятельности в области изучения аутентичного танцевального фольклора и его бережной сценической переработки. Вот несколько публичных высказываний авторитетных хореографов за 1960—1970-е годы на эту тему.

> В.И. Уральская, 1967:
>
> Я осмеливаюсь дать несколько советов молдавским танцевальным ансамблям, думая, что они пригодятся и другим коллективам. Первый — не стремиться заимствовать темы у профессиональных ансамблей, а пробовать, искать, дерзать, смело создавать собственные произведения, а если и обращаться к репертуарам профессиональных ансамблей, то отбирать лишь то, что коллективу под силу и на чем можно учиться как на образцах народно-сценической хореографии[3].

---

[1] *Туркина Н.* Ошибки балетмейстера // Художественная самодеятельность. 1961. № 12. С. 18.

[2] *Goldschmidt A., Lettow R., Frisch A.* Der Tanz in der Laienkunst… S. 33.

[3] *Уральская В.* Современность стучится в дверь // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 7. С. 13.

А.А. Борзов, 1973:

Русский танец в его различных вариантах входит в репертуар подавляющего большинства самодеятельных коллективов, народных ансамблей танца. Однако нельзя не заметить, что за последние годы номера, построенные на материале русского народного танца, стали однообразны по композиции, по движению, по сюжету. Зачастую они очень похожи, как бывают похожи неточные копии на оригинал, на композиции Государственного академического ансамбля народного танца СССР, Государственного хореографического ансамбля «Березка»[1].

Р.В. Захаров, 1977:

Танцевальных ансамблей у нас много. Среди них мы видим коллективы яркие, своеобразные, активно, по крупицам собирающие и пропагандирующие народное искусство. Но есть и такие, которые похожи один на другой, как близнецы, их репертуар преимущественно состоит из заимствований у других авторов и коллективов[2].

Если в отношении профессиональных ансамблей народного танца самодеятельные балетмейстеры призывались к отказу от прямого копирования в пользу творческой переработки применительно к условиям самодеятельности, то в отношении классического балета высшая добродетель виделась, напротив, в максимально точном следовании оригиналу. Причем призывы эти звучали из тех же уст, что возмущались «заимствованиями» у ансамблей народного танца. Так, в 1962 году Р.В. Захаров, которого Ю.И. Слонимский критиковал за отрицание классической балетной традиции XIX века и вольное обращение с нею, в свою очередь, пенял постановщикам классических балетов на самодеятельной сцене на дефицит бережного отношения к оригиналам:

Ставя на клубной сцене известные балеты, их руководители должны бережно сохранять хореографический текст первоисточника, ставший уже классическим, будь это знаменитое «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Бахчисарайский фонтан» или «Ромео и Джульетта».

В жизни порою все происходит иначе. Работая над пьесой, оперой либо хором, участники самодеятельности всегда бережно разучивают авторский литературный и музыкальный текст. Когда

[1] *Борзов А.* Русский танец… С. 24.

[2] *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 144

> же самодеятельный коллектив берется за сценическое воплощение какого-нибудь балета, постановщики сохраняют лишь его содержание и музыку, а хореографию каждый пытается переделать по-своему. Хорошо, если руководитель человек одаренный и владеет искусством классического балета; если же этого нет, получается профанация и дискредитация важного дела.
>
> Если уж ставить всемирно известные балеты, то, безусловно, в хореографической редакции их авторов. Если это «Лебединое озеро», то — Л. Иванова, М. Петипа или А. Горского, если «Шопениана» или «Жар-птица», то — М. Фокина, если «Дон Кихот», то — А. Горского, если «Ромео и Джульетта», то — Л. Лавровского. Надо уважать право авторов на хореографическое сочинение (которое у нас юридически пока отсутствует), беречь и широко пропагандировать лучшие образцы классических балетов[1].

Пространная цитата одного из отцов-основателей советского драмбалета содержит два пункта, центральных для понимания ситуации с «заимствованиями» постановщиками друг у друга танцевального материала. Во-первых, что, в отличие от хореографа, самодеятельные постановщики драматического или музыкального произведения «бережно разучивают авторский литературный и музыкальный текст». Этот тезис предполагает, что хореограф, напротив, текста не придерживался. Возникает вопрос: почему? Из-за неуважения к этому тексту? Из-за несовершенства текста? Или, может быть, из-за его отсутствия? К вопросам надежного фиксирования хореографического материала нам предстоит обратиться в следующей зарисовке. Второй важный момент для выяснения вопроса о (не)соблюдении авторского права на хореографическое произведение в советской постановочной практике состоял в якобы отсутствии юридически закрепленного авторского права балетмейстера на свою продукцию. В действительности авторское право на художественное произведение в СССР существовало. Принятое в 1978 году постановление ВЦСПС о введении режима экономии в области профсоюзной художественной самодеятельности ссылается в этой связи на документы конца 1930-х годов:

> Фабричные, заводские, местные комитеты и культурно-просветительные учреждения профсоюзов используют в своей работе только опубликованные произведения литературы и искусства,

[1] *Захаров Р.В.* В танце отражать жизнь… С. 7.

поскольку право заказывать и приобретать у авторов драматические, музыкальные, музыкально-драматические, литературные и другие произведения (в том числе сценарии) профсоюзным органам и подведомственным им учреждениям и организациям не предоставлено и ассигнования на эти цели в профсоюзном бюджете не предусматриваются.

Фабричные, заводские, местные комитеты и культурно-просветительные учреждения профсоюзов при публичном исполнении опубликованных драматических, музыкальных, музыкально-драматических и литературных произведений, а также концертных, цирковых и танцевальных программ уплачивают через Всесоюзное агентство по авторским правам авторское вознаграждение и производят отчисления в Литературный к Музыкальный фонды СССР.

Авторское вознаграждение за публичное исполнение указанных произведений выплачивается в соответствии с постановлением Совета Министров РСФСР от 22 апреля 1975 года № 242 «О ставках авторского вознаграждения за публичное исполнение произведений литературы и искусства» и аналогичными постановлениями Советов Министров других союзных республик.

Нормы и порядок отчислений в Литературный и Музыкальный фонды СССР установлены постановлением СНК СССР от 28 июля 1934 года № 1788 «О Литературном фонде Союза ССР» и инструкцией Наркомфина СССР от 19 декабря 1939 года № 814/164 «О порядке уплаты издательствами, редакциями и зрелищными предприятиями отчислений в Литературный фонд Союза ССР», постановлением СНК СССР от 20 сентября 1939 года № 1511 «Об образовании Музыкального фонда СССР» и инструкцией Наркомфина СССР № 142-а и Комитета по делам искусств при СНК СССР № СП-175/3 от 17 марта 1944 года «О порядке уплаты издательствами и зрелищными предприятиями отчислений в Музыкальный фонд Союза ССР».

Примечание. Все необходимые материалы и указания по вопросам уплаты авторского вознаграждения и отчислений в фонды можно получить от Всесоюзного агентства по авторским правам или его уполномоченных[1].

Авторское право в СССР было. То, что авторитетный постановщик с многолетним опытом его отрицал, означает, что он о нем не был осведомлен и к нему не обращался и, следовательно,

[1] О расходовании средств профсоюзного бюджета на культурно-массовую работу. Постановление Секретариата ВЦСПС (от 7 июня 1978 года № 16-168) // Клуб и художественная самодеятельность. 1978. № 18. С. 10.

возможно, сам грешил его несоблюдением. Важно и то, что, как следует из вышеприведенного документа, заводская самодеятельность не могла на законных основаниях приобрести авторские права на неопубликованное произведение. Следовательно, оставалось два пути. Либо приглашать автора на постановку и, оплачивая его работу, тем самым де-факто покупать право на ее использование в данном танцевальном коллективе. Либо «подсматривать» достижения коллег на многочисленных смотрах и концертах художественной самодеятельности. Не случайно зрительная память всегда (по крайней мере до появления видеотехники, которая заменила ее лишь отчасти) считалась одним из самых важных профессиональных инструментов хореографа. «Подсматривание», помимо прочего, позволяло избежать утомительных экспедиций для сбора «по крупицам» сельского танцевального фольклора. И оно было неизбежно по техническим причинам. Если в распоряжении драматического и оперного режиссера, дирижера и хормейстера были такие совершенные фиксаторы постановочного материала, как текст и ноты, хореограф сопоставимыми по надежности системами записи не располагал. Вопрос о причинах этого слабого места в технике постановки и, на мой взгляд, главного камня преткновения в вопросе о соблюдении авторского права на хореографическое произведение заслуживает специального рассмотрения. К нему, в самом общем виде, и предлагаю обратиться.

Проблемы записи танца

> В каждом уголке нашей Родины, даже самом отдаленном, успешно работают многочисленные танцевальные коллективы. Многими из них руководят не специалисты-хореографы, а способные и энергичные руководители-общественники, для которых особенно важен полноценный репертуар. Учитывая их запросы, издательства выпускают сборники записей танцев, в которые включают лучшие образцы народного творчества, а также танцы, созданные мастерами-хореографами. С помощью этих записей постановщик может полностью воссоздать танец, сочинить оригинальный номер, пользуясь указанными в них танцевальными движениями. [...]
>
> Запись состоит обычно из четырех частей: краткое содержание, условные обозначения и музыка к танцу, описание движений, описание танца.

Содержание танца.

Из краткого содержания руководитель узнает, какому народу принадлежит танец, как его исполняют девушки и юноши, каковы характерные особенности, сколько девушек и юношей в нем участвует, в сопровождении какого инструмента лучше всего исполнять танец, каков характер музыки.

Далее следует описание костюмов для девушек и юношей, в соответствии с которым можно их подобрать или сшить самим.

Ясное представление о содержании танца, о чувствах и мыслях, выраженных в нем, помогут руководителю коллектива правильно поставить его.

Условные обозначения.

Усвоив содержание танца, руководитель должен ознакомиться с условными обозначениями, схемами, чертежами, рисунками, помогающими разобраться в записи, а также познакомиться с планировкой сцены или сценической площадки.

Чертежи и рисунки дополняют описание танца. В них постановщик найдет схематическое изображение фигур, направление их движения (иногда фигуры или отдельные пары обозначаются цифрами). Направление движения танцующих обозначается пунктирной линией и стрелкой, исходное положение — пунктиром.

Построение танцующих дается в одних изданиях («Воениздат», «Советская Россия» и «Искусство») со стороны зрителя, в других («Молодая гвардия») — со стороны исполнителя. Если танцующий находится на сцене лицом к зрителю, то в первом случае левая сторона сцены будет находиться справа, во втором — слева. […]

Зная условные обозначения фигур и направление их движения (по чертежу, который прилагается к тексту под определенным номером), руководитель получает ясное представление о передвижении танцующих по сцене.

Рисунки или фотоснимки дают более полное представление о взаимоотношениях танцующих (о повороте корпуса, головы, о взгляде, положении рук) и помогают понять характер танца, манеру исполнения. Скажем, в описании говорится: «юноша держит правой рукой левую руку девушки». Руководитель обращается к соответствующему рисунку и видит положение исполнителей: небольшой поворот танцующих друг к другу, изящное движение девичьей руки, поддерживающей платье, — ясно говорят о том, каков характер общения, необходимого при исполнении танца. […]

Описание движений.

В основу описания кладется согласованность танцевальных движений с музыкой. На один такт танцовщики исполняют определенное движение, на каждую его долю приходится какая-то его часть. Так, при музыкальном размере «две четверти» каждый такт

состоит из двух четвертей (счет «раз-два») или в более мелком дроблении — из четырех восьмых («раз-и-два-и»). [...]

Прослушав музыку, руководитель отсчитывает доли такта и исполняет движение, приходящееся на один такт (сначала под счет).

Когда схема освоена, движение исполняется под музыку (сперва в медленном темпе).

В записи все движения танца нумеруются. Перед описанием каждого из них указаны музыкальный размер (счет), на какое количество тактов оно исполняется, и позиция, в которой стоят исполнители перед началом. [...]

Разобрав движение по записи, руководитель должен хорошо усвоить его, чтобы правильно показать его коллективу в темпе, указанном в нотах.

Описание танца.

Каждый танец состоит из движений, исполняемых участниками в определенном рисунке (круги, колонки, линии). Это и есть композиция танца. К ее разбору руководитель приступает после того, как прослушана и разобрана музыка, разучены все движения.

Танец делится на части или фигуры. В описании их указывается, на какое количество тактов музыки исполняется вся фигура.

По описанию композиции, чертежам и рисункам руководитель должен мысленно представить себе весь танец.

Каждая часть описания согласована с номерами рисунков и чертежей.

Если во время чтения записи у руководителя возникает какая-либо неясность, он еще раз проверяет согласованность текста с планировкой сцены, условными обозначениями, чертежами и рисунками[1].

Пространные выдержки из статьи 1958 года, помещенной в рубрике «В помощь руководителю-общественнику» специализированного журнала о художественной самодеятельности, в данном случае не имеют целью научить читателя восстанавливать танец по записи, хотя статья писалась именно с этим намерением. Моя задача — коротко познакомить читателя с принятой в советской самодеятельной хореографии техникой записи танца, которая, надеюсь, приблизит нас к решению ряда важных вопросов. Во-первых, насколько способы нотации, то есть записи танца, способствовали фиксации аутентичного материала, который многие хореографы,

[1] *Кошурникова К.* Как читать запись танца // Художественная самодеятельность. 1958. № 3. С. 56—58.

по их уверениям, собирали по деревням и селам. Во-вторых, насколько эти записи фиксировали авторскую версию танца и, таким образом, позволяли соблюсти — и защитить — авторские права постановщика.

Нужно признать, что советские профессиональные балетмейстеры жаловались на несовершенство системы записи, точнее — на отсутствие единой системы, которая не сложилась за весь советский период. Так, знаменитый грузинский балетмейстер И. Сухишвили в 1939 году определял имевшуюся в его распоряжении нотационную практику как «кустарщину»:

> На веселой вечеринке, увидев не известный мне танец или вариацию, я запоминаю движения и затем дома заучиваю их наизусть. Но это — все же неизбежная кустарщина, так как даже многовековый классический танец почти не поддается записи. У каждого крупного балетмейстера есть своя система, но она частенько ставит своего автора в неудобное положение: записано все, а перевести «с бумаги на ноги» иногда невозможно.
>
> В народном же танце крайне редки даже определенные термины для той или иной фигуры или движения. Всесоюзный комитет по делам искусств должен обратить внимание на разрешение этой насущнейшей проблемы нашего искусства и установить единую форму и метод фиксации танца от Большого театра в Москве до аварской деревушки в наших горах[1].

Почти сорок лет спустя Р.В. Захаров сетовал на наличие все той же проблемы:

> До сих пор у нас нет общепринятой записи танца, каждый балетмейстер записывает для себя по-своему, и это очень затрудняет сохранение и передачу новым исполнителям лучших произведений прошлых лет. В известной степени здесь нам помогает кино. Но, к сожалению, систематические съемки балетов и отдельных танцев стали делать сравнительно недавно, и потому многое из того интересного и талантливого, что было создано когда-то, потеряно безвозвратно[2].

А еще через несколько лет, в начале 1980-х годов, одна из ключевых фигур в истории восточногерманского народного танца

---

[1] *Сухишвили И.* Заметки о народном танце… С. 30.

[2] *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 120.

и художественной самодеятельности Э. Гольдшмидт надеялась внести свой вклад в создание надежной нотации, констатируя ее отсутствие у немцев, заподозрить которых в неспособности к систематизации знаний затруднительно:

> ...нужно в принципе констатировать, что изучение немецкого народного танца — как и вся танцевальная наука и исследование танца — находится в зародышевом состоянии. Отсутствие общепринятой, общепризнанной и известной на протяжении веков записи танцев является главной причиной этого[1].

Неточные или ошибочные описания танцев, противоречивая терминология, отсутствие точных указаний о различиях в темпе исполнения в отдельных регионах, разнобой в вербальных и символических обозначениях шагов, положений рук, позиций ног, перемещений в пространстве — все это, по мнению восточногерманского хореографа, серьезно мешало изучению и сохранению танцевального фольклора[2].

Между тем важность корректной нотации и необходимость обучения ей руководителей танцевальной самодеятельности постоянно подчеркивались. Неслучайно В.И. Уральская, которая в 1960—1970-е годы систематически оказывала методическую помощь руководителям любительской самодеятельностью, не забывала о необходимости обучать их чтению нотаций и постановке танцев по записи[3].

Проблемы записи танцев — отсутствие общепринятой системы, неразработанность, неясность, неточность и противоречивость терминов и знаков — были характерны не только для хореографии Советского Союза или «Восточного блока». Они сопровождали историю танца начиная с эпохи Ренессанса и остаются актуальными поныне.

Автор уникального исследования по истории нотации, хореограф и историк танца Клаудия Йешке насчитала свыше сорока систем записей хореографических произведений, возникших с XV

---

[1] *Goldschmidt A.* Handbuch des deutschen Volkstanzes. Systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze: Textband. Berlin, 1981. S. 8.

[2] Ibidem. S. 11, 12, 16, 17, 19.

[3] См., напр.: *Уральская В.* Уроки хореографии // Клуб и художественная самодеятельность. 1965. № 19. С. 27; *Она же.* Хореографы учатся // Там же. 1968. № 16. С. 30.

по XX век[1]. Десяток из них относится к XVII — началу XVIII века, преимущественно к годам правления Людовика XIV, который инициировал кодификацию и регламентацию танца как способа символического возвышения короля и «приручения» дворянства с помощью придворных балов[2]. Примерно столько же способов хореографической записи предложил XIX век, в основном в связи с возникновением национализма и характерным для него интересом к изучению «народных корней» и из-за демократизации танца. Остальные возникли в XX веке под влиянием интереса к прошлому, растущего ощущения хрупкости и преходящести мимолетности окружающего мира, а также из-за развития спорта.

Для удобства анализа К. Йешке классифицировала системы записи танца в зависимости от принципа, положенного создателем той или иной нотации в ее основу. Она выделила пять типов систем. Первая из них базируется на вербальных сокращениях и опирается на традицию, заложенную в XVII веке Туано Арбо. Вторая концентрируется на описании рисунка передвижения в танце. Одним из первых и знаменитых ее разработчиков был Рауль Оже Фейе. Его «Грамматика танца» стала первой попыткой фиксации не только перемещений, но и движений танцовщиков. Оба автора в конце XVII века занимались кодификацией танца при Людовике XIV. Самым известным примером третьего типа записи — системы нотации движений на основе схематичных изображений человеческих фигурок — стала созданная в середине XX века Рудольфом Бенешем «хореология». Ее популярность была обеспечена, помимо прочего, институционализацией подготовки хореологов — специалистов по записи движений системой Бенеша для театра и экономики, управления проектами и продвижения его системы в промышленные исследования, например в швейной промышленности. Самым известным автором записи танца четвертым способом — с помощью музыкального нотного стана стал русский танцовщик в эмиграции Вацлав Нижинский. «Кинетография» танцовщика, балетмейстера и педагога Рудольфа фон Лабана является одной из самых удачных попыток разработать

[1] См.: *Jeschke C.* Tanzschrifte: Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bad Reichenhall, 1983.

[2] Подробно об этом см. также: *Braun R., Gugerli D.* Macht des Tanzes — Tanz der Mächtigen... S. 96—165.

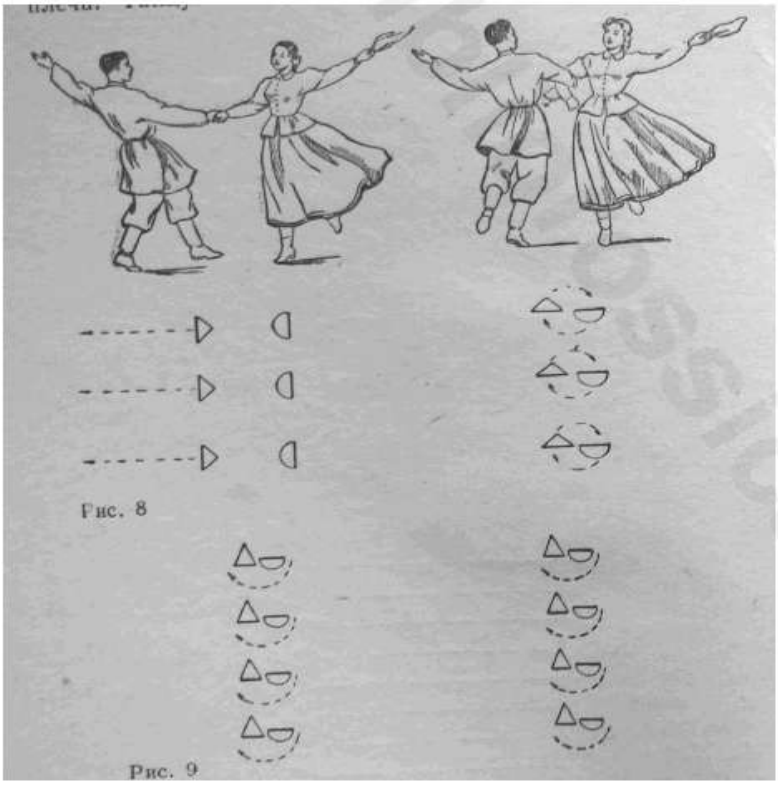
пятый тип нотации — систему абстрактных знаков для записи хореографических произведений.

Развитие систем нотации невозможно представить как некую линейную эволюцию от вербальных обозначений к абстрактным. В XIX—XX веках встречались все типы нотации. Еще более важный для нас вывод К. Йешке состоит в том, что неизвестно ни одного случая, когда балетмейстер, подобно композитору, до постановки своего произведения записал бы его от начала до конца. Исследовательница истории танцевальных записей убедительно объясняет это особенностью творческой работы балетмейстера. Визуальный материал, импровизации и наблюдения за действиями танцовщика превращают запись в важный, но второстепенный инструмент, не образующий основу творческого процесса, а выполняющий роль подручного средства для поддержания зрительной памяти, для фрагментарной фиксации, восстановления хореографического материала и обучения неизвестному танцу.

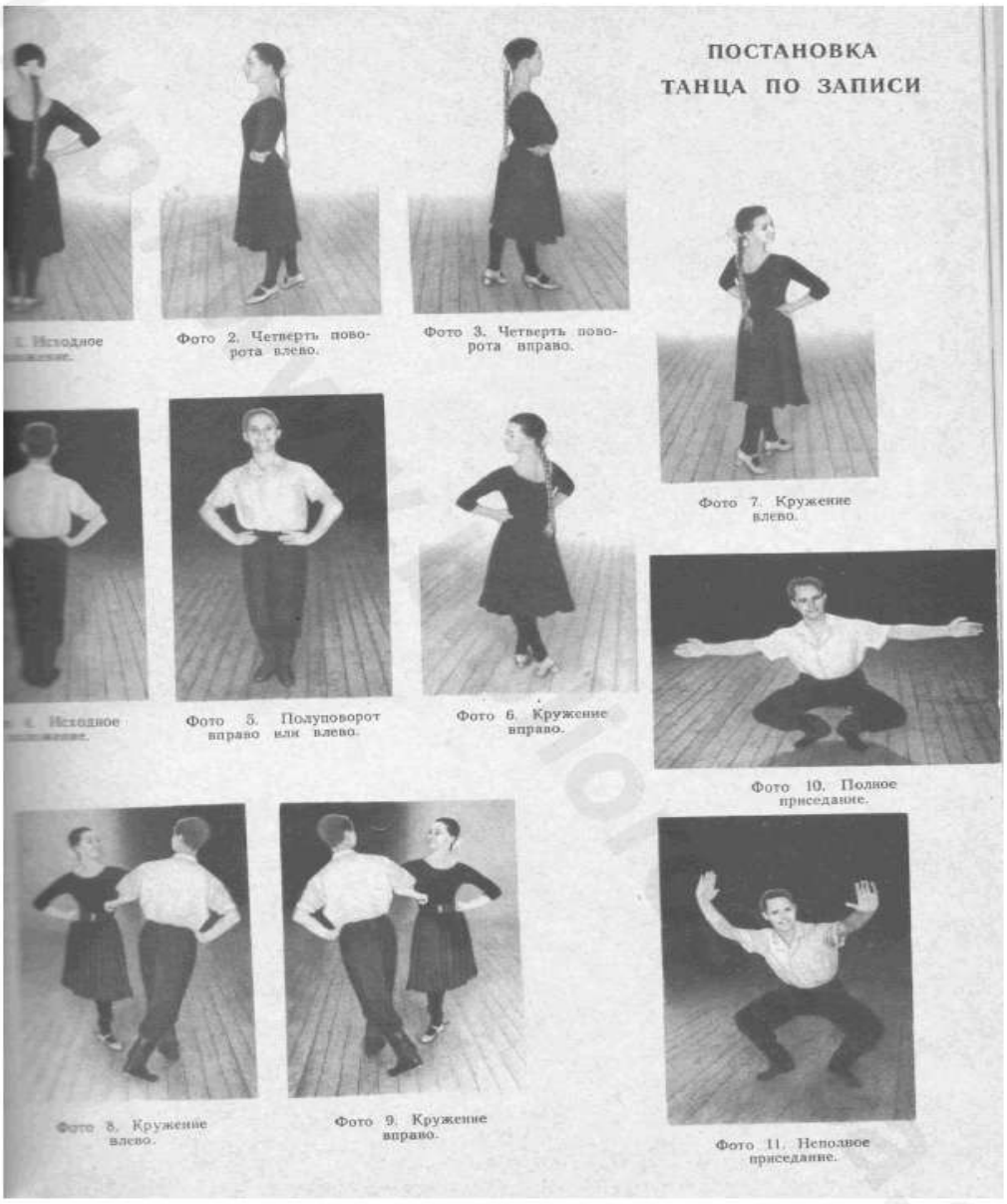
Советская система записи танцев для пополнения прошедшего идеологическую цензуру репертуара художественной самодеятельности соединяла в себе несколько типов нотации. Ее основу составляло вербальное описание танца. Его дополняли условные значки, обозначавшие танцующих обоего пола, их расположение на сцене, а также рисунок танца, то есть план их передвижения во время танца. Кроме того, часто запись сопровождалась рисунками (с 1960-х годов — рисунками и/или фотографиями), которые фиксировали или иллюстрировали отдельные положения рук, детали позиций, настроение танцоров (См. илл. 2.8.–2.10).

Эта система была проста, и в этом заключались ее достоинства и изъяны. Можно с уверенностью констатировать, что такая система записи — и только она — была понятна большинству самодеятельных постановщиков. Большинство балетмейстеров — не только любителей, но и профессионалов — другими системами записи танцев не владели. Более того, балетмейстеров, способных произвести запись танцевального материала для публикации, были единицы. Так, значительная часть танцевальных публикаций, изданных многократно менявшим название Всесоюзным государственным домом народного творчества им. Н.К. Крупской, в 1950—1970-е годы вышли в записи Л. Степановой. Они позволяли легко воспроизвести основу танца — основные движения, передвижения, а также костюм и музыку.

2.8. Фрагмент записи танца. СССР, 1951 (*Надеждина Н.* Русские танцы. М., 1951. С. 26).



2.9. Фрагмент записи танца. СССР, 1956 (Танцы народов СССР. Вып. 3. М., 1956. С. 8).



2.10. Запись движений с помощью фотографий. СССР, 1964 (*Устинова Т.А.* Звездный хоровод (Современные сюжетные танцы). М., 1964).

Но были у советских записей и изъяны. Прежде всего, словесные записи не в состоянии передать детали и мелочи — особенности темпа, положения рук, настроения. Иллюстрации фиксировали лишь отдельные моменты исполнения. Даже использование видеотехники с 1970-х годов не позволяло зафиксировать все детали

танца. Непосредственное наблюдение за исполнением танца, при условии развитой зрительной памяти, оставалось более надежным способом запоминания. И главное, проблемы танцевальной нотации позволяют с большой долей уверенности отрицательно ответить на оба поставленных в этом очерке вопроса: запись не обеспечивала аутентичности фольклорного материала и не защищала авторских прав балетмейстера.

Важными компонентами танцевальной нотации были описание музыки и костюма. Эти две темы непременно затрагивались при обсуждении успехов и неудач балетмейстерских работ и, таким образом, помогали хореографам-профессионалам обучать подопечных самодеятельных руководителей любительских танцевальных коллективов постановочному делу. Обратимся к этим сюжетам.

«Музыка — душа танца»

«Правда», 1936 год:

> Это музыка, умышленно сделанная «шиворот навыворот», — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт «мейерхольдовщины»[1] в умноженном виде. Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки. Способность хорошей музыки захватывать массы приносится в жертву мелкобуржуазным формалистическим потугам, претензия создать оригинальность приемами дешевого оригинальничанья. Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо.
>
> Опасность такого направления в советской музыке ясна. Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке.

[1] Под этим названием в официальной советской театральной критике с середины 1930-х годов осуждались театральные эксперименты, связанные с именем советского театрального режиссера и педагога В.Э. Мейерхольда (1874—1940), обвиненного в 1934 году в буржуазном эстетстве. См.: *Елагин Ю.* Всеволод Мейерхольд. Темный гений. М., 1998; *Головникова О.В.* Документы РГВА о трагической судьбе В.Э. Мейерхольда // Вестник архивиста. 2008. № 6. Электронный ресурс: http://www.vestarchive.ru/arhivnye-dokymenty/1222-dokymenty-rgva-o-tragicheskoi-sydbe-ve-meierholda-k-90-letiu-rossiiskogo-gosydarstvennogo-voennog.html.

Мелкобуржуазное «новаторство» ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы. Автору «Леди Макбет Мценского уезда» пришлось заимствовать у джаза его нервозную, судорожную, припадочную музыку, чтобы придать «страсть» своим героям. В то время как наша критика — в том числе и музыкальная — клянется именем социалистического реализма, сцена преподносит нам в творении Шостаковича грубейший натурализм[1].

«Художественная самодеятельность», 1962 год:

Эстрадная, или джазовая (что одно и то же), музыка и ее исполнители не заслуживают к себе такого снобистского отношения, с которым на каждом шагу можно встретиться в Минске. Рассчитывать на коренное улучшение в работе любительских эстрадных оркестров можно только тогда, когда композиторы, работники домов народного творчества, советов профсоюзов и клубов поймут, что джаз — это настоящая музыка, что надо помогать ее становлению и развитию, ибо она украшает жизнь и быт советских людей. Не случайно на недавно прошедшем Всероссийском совещании композиторов Д.Д. Шостакович сказал, что песня или эстрадная музыка по своей оперативности, по боевой направленности имеет не меньшее значение, чем опера, симфония или оратория.

Легкая (в том числе и джазовая) музыка и песня играют важную роль в эстетическом и музыкальном воспитании народа, в пропаганде и распространении наших прогрессивных идей средствами искусства[2].

Эти две цитаты из центральной прессы, разделенные четвертью века, свидетельствуют о том, что музыка в СССР, как и вся советская культура сталинской чеканки, была политическим просветительским проектом, нацеленным на создание культурного советского человека. Он должен был быть воспитан на простых и понятных классических музыкальных образцах. Эксперименты в музыке подозревались в издевательстве над советским человеком и политизировались как «левацкие», «формалистические» и «натуралистические».

Политические проекты — плоть от плоти изменчивой политической конъюнктуры. Приведенные цитаты демонстрируют

---

[1] Сумбур вместо музыки: Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Правда. 28 янв. 1936 г. № 27 (6633). С. 3.

[2] *Митрофанов А.* У минских любителей джаза // Художественная самодеятельность. 1962. № 9. С. 31.

радикальный поворот в восприятии джаза в эпоху «оттепели» по сравнению с серединой 1930-х годов — прыжок от интерпретации его как «припадочной» музыки до «настоящей», которая «украшает жизнь и быт советских людей» и играет «важную роль в эстетическом и музыкальном воспитании народа, в пропаганде и распространении… прогрессивных идей». В этом повороте оптимист усмотрит конечное торжество справедливости — превращение Д.Д. Шостаковича из преследуемого изгоя в непререкаемый музыкальный авторитет, пессимист увидит зависимость художника от милости правителя.

Музыка рассматривалась советскими хореографами не просто как сопровождение танца, а как «душа танца», определяющая его характер. А поскольку советский танец позиционировался как явление народное, то и танцевальная музыка должна была быть народной. В советском культурном каноне народная танцевальная музыка занимала не менее почетные позиции, чем классическое музыкальное наследие. В 1951 году методические рекомендации самодеятельному балетмейстеру констатировали:

> Музыка должна быть народной, мелодичной, ритмически четкой. Национальные танцы, естественно, исполняются на народные мелодии. Но наряду с этим надо широко использовать неисчислимые богатства русской музыкальной классики, а также музыку, созданную советскими композиторами.
>
> Хорошо знакомый образ любимой в народе песни, несомненно, встретит радушный прием у зрителей, когда они увидят его в танцевальном воплощении[1].

Еще в конце 1930-х годов хореографам не рекомендовалось ограничивать репертуар за счет привлечения исключительно народной музыки. «Этнографичность» народной хореографии предлагалось преодолеть привлечением в качестве музыкального сопровождения русской классической музыки:

> Ограниченность музыкального репертуара неизбежно влечет за собой ограниченность репертуара танцевального. Стремление к этнографической точности приводит к тому, что постановщики избегают брать какую-либо музыку, кроме народной. Поэтому даже возможности народного танца остаются не вполне раскрытыми.

[1] *Кузнецов А.* В помощь руководителю танцевального коллектива… С. 27.

> Надо ли непременно танцевать гопак под чисто народную мелодию или можно использовать гопак Мусоргского? Обязательно ли надо исполнять русскую под «Барыню», «Полянку» или можно взять музыку Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского и других композиторов? Почему нельзя поставить цыганскую пляску на музыку Даргомыжского из второго акта «Русалки»? Думается, что хореографические коллективы должны, помимо народных мелодий, использовать и классическую музыку, подобно тому как это делают вокальные и оркестровые ансамбли[1].

Но танцевальная музыка была политическим проектом не только в общепринятом, широком, но и в узком смысле слова, на сугубо хореографической территории, где ее сущностные черты инструментализировались для отстаивания той или иной концепции балетного искусства. Именно она, по мнению непримиримого противника советского драмбалета Ю.И. Слонимского, придавала танцу качества, принципиально отличающие его от драматического произведения:

> Танец начинается с мелодии, основывается на ней, вырастает из нее. Она имеет свои закономерности, отнюдь не совпадающие с закономерностями бытового и даже сценического поведения драматического актера, в игре которого движение лишь скромный помощник художественного слова, а не хозяин, как в балете. Мелодия танца, как и мелодия музыки, живет в формах полифонии и гомофонии[2]. Лад, метр, ритм лежит в основе музыкальной мелодии; темповые и динамические эффекты составляют неотъемлемую часть ее драматической экспрессии. Буквально то же следует сказать о мелодии танца. Ее экспрессия покоится на сходных началах, кстати говоря, далеких от способов выразительности драматического театра.
>
> Здесь вплотную сходятся стихии музыки и танца, обнаруживая тонкое и органическое родство. Вот где балетмейстерское и актерское искусство проходит экзамен на аттестат зрелости. Бравурность быстрых темпов и затаенность медленных; легато и стаккато движений то «открытых», то «засурдиненных»; звонкость виртуозно-гимнастических па и «тишина» едва уловимой пластической «игры» частей тела; замедления и ускорения, усиления и ослабления телодвижений, высота прыжка и скорость вращения; сила и слабость взлета; сопоставление и противопоставление ритмов, метров, темпов; динамические волны, то затухающие, то

[1] *Ивинг В.* Мастерство народного танца… С. 80

[2] Склады многоголосия в музыке.

вздымающиеся, — таковы факторы балетного образа, таков источник выразительности балетного актера[1].

«Политический» характер танцевальной музыки с особой силой проявлялся в дискурсе о сюжетном танце на современные темы, где неправильный выбор музыки был чреват искажением образа советского человека — образа, который эти танцы должны были создавать и славить. В конференции по сюжетному танцу 1963 года принял участие композитор и главный дирижер оркестра Государственного академического русского народного хора РСФСР им. Пятницкого А.С. Широков, подчеркнувший дополнительную ответственность концертмейстеров-аккомпаниаторов самодеятельных танцевальных коллективов, которые в основном и подбирали музыку к сюжетным танцам:

> Что касается музыки к сюжетным танцам, то здесь, как правило, возникают дополнительные требования. Музыка способна выражать внутренние чувства человека, его душевное состояние — радость, грусть, горе и многое другое. Однако композиторы могут передавать звуками не только отдельные настроения, но и движение чувств, их развитие, создавая подлинные музыкальные драмы. Вот это, условно говоря, драматургическое начало в музыке особенно важно для сюжетных танцев[2].

Недооценка роли музыки в создании целостного танцевального образа ведет к ошибкам, пример которых привел А.С. Широков во время конференции:

> Вспоминается один такой танец, показанный однажды участником художественной самодеятельности. На сцену выходит парень, наш современник (судя по костюму), делает несколько размашистых традиционных проходок, как бы представляясь зрителю, любуясь своей удалью. А в музыке в это время звучит мелодия грустной старинной песни «То не ветер ветку клонит», правда, громко и даже с некоторым надрывом. Трудно представить себе большее несоответствие. Уж если так хотелось показать выход удалого современного молодого человека именно на русском песенном материале, то сколько можно было бы подобрать других, более

[1] *Слонимский Ю.И.* В честь танца… С. 210.

[2] *Широков А.* Музыка в современном сюжетном танце... С. 29—30.

соответствующих данному образу народных песен, например «Всю-то я вселенную проехал»[1].

Иногда просчет в выборе музыки сводил на нет, по мнению рецензентов, усилия хореографа по созданию героического образа. Так могло случиться, если в качестве темы сюжетного танца избирался острополитический, антифашистский или антивоенный сюжет. Так случилось, по мнению Н. Туркиной, с одноактным балетом «Бухенвальдский набат»:

> Отдельные образы узников, ярко намеченные в экспозиции, не получили должного развития. Виновен в этом композитор. Музыка к балету написана концертмейстером В. Матвеевым. Она исполнена сочувствия и жалости, в то время как воплощаемая тема требовала совершенно иной красочной палитры, более суровой и драматической. Отсутствие цементирующей музыкальной мысли особенно заметно в массовых сценах. Музыка не всегда создает нужную атмосферу, не помогает раскрыть слитный образ массы как главного героя балета.
>
> В сцене восстания заключенных типично романсовый мелос вносит элемент, чужеродный характеру этих событий. Композитор не смог добиться напряженного, психологически верного звучания. Кажется, что он идет по пути внешних приемов, упуская внутреннюю идейную сущность.
>
> Жаль, что Матвеев не использовал мелодии «Бухенвальдского набата»[2]. Она звучит лишь в начале, когда занавес еще не раскрыт, и в финале[3].

Музыка к танцевальным произведениям была одной из важных тем дискурса о самодеятельной хореографии, в котором принимали участие и балетмейстеры, и композиторы[4]. Рефреном в ней звучали жалоба на дефицит хорошей музыки и призыв к «соответствующим министерствам и ведомствам» обеспечить его устранение:

> ...для того чтобы музыка совпадала с творческим замыслом, нужны современные музыкальные образы и интонации, а их не всегда

---

[1] *Широков А.* Музыка в современном сюжетном танце... С. 45.

[2] Советская песня, созданная в 1958 году композитором В.И. Мурадели и поэтом А.В. Соболевым.

[3] *Туркина Н.* Новаторский спектакль… С. 9.

[4] См., напр.: *Марголис Е.* Народность и мастерство… С. 43; *Гальперин С.* Музыкальное сопровождение танца // Художественная самодеятельность. 1958. №. 4. С. 22—24; *Ястребов Ю.* Сюжетно-тематический танец... С. 30—31.

находишь в имеющейся музыкальной литературе, особенно в фортепьянной. Мало издают такой музыки, да и внимание композиторов не привлечено к ее написанию[1].

Впрочем, другим участникам обсуждения проблем современного состояния хореографического любительства ситуация с музыкальным обеспечением танцевальной самодеятельности казалась более приемлемой, чем с обеспеченностью танцоров-любителей сценическими костюмами:

> В последнее время достаточно издается интересных музыкальных произведений и описаний танцев, но материалов по костюмам нет. Здесь мы подчас сталкиваемся в коллективах с вопиющим отсутствием знаний и вкуса. Происходят иногда и курьезы: испанские танцы исполняются в венгерских костюмах и т.п. Необходимо срочно подготовить и издать альбом костюмов народов СССР, а также стран народной демократии и некоторых других стран. Без этого материала очень трудно руководителям и коллективам расширять свой художественный кругозор и создавать полноценные постановки танцев[2].

Посмотрим, как обстояло дело с костюмерным делом в танцевальной самодеятельности.

Костюм в самодеятельном танце

> Создание сценического костюма для хореографических картин, отражающих нашу современность, — задача вовсе не такая простая, как это может показаться на первый взгляд. Сценический танец требует особого костюма, который не стеснял бы движений, хорошо воспринимался из зрительного зала на значительном расстоянии, отвечал как характеру музыки, так и замыслу балетмейстера-постановщика.
>
> К сожалению, в коллективах художественной самодеятельности сценическому костюму зачастую не уделяется должного внимания. Не располагая средствами или не имея возможности пригласить художника для оформления программы, коллективы решают этот сложный вопрос своими силами, без достаточных знаний в данной области. Бывает и так, что балетмейстер заказывает художнику эскизы костюмов, не знакомя его с замыслом постановки, со спецификой

[1] *Обрант А.* Современная тема в сюжетных танцах… С. 12.

[2] *Захаров Р.* Опыт профессионалов — танцевальным кружкам… С. 36.

> хореографического решения, с особенностями внешнего облика исполнителей и даже с музыкой — этим важнейшим компонентом хореографического произведения. В таких условиях художник, разумеется, не может создать костюмы или оформление, выражающие замысел балетмейстера. Как правило, оформление, осуществленное без совместной работы балетмейстера с художником, получается непродуманным, несценичным. […]
>
> Сценическое воплощение, или, как мы обычно говорим, театрализация современного бытового или производственного костюма, — задача очень ответственная и сложная. Нельзя увлекаться воспроизведением различных мелких бытовых деталей одежды, так как эти детали не только ничего не прибавят к общему художественному образу, создаваемому костюмом, гримом и париком, но, напротив, отвлекут внимание зрителя и помешают цельности восприятия.
>
> Сценический костюм должен быть более выразительным, более декоративным, чем обычный, бытовой. При общем силуэте, отвечающем современной моде, отдельные детали костюма и сама форма силуэта должны быть подчеркнуты, поданы так, чтобы замысел художника хорошо воспринимался, «читался» с большого расстояния[1].

Участие художницы по костюмам Е.Г. Аксельрод во всесоюзной конференции по сюжетному танцу, проходившей в Москве весной 1963 года, не было случайным. Сценический костюм являлся, по убеждению советских хореографов, «не только одеждой, но и дополнительным средством обрисовки характера и национального образа танца»[2]. Его правильное оформление было важной хореографической и политической задачей. По яркому выражению Г. Тагирова, «хороший костюм облагораживает танец, плохой убивает его»[3]. Негодный костюм мог придать нежелательную политическую окраску танцевальному номеру — исказить «национальный характер» одного из этносов СССР или представить в неверном свете образ советского человека.

Хореографы, критически разбирая тот или иной танцевальный номер, показанный на самодеятельной сцене, и до московской конференции 1963 года, и после нее то и дело жаловались на неудачное

---

[1] *Аксельрод Е.* Костюм в современном танце // Современность в танце… С. 47, 48.

[2] *Марголис Е.* Народность и мастерство… С. 43

[3] *Тагиров Г.* Новые сюжеты… С. 16.

оформление костюмов, испортивших впечатление о номере. Почти в каждом случае отрицательной оценки номера негодный костюм играл свою «роковую» роль. Неверный подбор костюма мог стать результатом бедности коллектива, когда, как отмечалось выше, испанские танцы исполнялись в венгерских костюмах, а парни-механизаторы выходили на сцену «кто в спецовках, а кто в атласных косоворотках до колен». Бывало, что в танце целинников артисты выступали в «подобии венгерских лосин». Нелепый костюм мог оказаться и результатом неудачного эксперимента, когда желание «осовременить» национальный танец достигалось путем облачения девушек в русском или грузинском танце в мини-юбки или даже мини-черкески, вызывая недоумение хореографов и возмущение блюстителей национальных традиций[1].

Поэтому на московской конференции по сюжетному танцу эксперт приводила многочисленные и подробные примеры правильного оформления сценического танцевального костюма как для отрицательного, так и для положительного персонажа. Это было особо важно в связи с изложенными выше тревогами балетмейстеров по поводу яркого воплощения образов врага и бледного — образов героя:

> В том случае, когда, по замыслу балетмейстера, нужен острый карикатурный образ пустой, легкомысленной девушки или парня-стиляги, можно воспользоваться журналом мод, с тем чтобы намеренно утрировать некоторые черты современной моды. Но нельзя забывать, что слепое копирование журналов мод ведет к тому, что костюм перестает быть сценичным.
>
> Если модно короткое и пышное платье, то в карикатурном платье «модницы» можно сделать его очень коротким и чрезмерно пышным, прическу — предельно взбитой и высокой, элементы украшений — бусы, цветы, серьги — преувеличенно большими. Мужские брюки в театрализованном костюме стиляги можно сделать очень обтянутыми, рубашку — с самым неожиданным орнаментом: от тропических растений до изображений животных, птиц, рыб и т.д. …
>
> Более трудная задача, для решения которой особенно нужны и фантазия, и тонкий вкус, — это театрализация рабочего костюма, так называемой спецодежды. Здесь нельзя отходить от форм

[1] См., напр.: *Захаров Р.* Опыт профессионалов — танцевальным кружкам… С. 36; *Он же.* В танце отражать жизнь… С. 6; *Настюков Г.* Современность в танце… С. 25; *Гасанов К.* Осторожно, народный танец!... С. 27.

действительно существующей спецодежды, но нужно сделать так, чтобы она со сцены выглядела красивой и нарядной. Для этого используются тона более яркие, чем в обыденной жизни, и декоративные детали; часто костюм дополняется эмблемой соответствующей профессии. Например, комбинезон ярко-голубого или синего цвета с несколько увеличенными по размеру карманами; на кармане или на грудке комбинезона можно поместить эмблему данной профессии, выполнив ее трафаретом или аппликацией. По карманам и швам комбинезона можно дать белую отстрочку, которая выделит конструктивные членения костюма. Эти отстрочки должны быть выполнены трафаретом, так как обычная строчка, как бы крупна она ни была, со сцены смотреться не будет.

Костюм героического плана, например красноармейца-добровольца времен гражданской войны, можно украсить одной яркой декоративной деталью — красной звездой или лентой на рукаве, на головном уборе или на оружии; можно сделать его с золотыми парчовыми «разговорами» (поперечными планками застежки) и с красным шлемом[1].

Положительным опытом создания костюмов для сюжетных танцев делились и другие участники конференции. Так, Т.А. Устинова специально остановилась на костюмах звезд в сказке-были «К звездам»:

Мы взяли за основу русский костюм. Девушки-звезды были одеты в синие шелковые сарафаны, усеянные серебряными звездами. Выглядели они сказочно! Их кокошники были в форме огромной звезды, но не простой, а «волшебной». В середине кокошника мы пристроили маленькую батарейку и лампочку, которая в нужный момент зажигалась. Когда в зрительном зале гасили свет, а с помощью «волшебного фонаря» высвечивали звездное небо, то и звезды-девушки также зажигали свои лампочки. Создавалось впечатление темного неба с яркими звездами[2].

До 1960-х годов проблема «правильного» танцевального костюма в самодеятельности решалась, видимо, импровизированно, в зависимости от вкуса, образованности и опытности хореографа-руководителя, с одной стороны, и материальных возможностей предприятия, содержащего танцевальный коллектив, с другой. В конце 1950-х годов ассистент И.А. Моисеева констатировала:

[1] *Аксельрод Е.* Костюм в современном танце… С. 52—53.

[2] *Устинова Т.* Создание современных сюжетных танцев… С. 27.

> В последнее время много внимания уделяется созданию модного, изящного костюма для трудящихся. Это очень хорошо. А вот для улучшения качества сценического костюма почти ничего не сделано. Для сцены необязательны костюмы из дорогих тканей. Ситец, сатин, байка, марля при соответствующей обработке вполне заменяют шелк, бархат, кожу и другие дорогие материалы. К сожалению, у нас не создано ни одного элементарного пособия по костюму, а ведь о внешнем виде танцовщика необходимо заботиться самым серьезнейшим образом[1].

Говоря о том, что в области работы над сценической версией народного костюма «почти ничего не сделано», Е. Марголис была не совсем справедлива. В 1953—1956 годах ее коллега по работе с ансамблем И.А. Моисеева, художник-консультант ансамбля В. Сокольская, с различной периодичностью публиковала в журнале «Клуб» статьи о костюмах народов СССР, а затем — «братских» стран. Публикация состояла из цветного рисунка или цветного фото, выкройки и пояснительного текста[2]. Возможно, эти публикации прошли мимо профессионалов, во-первых, поскольку их интенсивное сотрудничество с самодеятельностью началось лишь во второй половине 1950-х, а во-вторых, так как среди описанных костюмов почти отсутствовали национальные наряды народов СССР, танцы которых были куда более востребованы.

В 1960—1970-е годы курировавшие художественную самодеятельность методические центры и специализированная периодика приступили к более систематическим публикациям и распространению знаний о «секретах» создания сценического костюма для танцевальной сцены. Так, в журнале «Клуб и художественная

---

[1] *Марголис Е.* Народность и мастерство… С. 45.

[2] См.: *Сокольская В.* Как сшить костюм для «Уральской кадрили» // Клуб. 1953. № 2. С. 25; *Она же.* Как сшить белорусский костюм // Там же. № 4. С. 25; *Она же.* Как сшить грузинский костюм // Там же. № 6. С. 25; *Она же.* Как сшить эстонский костюм // Там же. № 8. С. 25; *Она же.* Как сшить узбекский костюм // Там же. № 10. С. 24; *Она же.* Как сшить костюм для русских хороводов // Там же. № 12. С. 25; *Она же.* Как сшить молдавский костюм // Там же. 1954. № 3. С. 24; *Она же.* Как сшить татарский костюм // Там же. № 6. С. 25; *Она же.* Как сшить китайский костюм // Там же. № 8. С. 25; *Она же.* Как сшить польский костюм // Там же. № 11. С. 24; *Она же.* Как сшить венгерский костюм // Там же. 1955. №. 6. С. 25; *Она же.* Как сшить немецкий костюм // Там же. № 10. С. 25; она же: Как сшить болгарский костюм // Там же. № 11. С. 24; *Она же.* Как сшить румынский костюм // Там же. 1956. № 9. С. 25; *Она же.* Как сшить корейский костюм // Там же. № 10. С. 25.

самодеятельность» в 1967—1969 годах художница-костюмер Н. Якушева публиковала статьи и эскизы костюмов народов СССР[1]. В отличие от статей В. Сокольской в очередности публикаций Н Якушевой, начало которых было приурочено к 50-летию Октябрьской революции, соблюдалась некоторая политкорректность, что свидетельствует о более пристальном внимании к ним. Серия началась четырьмя русским костюмами, за которыми последовали женские и мужские национальные костюмы украинцев, белорусов и представителей других союзных республик СССР. Национальные костюмы автономных республик в эту серию не вошли.

С 1976 года в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» была открыта рубрика «Костюмерная», которая затем переименовывалась в «Студию», «Студию костюмерную» и вновь в «Студию». В ней на протяжении 1976—1982 годов регулярно публиковались статьи, посвященные национальным костюмам, а также их эскизы, иногда даже выкройки. Их неизменным автором была театральный художник-костюмер С. Логофет[2]. На этот раз столь жестко ритуализированной иерархии советских народов не наблюдалось, а национальные костюмы перемежались с сюжетными.

Вместе с тем влияние политики по-прежнему было определяющим. Перерыв в публикации эскизов в 1978—1979 годах, возможно, был продиктован курсом на экономию в сфере художественной

---

[1] *Якушева Н.* Русский народный костюм // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 14. С. 26, 4-я обложка; *Она же.* Эскизы костюмов для танцевальных коллективов // Там же. 1968. № 17. С. 39; № 23. С 39; 1969. № 9. С. 39—40.

[2] *Логофет С.* Сценический костюм для народного танца // Клуб и художественная самодеятельность. 1976. № 9. С. 34—39; *Она же.* Образ танца и костюм танцора // Там же. № 11. С. 37—39; *Она же.* Сюжетный танец и сюжет костюма // Там же. № 20. С. 38—40; *Она же.* Костюмы народов СССР // Там же. 1977. № 19. С. 40—41; *Она же.* Русский костюм // Там же. № 8. С. 33; *Она же.* Русский сарафан // Там же. № 12. С. 33; *Она же.* По мотивам литовского костюма // Там же. № 23. С. 33; *Она же.* Костюм для таджикского танца // Там же. 1981. № 5. С. 41; *Она же.* Для «картули» и «хоруми» // Там же. № 12. С. 32—33; *Она же.* Для молдаванески // Там же. 1982. № 10. С. 33; *Она же.* Для киргизского танца // Там же. № 13. С. 33; *Она же.* А косичек — двадцать пять // Там же. № 14. С. 32—33; *Она же.* Азербайджанский костюм // Там же. № 16. С. 33; *Она же.* Украинский костюм // Там же. № 21. С. 33; *Она же.* Костюмы для танцевальной сюиты «Урожай» // Там же. 1984. № 17. С. 28—29.

самодеятельности, которая прежде всего болезненно сказалась на расходах на сценическое оформление и гастрольную деятельность. Впрочем, как мы увидим в последней части книги, некоторые «богатые» коллективы успешно игнорировали перевод самодеятельного творчества на режим экономии, продолжая демонстрировать на сцене роскошные наряды.

Более систематические публикации национальных костюмных эскизов пришлись на 1982 год, когда отмечалось 60-летие СССР. Затем интерес к сценическому национальному костюму, судя по отсутствию публикаций, утих, демонстрируя общее состояние кризиса в традиционных жанрах советской самодеятельности. Период активного сотрудничества профессиональных хореографов с любителями, пик которого пришелся на середину 1950-х — середину 1970-х годов, заканчивался. Но пока это сотрудничество длилось, балетмейстеры-профессионалы успешно делились с любителями «секретами мастерства», вольно или невольно создавая образ идеального хореографа, на который любителям следовало ориентироваться.

Образцовый хореограф

Многие участники танцевальной самодеятельности, имеющие большой опыт, сами руководят хореографическими коллективами. Перед ними, естественно, возникают вопросы, на которые они хотели бы получить квалифицированный ответ. Поэтому с этого номера журнала мы начинаем публиковать серию статей (уроков). В них последовательно будем излагать содержание занятий у станка и на середине на основе классического и народного танца, рассказывать, как готовить коллектив к постановочной и репетиционной работе.

Первый урок — «С чего начать!». Его цель — познакомить с постановкой корпуса, ног, рук, заинтересовать коллектив, научить серьезно заниматься.

Предлагаемый по теме материал рассчитан на два-три занятия.

Второй урок — «Приступаем к первой постановке». Это методика репетиционных занятий на два-три месяца.

Третий урок — «Новые работы коллектива» — о постановочной работе по записи и о сольном танце.

Четвертый урок — занятия после первого концерта.

Пятый, завершающий урок — «Мы отчитываемся». Подготовка к нему займет последние два месяца вашего учебного года.

> И если год закончится успешно, еще не на одном концерте будут радовать зрителя выступления вашего коллектива[1].

С таким анонсом обратился к «руководителям-общественникам» в области хореографии журнал «Клуб и художественная самодеятельность» ранней осенью 1965 года — в начале очередного сезона работы самодеятельных коллективов. Обещанные пять уроков состоялись. Их «провела» преподаватель Московского государственного института культуры В.И. Уральская. Это была не первая журнальная методическая «подсказка» любителям со стороны профессионального хореографа, но в столь систематическом, развернутом и детальном — серийном — виде профессиональный балетмейстер делился с самодеятельными хореографами повседневным педагогическим и постановочным опытом со страниц главного журнала, посвященного развитию любительского художественного творчества, впервые[2]. Подобную помощь опытного балетмейстера и педагога-репетитора в виде методического текста в формате массового журнала В.И. Уральская продолжила и в следующие годы[3].

Здесь нет нужды излагать содержание хореографического дидактического материала для начинающего руководителя самодеятельного танцевального коллектива. Гораздо больший интерес для читателя, желающего познакомиться с историей советской (самодеятельной) культуры, представляет образ балетмейстера, возникающий в ходе изложения учебного материала. Этот образ, как и материал, являлся каноническим — тем, на который должен равняться хореограф-любитель. Очерчивая образцы для подражания с опорой на собственный опыт, хореограф — вне зависимости от того, осознавал он это или нет, — создавал и пропагандировал собственный позитивный образ.

Каковы были его параметры? Примерный руководитель-хореограф должен был быть компетентным, настойчивым и строгим

---

[1] *Уральская В.И.* Уроки хореографии // Клуб и художественная самодеятельность. 1965. № 16. С. 23.

[2] См.: Там же. № 16. С. 23—25; № 18. С. 30—32; № 19. С. 27—29; № 22. С. 38—40; № 24. С. 28—30.

[3] См.: *Уральская В.И.* Нужна ли классика? // Там же. 1966. № 10. С. 30—31; *Она же.* Учебная работа // Там же. № 11. С. 38—39; № 12. С. 27—28; № 16. С. 28—29; № 20. С. 30—31; № 23. С. 27—29; *Уральская В.И.* Хореографы учатся… С. 30.

педагогом, увлеченным своим делом. Первое «заочное» занятие с «общественниками» В.И. Уральская завершила характерной репликой:

> Ваше отношение к делу должно быть пронизано серьезностью, а в том, что вы увлечены, мы не сомневаемся. И в таком случае вы уже на первых занятиях добьетесь многого, у вас будет коллектив, в котором каждый найдет себе место и будет танцевать пока то, что может, но вскоре... и здесь уже будет все зависеть от ученика, его усердия и увлеченности[1].

Характерной чертой образцового руководителя должно было быть поддержание строгой дисциплины, в том числе с помощью незыблемых хореографических ритуалов (например, приветствия и прощания поклоном) в сочетании с профессиональной и человеческой внимательностью и заботой о здоровье и безопасности своих подопечных, о поддержании в коллективе здоровой атмосферы:

> Помните, мы говорили об организации урока. Как бы ни задержались вы с постановкой танца, закончите урок как полагается. Участники коллектива должны попрощаться с вами и вашим концертмейстером — два поклона (на 8 тактов — 3/4). Это финал урока, официальный конец занятий.
>
> Но не все сразу расходятся. Не спешите уйти и вы. У многих возникли вопросы, и хочется ответ на них получить немедленно. Ответьте. В дальнем углу вы заметили девушку, которая пытается сделать неудавшееся движение. Незаметно для нее постарайтесь разобраться, что мешает ей добиться успеха, и, только поняв, подойдите и объясните.
>
> Проследите, чтобы вспотевшие ученики не выбегали на сквозняк и не спешили садиться.
>
> Не отказывайтесь отвечать на вопросы. Они могут быть разные: как выполняется трудное движение, увиденное на сцене; когда первое выступление; какие будут костюмы и т.д. Если это все есть, значит, есть коллектив, живущий общей, увлекающей его жизнью[2].

Завершение рабочего сезона, после официальных весенних смотров самодеятельности, неофициальным отчетным концертом

---

[1] *Она же.* Уроки хореографии // Там же. 1965. № 16. С. 25.

[2] Там же. № 18. С. 32.

перед родными и близкими участников танцевального коллектива должно было проходить в столь же торжественной, деловой и строгой атмосфере, как и начало работы осенью:

> Настало время показать законченные композиции. На уроке не нужно специально для этого надевать костюмы, можно исполнять танцы в тренировочной одежде, оформив каждый танец деталью костюма. Например, косыночка, наброшенная на плечи девушки, пояс у юноши или сапожки помогут исполнителю в создании образа танца.
>
> Начните с более простого номера, затем перейдите к сольному. Покажите оба состава исполнителей. Затем — второй массовый танец.
>
> Когда все показано, постройте всех в линии и проделайте поклоны. Потом организованно, линия за линией, не нарушая порядка, участники коллектива покидают зал.
>
> Впереди летние отпуска. Вы расстаетесь до осени. Возможно, к вам обратятся с вопросами, что будем делать на будущий год. Расскажите кратко о планах. Прощаясь, назначьте точное время сбора коллектива[1].

На организованности, дисциплинированности, строгости и немногословности, граничащих с сухостью, как на добродетелях хореографа-педагога В.И. Уральская неустанно настаивала в своих методических обращениях к руководителям-любителям:

> Не следует разрешать ученикам во время вашего показа делать движения вслед за вами. Они должны усваивать задание, смотря на вас, обдумывая и запоминая.
>
> Педагогу важно следить за немногословностью в объяснении задания и ошибок. Между движениями не должно быть больших пауз, так как во время пауз мышцы учеников остывают.
>
> Все нарастающий ритм урока тренирует выносливость, работоспособность и дыхание танцовщика.
>
> Пусть вас не пугает, что организованность, строгая последовательность и немногословность вашего урока внесут некоторую сухость. Тем, кто хоть несколько раз участвовал в таких музыкально соразмеренных, деловых занятиях танцем, известна притягательная сила овладения тайнами хореографии[2].

---

[1] *Уральская В.И.* Уроки хореографии... № 24. С. 30.

[2] Там же. № 12. С. 28

Фигуре идеального руководителя хореографического кружка противопоставлялся шаржированный, фельетонный образ хореографически малограмотного педагога, воспитанники которого бегут как от чумы от неумело поставленного классического тренажа к эффектным элементам народного танца:

> Вернемся… в обычный заводской Дом культуры, где, как говорится, все удовольствия начинаются с вешалки. Его патриоты с гордостью говорят: «В нашей танцевальной комнате есть даже станки». Открываем дверь и видим: руководитель хореографического кружка Марина Николаевна (допустим, ее зовут так) торопит кружковцев, призывает их поскорее раздеться, что они и делают. Но почему же мокрые шубы, плащи и макентоши вешают тут же в классе, в углу, а грязные ботинки и галоши складывают под рояль? Где же вешалка, с которой все должно начинаться? Оказывается, сегодня в Доме культуры «вечера» нет, и потому она не работает. А где переодеться в тренировочный костюм?
>
> — Стали лицом к станку, — дает первое задание Марина Николаевна. — Первая позиция, глубокое приседание. И...
>
> После этого «и» мы делаемся свидетелями другого неприятного, но весьма распространенного явления в нашей хореографической самодеятельности. Члены кружка стали лицом к станку. Но как стали? Одни упираются в него животом, у других спина выгнута колесом, у третьих плечи приподняты, а колени не выпрямлены. Первой, самой доступной для всех позиции нет. И вот с такого, совершенно недопустимого в данном случае положения начинается глубокое приседание. Очень ответственное движение, первую половину которого составляет деми-плие, призванное подготовить исполнителя к прыжку, приучить к его к мягким, легким движениям, к танцевальности, то есть ко всему тому, без чего танца не существует.
>
> Марина Николаевна задает следующее упражнение: батман тандю крестом. «Руку открыть — и раз, и два». Это движение «отбарабанили» тоже без всяких замечаний, хотя ни одно непременное условие не было соблюдено. Все происходило наоборот: кисти руки выше плеча, локоть на уровне пояса, колени согнуты, направление движения ноги приблизительное, ступня отрывается от пола.
>
> Последующие движения экзерсиса проделывались в том же бесцельно-бессмысленном плане. Не удивительно, что вскоре кто-то простонал: «Марина Николаевна, а не довольно ли станка? Давайте лучше попляшем. То ли дело хлопушечки, дробушечки...»[1]

[1] *Соколов Н.* Деми-плие с браком // Художественная самодеятельность. 1961. № 7. С. 34.

От балетмейстера требовались не только профессиональные постановочные и педагогические навыки, но и общевоспитательные усилия. Он обязан был вести общую просветительскую, идейно-политическую работу, которая фиксировалась в планах учебных занятий[1]. Как она выполнялась на практике, мы увидим в третьей части книги. Здесь достаточно ограничиться замечанием о том, что обязанность вести общевоспитательную работу восходит к истокам формирования государственной художественной самодеятельности 1930-х годов, задача которой, помимо прочего, состояла в приобщении к культуре «некультурных» в прошлом «рабоче-крестьянских масс»:

> Общевоспитательную, общекультурную работу в коллективах чаще всего игнорируют. Есть еще очень много таких кружков, вся работа которых сведена к овладению полупрофессиональными исполнительскими навыками. И получается, что иной кружковец, исполняя в оркестре увертюру к «Эгмонту» Бетховена или играя на сцене роль купца Большова («Свои люди — сочтемся» Островского), оказывается неграмотным в истории музыки, драматургии и театра; он способен спутать Бетховена с Чайковским, а пьесу Островского приписать Гоголю[2].

И, конечно же, балетмейстеры, делясь с самодеятельными танцорами «секретами мастерства», создавали образ эрудированного, высококультурного и вечно самосовершенствующегося творца. С подобными образами мы сплошь и рядом сталкивались, рассматривая вопросы о постановке танцев различных типов — от «подлинно» народных до современных сюжетных. Иногда это получалось тонко и органично, как, например, когда Т.А. Устинова в 1967 году рассказывала о своей подготовке к постановке орловской пляски и проведенной в этой связи изыскательской работе в библиотечных залах[3]. В других случаях это происходило не столь скромно. Так, Р.В. Захаров, на склоне лет превознося

---

[1] О политико-воспитательных обязанностях руководителя хореографического коллектива подробнее см.: *Herzog P.* Sozialistische Völkerfreundschaft… S. 92—94.

[2] *Берлянт М.* Воспитательная работа в самодеятельном коллективе // Клуб. 1936. № 8. С. 41.

[3] См.: Героика и современность в песне и танце… С. 11. Цитата приведена выше, в параграфе «Первооткрыватели истоков» (сноска 1 на стр. 365).

Н.С. Надеждину как «настоящего художника», фактически использовал эту формулировку для характеристики собственных заслуг:

> Творчество не имеет пределов — можно создать нечто хорошее, а можно еще и еще лучше. Так подходят к делу те, кого мы называем настоящими художниками. Достаточно вспомнить черновики Пушкина: сколько мы видим перечеркнутых строк, в каком кропотливом, подчас мучительном труде рождались те дивные стихи, которые кажутся такими простыми и легкими. Так и в нашем хореографическом искусстве — много дней, а иногда и ночей проводим мы наедине со своей музой Терпсихорой, пока не будет обретено самое лучшее решение танцевального произведения[1].

Позиция Р.В. Захарова по поводу качеств, необходимых «правильному» советскому хореографу, заслуживает отдельного внимания. Он, как мы неоднократно могли убедиться, достаточно хорошо представлял себе, какие слова и поступки ожидают от него как от педагога и постановщика танцев в официальных сферах. Поэтому в определенном смысле Р.В. Захарова можно считать официальным идеологом советской хореографии сталинского образца. Давайте обратимся к его представлениям об идеальном хореографе — педагоге и балетмейстере.

Идеология идеального хореографа

> Педагог танца, как и всякий другой воспитатель, обязан служить примером для своих учеников. Он должен понимать, что одна из главных задач в работе с молодежью состоит в воспитании достойных граждан нашей страны, для которых устойчивый нравственный облик является основой их жизни и деятельности. Какие же качества необходимо иметь педагогу? Прежде всего, это должен быть волевой, выдержанный и требовательный человек. Ему нужно обладать зорким глазом, способным подмечать все ошибки и недостатки учеников на уроках и репетициях. Ведь в педагогике нет «несущественных» мелочей: из многих, порой почти незаметных частиц складываются характер, образ мыслей, весь облик будущего артиста. Ошибки необходимо тут же анализировать, вовремя делая нужное, исчерпывающее, ясное замечание.
>
> Очень важно для педагога танца уметь управлять своими эмоциями. Когда преподаватель переступает порог класса, он обязан

[1] *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 145.

оставить за дверью все свои личные переживания, даже самые волнующие или тяжелые. Если педагог чем-то озабочен или рассеян, его настроение и состояние немедленно передадутся ученикам. Нервозность или раздражительность приведут к тому, что весь урок пройдет в атмосфере нездоровой возбужденности. Уныние или подавленность педагога отразятся на занятиях отрицательно. И наоборот, приветливая улыбка и ласковое слово педагога сразу зададут необходимый тон занятию. Посветлеют лица, заблестят глаза учеников, возникнет атмосфера, столь необходимая для успешного проведения урока, где физические усилия всегда сочетаются с большой затратой нервной энергии.

Напрасно некоторые преподаватели жалуются, что ученики были невнимательны на уроке, разговаривали между собой, шумели. В таких случаях следует задать вопрос прежде всего самому себе: не в тебе ли причина плохо прошедшего занятия? В каком настроении ты вошел сегодня в класс, хорошо ли продумал и подготовил программу занятия, сумел ли составить ее так, чтобы она смогла увлечь коллектив, мобилизовать внимание и волю каждого ученика?

Очередное занятие руководитель готовит заранее, с учетом обязательной программы. Урок, построенный импровизационно, редко бывает удачным.

Педагог непременно должен быть хорошим организатором творческого процесса. Если у него мало необходимых природных способностей, он обязан их развивать. Высокая требовательность и к себе, а не только к ученикам — одно из самых первоочередных качеств педагога.

Нельзя ограничиваться простым показом того или иного танцевального движения, разучивание которого намечено программой. Нужно обязательно объяснить значение каждого упражнения: каким целям оно служит, какие мышцы развивает. Если ученики работают над упражнениями сознательно, а не как заводные куклы, они обычно добиваются больших успехов и в более короткий срок.

Способности у занимающихся, как известно, бывают разные. У одних телосложение лучше, у других хуже, мышцы и связки одних более эластичны, чем у других, да и восприимчивость, понятливость неодинаковы. Поэтому большое значение имеет терпеливость руководителя. Если одним все дается легко и они понимают задачу сразу, то с другими приходится повозиться. Иногда появляются «любимчики», которым уделяется преимущественное внимание. Здесь возникает опасность нарушения основных правил

советской педагогики: педагогу успехи всех учащихся должны быть одинаково дороги и ученики должны это чувствовать[1].

Этот отрывок из одной из итоговых работ Р.В. Захарова, изданной в 1977 году, представляет собой прямое и подробное перечисление качеств педагога танцев. Если считать не обязательно осознаваемые матрицы человеческого поведения ментальностью, а сознательное оправдание этого поведения — идеологией[2], то перед нами, безусловно, идеолог советской хореографической педагогики. Он уверенной рукой пишет портрет идеального хореографа. В захаровском тексте необходимые черты советского «учителя танцев» не просто перечисляются — они умело выстраиваются в иерархию. На первом месте оказывается не профессиональное, экспертное знание, а знание идеологическое — позиция сознательного гражданина, призванного выполнять воспитательную миссию в отношении сограждан. Кроме того, советский хореограф в трактовке Р.В. Захарова — человек железной воли и самообладания, дисциплины и неуемной тяги к самосовершенствованию.

Столь же комплементарен в исполнении Р.В. Захарова и образ балетмейстера, с помощью которого автор умело преподносит читателю приписанные себе достоинства:

> Профессия балетмейстера сложна и ответственна. Он не только должен знать в совершенстве все, что относится к искусству танца, его технологии, но и обладать основательными познаниями в области режиссуры, литературы, музыки, живописи. Кроме того, ему необходимо для успешной работы с актерами быть тонким психологом, иметь педагогические способности, иначе работать с исполнителями будет очень сложно. Качества эти помогают балетмейстеру добиться не только чистоты исполнения каждого па, но и актерской выразительности, выявлять скрытые ранее возможности танцовщиков, открывать новые таланты.
>
> К труду умственному, творческому у балетмейстера прибавляется и огромный физический труд. Ведь прежде чем приступить к постановочным репетициям, он должен сам многократно протанцевать за каждого все сочиненные им под музыку танцы, пока не убедится, что нашел самые лучшие, подходящие и выразительные движения. А затем, уже на репетиции, так же многократно самому показывать свое сочинение исполнителям,

[1] *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 87—89.

[2] *Sellin V.* Einführung in die Geschichtswissenschaft. Göttingen, 1995. S. 154.

> танцевать перед ними — солистами и массой (кордебалетом), и танцевать в образе, чтобы все сразу уловили особенности и характер своих партий.
>
> Когда все показано и начинаются репетиции отделочные, балетмейстеру необходима прекрасно развитая зрительная память. Его глаз должен безошибочно подмечать малейшие погрешности исполнения каждого участника сольных и массовых танцев.
>
> Балетмейстер — он и сочинитель хореографии, и постановщик всего балета, и репетитор, добивающийся высокого качества исполнения. Это три разных профессии, которые чаще всего совмещаются в одном лице[1].

Если в образе педагога танцев Р.В. Захаров на первый план выдвигает идеологическую надежность, то в фигуре балетмейстера он концентрирует многочисленные компетенции в различных областях экспертного знания, представляя его гармоничной личностью с энциклопедической информированностью.

Созданный в советском хореографическом дискурсе образ идеального хореографа, наделенного высокими творческими и воспитательными функциями и обладающего необходимыми для этого качествами, возвращает нас к названию этой части книги, которое, как и в предыдущем случае, будет представлено в вопросительной форме: А помогали ли — и из каких соображений — советские балетмейстеры коммунистической партии? Но прежде — еще одно лирическое отступление.

Факир был пьян, но фокус удался

Как мог понять читатель из эссе о «танцующем профессоре», наряду с официально поддерживаемой и идеологически выверенной советской художественной самодеятельностью в университетской среде имелась самодеятельность неформальная. Во времена «оттепели» она резко пошла в гору в виде всевозможных капустников и юморин. В отличие от казенной, приказной самодеятельности сталинского чекана она была по возможности аполитична, слабо поддавалась идеологическому контролю и была любительством в буквальном смысле слова, то есть добровольной, непрофессиональной и развлекательной. Осуществить утопию полного соединения устоявшихся самодеятельных форм с энтузиазмом любителей, как это рисовалось в культовой кинокартине Эльдара Рязанова

[1] *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 118—119.

середины 1950-х годов «Карнавальная ночь», ни в хрущевскую, ни в брежневскую эпоху не удалось. Но в качестве притягательной альтернативы «ансамблям песни и свистопляски» самодеятельные праздники юмора просуществовали до конца советской эпохи. Лишь в 1990-е они уступили место профессиональным клубам веселых и находчивых да эстрадным юмористам, специализирующимся на шутках «ниже пояса».

Увлекались в студенческие годы капустниками и мы, студенты истфака ЧелГУ. Как и в мединституте с постановкой «Золотого теленка», я часто брал на себя замысел, режиссуру и репетиторство, ставя номера либо для энтузиастов со всего студенческого потока, либо только на двоих — на меня и моего друга Александра. Более всего мне запомнилось первое выступление на первоапрельской юморине. Я учился тогда на втором курсе, занимался в ансамбле патриотической песни и кружке бального танца, к сцене был привычен, на факультете чувствовал себя как в родном доме. И вот мы решили немного покуролесить на первоапрельский День дураков. Подсмотрев в свое время на одном из капустников в институте культуры шуточный номер с показом фокусов, я решил эту тему обыграть на факультетской сцене.

Единственная проблема состояла в том, что мы могли воспроизвести не более двух «фокусов», поскольку других не знали. Вот один из них. Вызвав из зала подсадного зрителя, факир сначала усаживал его в кресло спиной к зрителям так, чтобы виднелась только верхняя половина головы. В тот момент, когда фокусник после эффектных манипуляций накрывал голову зрителя большим платком, тот нагибался вперед и клал себе на затылок кочан капусты подходящего размера, заблаговременно подложенный в кресло. Затем факир втыкал в «голову» несколько вилок — главное было не попасть в руки, — после чего вся процедура повторялась в обратном порядке. Такого же сорта был и второй «фокус».

В общем, было понятно, что для сценического выступления этого мало. Да и от желающих поучаствовать отбоя не было, и всех надо было чем-то занять. В результате недолгих мучений было решено, что на сцене будет задействована целая труппа бродячих фокусников и их ассистентов. Я оставил за собой роль главного факира. А центральной темой совершенно спонтанно и почти что в последнюю минуту перед выступлением стали «фокусы» с алкоголем.

Выглядело это примерно так. Под томные азиатские звуки японского «Золотого саксофона» из зала на сцену поднимается целая группа бродячих артистов в чалмах (из демисезонных шарфов) и еще в какой-то подручной экзотике, с чемоданами и мешками на плечах, из которых на сцене выпрыгивают перепуганные уличные кошки. На столе размещается необходимый для факира «реквизит»: столовые приборы, стаканы, бутылка портвейна. Для разминки показывается «фокус», позаимствованный из репертуара кукольного «Необыкновенного концерта» Сергея Образцова. Факир наливает в стаканы портвейн, которые разбирают ассистенты и подносят к лицу. После чего факир картинным жестом на несколько секунд поочередно закрывает от публики лица ассистентов большим платком. Затем платок не менее картинно убирается, и стаканы, представьте себе, пусты. Этот «фокус» в различном составе повторялся несколько раз, сопровождаемый восторженным ревом студенческой толпы, для приличия перемежаясь номерами вроде вышеописанного (с капустой). Фурор был полный.

А кто-то из преподавателей, знавший историю об увольнении меня «за пьянку», то ли в шутку, то ли с долей раздражения заметил: «Надо же, Нарский совсем обнаглел: уже на сцене пьет».

После этого выступления я стал «знаменитостью»: со мной стали здороваться студенты других курсов, в том числе старших, что вселяло в меня особую гордость.

Через какое-то время я завел с нашим деканом разговор о моих шансах вступить в КПСС. Моя мама, как и ее покойный отец, была убеждена, что с еврейской внешностью карьеру в СССР иначе не сделать. Декан в ответ спросил о моих достижениях, помимо собственно учебных. У меня в запасе был только один аргумент — активность на любительской сцене. Вдумчивый Юрий Сергеевич, помедлив, доверительно возразил мне: по его ощущениям, на сцене я все делаю для себя, для собственного удовольствия. Это была чистая правда. А зачем вообще делать что-то, если это не доставляет удовольствия? Никакого воспитательного пафоса в моих первоапрельских выступлениях, как и в сценических проказах моих однокашников, не было. А вот какой-то не совсем советский душок явно присутствовал — даже особо принюхиваться не приходилось. В общем, мне было предложено серьезное испытание, раз уж я собрался в партию: стать редактором факультетской стенной газеты. Мне это не понравилось, но отказываться было неудобно. В результате мне два года пришлось тянуть эту тугую лямку… Но это уже другая история.

После того, первого выступления было еще много чего: я изображал невероятно популярного в те годы Михаила Боярского (в двадцатилетнем возрасте, с копной черных волос и с густыми усами я был на него похож), мы пародировали телепередачи и мужской балет, пели со сцены блатные песни и читали самодельные юморески. Но то, самое первое первоапрельское выступление запомнилось мне больше всего. Оно сопровождалось удивительным звенящим чувством, которое я могу определить только одним словом, и никаким другим: это было счастье.

Помогали ли балетмейстеры коммунистической партии?

> …главную проблему в воспитании художника я вижу не только в уровне его профессиональной подготовки, не в воспитании специалиста вообще, прекрасного виртуоза, мастера, покоряющего своим искусством зрителей, а главным образом в том, чтобы поднять общий уровень его культуры, сформировать художника — Гражданина нашей Родины. Чтобы молодой мастер великолепно мог разбираться в окружающей его действительности, и разбираться не просто в плане приятия или неприятия, а анализа полученной информации и следующих из этого анализа его личных выводов.
>
> В связи с этим и перед нами, преподавательским составом, встает задача быть не просто педагогами, а наставниками. Какая же разница в этих понятиях? Да очень простая. Как преподаватель я должен знать только то, что надо дать ученику — ту сумму знаний, которая предусмотрена программой, а как наставник я, кроме этого, должен помочь молодому или уже взрослому человеку сформировать программу его жизни, его убеждения, воспитать в нем борца за свои идеалы и, разумеется, мастера, глубоко знающего свое дело. Преподать не только предмет специальный, но самое главное — понимание его назначения в жизни. Я не противопоставляю эти понятия — «педагог и наставник», а просто пытаюсь объяснить великое понятие «наставник». Мы очень часто встречаемся сегодня с этим словом, но иногда воспринимаем его чисто механически.
>
> Так вот, педагог-наставник, обучая танцу, тренируя тело ученика, формирует и его взгляды, его духовный облик, его внутренний мир, его позиции, и не только в искусстве, а и в жизни. Ведь в искусстве отражается жизнь, и поэтому, беседуя о нем с молодежью, нельзя не говорить при этом об окружающей нас жизни. Личность человека, как известно, складывается из его субъективного отражения объективной действительности. Каждый человек может выбирать из этой действительности то, что он захочет.

> Одни — оптимисты, другие — пессимисты. Оптимисты видят мир в более позитивных красках. Какова психика художника, такое и отражение найдет в его искусстве действительность: в жизнеутверждающем, оптимистическом звучании и унылом, беспросветном. Психический склад художника, его мировоззрение — вот что определяет акт рождения искусства[1].

Размышления Р.В. Захарова о предназначении педагога танца демонстрируют убежденность правоверного идеолога и практика советской хореографии в том, что на него возложена великая миссия — воспитание гражданина и суверенной личности, а отнюдь не только специалиста. В контексте истории СССР эта миссия неизбежно была цивилизаторской, поскольку советская интеллигенция разделяла с правящими коммунистами убеждение в «отсталости» России от цивилизованного мира и в необходимости во что бы то ни стало эту «отсталость» преодолеть. Побороть «отсталость» помимо прочего и прежде всего значило превратить в прошлом «темное», «неграмотное», «забитое» население в новых людей — сознательных коллективных творцов будущего: «Нет у нас, творческой интеллигенции, долга выше, — утверждал Р.В. Захаров на склоне лет, — чем воспитание гармонически развитой личности, обогащение духовного мира советского человека»[2].

Позиция Р.В. Захарова, которую в той или иной степени разделяло лояльное к режиму большинство советских балетмейстеров, позволяет характеризовать ее как позицию «интеллектуала» в версии Б. Гизена, изложенной в конце первой части книги. «Интеллектуалы» представляют собой дискурсивное сообщество, воспринимающее себя в качестве носителей, хранителей и глашатаев «священного» знания о перспективах развития общества, лежащего, как правило, за пределами их профессиональной компетенции[3]. Общественная ангажированность ведущих советских хореографов типологически сближала их с европейскими, прежде всего немецкими, интеллектуалами и вместе с тем, как читатель узнает чуть ниже, отдаляла их от центральноевропейского аналога.

Ведущие советские балетмейстеры действительно видели себя носителями высокой культурной миссии. Не случайно Р.В. Захаров,

---

[1] *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 84—85.

[2] Там же. С. 113.

[3] *Giesen B.* Kollektive Identität: Die Intellektuellen und die Nation 2. Frankfurt/M., 1999. S. 68.

как мы видели выше, сравнивал творчество балетмейстера с неустанной и кропотливой работой создателя русского литературного языка, ссылаясь на бесчисленные правки в черновиках А.С. Пушкина. И.А. Моисеев ставил свои задачи вровень с задачами А.С. Пушкина и изобретателя русской национальной музыки М.И. Глинки, а Т.А. Устинова подчеркивала свое нежелание оставаться в стороне от великих достижений СССР, создавая хореографическую композицию, навеянную первым полетом (советского) человека в космос.

Убежденность в прометеевских масштабах задач, возложенных на них историей, сближала ведущих советских хореографов не только с европейскими интеллектуалами, но и с советскими коммунистами. Они говорили на одном языке, они были понятны и нужны друг другу. Да, конечно, балетмейстеры помогали советскому режиму создавать «культурный» язык тела «нового человека».

Однако было в общественном пафосе советских служителей Терпсихоры нечто принципиально отличавшее их от европейских конструкторов групповой идентичности. Европейские интеллектуалы держали дистанцию от власти и народа, тем самым поддерживая собственную автономность в качестве относительно самостоятельной общественной силы[1]. Советские же балетмейстеры, принадлежа к терпимой наверху и нелюбимой внизу, а потому социально беспочвенной и беззащитной «интеллигенции», в публичных выступлениях бросались в объятия и тех и других, без меры славя «мудрость партии» и призывая «учиться у народа».

Служение партии и народу на танцевальных подмостках имело несколько ипостасей. Хореографы изобретали словесные формулы, идеологически обосновывающие революционность, прогрессивность, идейность и чистоту советского балетного, фольклорного и самодеятельного искусства: классического, народного, бытового, характерного танца. В идеологическом рвении они иногда оказывались «святее папы римского», например разоблачая буржуазную сущность современных западных танцев с яростью, по интенсивности превосходившей вспышки раздражения Н.С. Хрущева.

В постановочной деятельности балетмейстеры пытались воплотить в жизнь «социалистический реализм». Практика драмбалетов в профессиональном театре была нацелена на реализацию этой задачи с 1930-х как минимум до 1960-х годов, сюиты на современные

[1] Ibidem. S. 72—73, 74.

темы в профессиональных и самодеятельных танцевальных ансамблях — и того дольше. Плоды этой деятельности, однако, морально износились значительно раньше, чем это осознали их творцы. У зрителей, основную часть которых в послевоенном СССР уже невозможно было квалифицировать как «темную» и «некультурную», устаревшая соцреалистическая хореографическая продукция способна была вызвать нежелательный эффект. «То, что оправдывалось когда-то незрелостью искусства, — писал Ю.И. Слонимский, — становится по мере его зрелости все более уродливым, смехотворным»[1].

Примеров смехотворных эффектов известный балетовед и непримиримый противник драмбалетов наблюдал множество. Трудно удержаться от соблазна привести некоторые из них, с искрометной иронией описанные Ю.И. Слонимским:

> ...Молодые люди в костюмах, какими может гордиться лучшее ателье города, размахивают документами, азартно жестикулируют, указывая на макеты плотины гидроэлектростанции. Время от времени они принимаются прыгать, демонстрируя владение классическим танцем. Что это, пародия на балет? Нет, сцена защиты диплома (?!) главным действующим лицом балета «Родные поля», которая, по замыслу авторов, должна была иметь (но не имела) решающее значение в биографии героя наших дней[2].

До уровня символа провалившегося соцреалистического эксперимента в советской хореографии возвышается следующий опус:

> Артисты, одетые в национальные грузинские костюмы, с усилием вытаскивают из-за кулис большой невод и, поднимая неимоверную пыль, начинают всерьез, движениями заправских рыбаков волочить его по сцене. Что, кроме сочувствия их физическому труду и улыбки при виде тщетных попыток изобразить «настоящую жизнь», «воспеть коллективный труд», могла вызвать такая сцена?[3]

Поднимающая пыль рыбная ловля — что может быть дальше от реальности, которую тщетно искал постановщик в парадигме

---

[1] *Слонимкий Ю.И.* В честь танца… С. 61.

[2] Там же. С. 247.

[3] Там же. С. 267.

соцреалистического жизнеподобия?! Как видим, благие намерения по поддержке партийного курса в области культуры могли вызвать совсем не те последствия, которые ожидались. За ними мог последовать начальственный окрик, как это было в 1936 году в адрес балета «Светлый ручей», или отеческое нравоучение, как в многочисленных партийных решениях по идеологической работе и развитию художественной самодеятельности.

Особую заботу профессиональные хореографы проявляли в отношении «коллективного тела» «нового человека» — танцевальной художественной самодеятельности. Патронаж над любителями подтверждал высокую миссию и статус профессионалов, обеспечивал и поддерживал их авторитет и благосклонность власть имущих. Интерес и интенсивная поддержка со стороны профессиональных хореографов обнаружились еще в начале 1930-х годов, у колыбели государственного проекта самодеятельного народного танца. Но наиболее интенсивное сотрудничество профессионалов и любителей хореографии пришлось на три десятилетия между началом «оттепели» и утратой государством и обществом на излете 1970-х годов былого энтузиазма по поводу традиционной советской самодеятельности сталинского образца, в том числе и «народных плясок». Пик этого сотрудничества пришелся на 1960-е годы. Его временную рамку образовывали принявший курс на построение коммунизма XXII съезд КПСС и черед круглых советских дат на рубеже 1960-х и 1970-х.

Резонов поддержать государственный проект самодеятельного, «народного» творчества у советских хореографов было более чем достаточно. Их благодарность партии и государству могла быть вполне искренней, как у бесчисленных советских выдвиженцев 1930-х годов, сделавших головокружительную карьеру в сталинскую эпоху, обласканных режимом и потому беззаветно преданных ему. Этот мотив мы встречаем и в биографиях знаменитых советских балетмейстеров. Так, Р.В. Захаров в конце своих автобиографических очерков подвел следующий итог:

> Судьба моя удивительна: ведь я один из тех немногих мальчишек, кто, несмотря на голод, холод, болезни, разруху, вызванную гражданской войной, выжил, и Советская власть дала мне все для того, чтобы сказать свое слово в искусстве и в воспитании нового поколения художников[1].

[1] *Захаров Р.В.* Слово о танце… С. 158.

Государственный культурный проект 1930-х годов предоставил советским хореографам небывалые стартовые возможности, дав «зеленый свет» открытию танцевальных культур народов СССР. Еще в 1931 году И.А. Моисеев почувствовал головокружительные возможности на этом поприще, в восторге выразив свои чувства на Всетаджикском республиканском слете народных певцов, музыкантов и танцоров в Сталинабаде (Душанбе): «К черту теперь классиков! Я нашел здесь себя!»[1] А пятью годами позже, оценивая результаты Всесоюзного фестиваля народного танца, состоявшегося осенью 1936 года, он выступил с программным заявлением, вылившимся в создание главного ансамбля народного танца СССР:

> Художественное совершенство танцев, показанных на фестивале, перерастает границы искусства отдельных народностей. Эти танцы имеют все права на то, чтобы стать достоянием всех народов нашего Союза, стать достоянием советского театра, оплодотворять и воспитывать профессиональное искусство[2].

Мы не знаем, как бы поступил легендарный создатель и руководитель ансамбля, на который равнялись профессиональные танцовщики и самодеятельные танцоры в СССР и за его пределами, если бы ему в конце 1930-х годов предложили место главного балетмейстера Большого театра. Возможно, он колебался в правильности своего выбора и после создания Государственного ансамбля танца народов СССР. Но он довольно быстро, после первой же неудачной пробы, сориентировался в том, что от него и от ансамбля ожидали «наверху». О первом, закрытом показе первой концертной программы ансамбля он много лет спустя скажет: «Это было так первобытно, так примитивно!»[3]

Были ли советские хореографы искренни в своей поддержке режима, или режим был им нужен для удовлетворения амбиций, профессиональных и человеческих? Вероятно, такая постановка вопроса бесплодна, поскольку предполагает однозначный,

---

[1] *Ровинский О.* Седьмой советской. Первый след рапсодов // Советское искусство. 1932. № 13. С. 2. Цит. по: *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене… С. 47.

[2] *Моисеев И.* Хореографическая культура народов СССР // Народное творчество. 1937. № 2—3. С. 34. Цит. по: *Пуртова Т.В.* Танец на любительской сцене… С. 86.

[3] Ансамбль народного танца СССР… С. 20.

а следовательно, неизбежно упрощенный и зауженный ответ. Искренность не предполагала самоотречения и не исключала личного интереса, а предоставлявшиеся хореографам возможности создавали такую обширную нишу для автономной деятельности, что ощущение «подлинной» свободы могло быть совершенно реальным и честным. Свидетельством просторной рамки дозволенного в дискурсе о хореографии в СССР была широкая палитра мнений о драмбалете, западных танцах, международном стандарте бальных танцев в 1950—1970-е годы.

Известно, что замечательный немецкий хореограф-экспериментатор Рудольф фон Лабан некоторое время после прихода Адольфа Гитлера к власти видел новые возможности для развития массовой хореографии и искренне стремился к сотрудничеству с режимом. Однако министр пропаганды Йозеф Геббельс, посмотрев репетицию его постановки массового спортивного праздника, 21 июня 1936 года записал в своем дневнике: «Рядится в наши одежды и не имеет с нами ничего общего»[1]. Постановка Лабана была прервана и запрещена, а ему самому пришлось эмигрировать.

Ни одному из ведущих советских балетмейстеров сталинской пробы эмигрировать не пришлось. Никто из них, по крайней мере открыто, не был заподозрен как «замаскированный враг», не был разоблачен. Более того, они сами обвиняли и разоблачали молодую и склонную к (умеренным) экспериментам балетмейстерскую «поросль» в начале 1960-х, когда подобного рода преследования стали анахронизмом. Значит, что-то общее с режимом у них было. Получается, что на поставленный вопрос следует ответить положительно: да, помогали, и искренне.

Итак, партия учила, балетмейстеры посильно помогали. Но что же из всего этого вышло? Как функционировала танцевальная художественная самодеятельность — плод проекта массовой любительской народной культуры — на уровне отдельного самодеятельного хореографического коллектива? Пора сменить исследовательский ракурс и взглянуть на повседневную практику существования танцевального любительства в СССР под микроисторическим углом зрения.

---

[1] *Goebbels J.* Die Tagebücher. Sämtliche Fragmente. München, 1987. Цит. по: *Karina L., Kant M.* Tanz unterm Hakenkreuz: Eine Dokumentation. Berlin, 1996. S. 165. См. также: *Walsdorf H.* Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung des Volkstanzen in den deutschen Diktaturen. Würzburg, 2010. S. 140—143.

Часть 3.
Как партия народ танцевать учила, *и что из этого вышло?*

http://www.bibliorossica.com

…готовый продукт неизбежно выглядит иначе, чем замысел. Общий принцип теории действия в том и состоит, что исполненное действие отличается от задуманного.

Альфред Шютц[1]

Почему «Самоцветы»?

«САМОЦВЕТЫ», ансамбль танца (Чел.). В 1960 коллективу было присвоено звание нар. Осн. в 1938 при ДК ЧТЗ. В 1971 по решению ВЦСПС ансамбль получил назв. «С.». В репертуаре — св. 200 танцев народов мира, хореогр. композиций, спектаклей и др., в т.ч. урал. танцы («Уральский перепляс», хореогр. композиции «Златоустовская гравюра», «Малахитовая шкатулка», «Уральская рапсодия», «Уральские зори», сюита «Ильмены золотоцветные» и др.); подготовлено мн. концертных программ. В коллективе занимается ок. 250 чел. С 1998 при «С.» действует детская танц. студия[2]. Н.Н. Карташовой были поставлены хореогр. номера «Дружба народов» и «Дети разных народов», сюита из 4 картин «Девочка с журавликом» (с использованием средств хореографии, пантомимы, музыки, живописи, кино); к 20-летию Победы — хореогр. композиция «Этих дней не смолкнет слава». В.И. Бондаревой подготовлены сюита «Ильмены золотоцветные» (к 100-летию со дня рожд. В.И. Ленина); в сотрудничестве с Ю.И. Основиным и Ш.Г. Хайсаровым — спектакли «В стране синеокой», «Заре навстречу», «Сказ об Урале». Основиным поставлены: триптих «На тему военных лет», хореогр. композиции: «Здесь птицы не поют», «Кадрильная пляска», «На гулянье», «Подгорка», «Свадьба», «Уральский пляс», рус. танец «Калинка», калмыцкий, тат. танцы и др. Деят-сти коллектива посв. кн. Карташовой: «Приглашение к танцу: Записки балетмейстера» (Чел., 1965), «Воспитание танцем: Записки балетмейстера» (Чел., 1976), ст. «Заметки о работе с самодеятельным хореографическим коллективом» (сб. «Танцуют уральцы», Чел., 1975). Фильм, посв. «С.», демонстрировался Чел. и Рос. ТВ. Мн. воспитанники ансамбля стали профес. артистами, балетмейстерами. Состоялись выступления коллектива на заключит. концерте Всесоюз. смотра художеств. самодеятельности (1954), всемирных фестивалях молодежи и студентов (Москва; 1957, 1985), 5-м съезде профсоюзов (Москва, 1961), празднике, посв. 850-ле-

[1] *Schütz A.* Das Problem der Relevanz. Frankfurt a. M., 1982. S. 154.

[2] Ошибка. Детская студия при «Самоцветах» была создана в 1993 году.

http://www.litres.com

тию Москвы (1997), на сцене Большого театра и др. концертных площадках страны. Ансамбль гастролировал в Венгрии (1957, 1989), Японии (1960), на Кубе (1969), в Чехословакии (1971, 1973), Румынии (1977), США (1978[1]), Дании, Норвегии, Финляндии, Швеции (1983), Италии (1996). Коллектив — лауреат фестиваля «Белые ночи» (Ленинград, 1965), 10-го Рабочего фестиваля в Германии (1968, Большая золотая мед.), Всесоюз. смотра ЦК ВЛКСМ (1972), Всерос. танц. конкурса (Абакан, 1990), фестиваля им. Карташовой (Чел.; 1994, 1996), Междунар. фестиваля хореогр. иск-ва (Москва, 1997) и др.; лауреат обл. пр. «Орленок» (1969). Рук. в разные годы: Н.И. Иванова (1938—48), засл. деятель иск-в РСФСР Карташова (1948—63), засл. работник культуры РСФСР Бондарева (1963—88), засл. работник культуры РСФСР Основин (с 1988)[2].

Такова информация об ансамбле танца Дворца культуры Челябинского тракторного завода, уместившаяся в небольшой статье пятого тома шеститомной энциклопедии «Челябинская область», опубликованной по заказу областной администрации в 2006 году. Как и положено жанру региональной энциклопедии, в ней сообщается о достижениях, которых добились институты и персоны. Поскольку речь в статье идет о самодеятельности, в ней отмечаются успехи, с советских времен особо важные для этой сферы деятельности: массовость участия, богатство репертуара, победы на смотрах, успешная гастрольная деятельность в стране и за рубежом.

Рассказывая в третьей части книги о реализации проекта самодеятельной хореографии в СССР на примере конкретного танцевального коллектива, мы воспользуемся смысловыми единицами, предложенными статьей и необходимыми для определения меры его успешности, но предпримем и некоторые модификации, чтобы не упрощать картину до истории исключительно побед и свершений. Прежде всего, представляется необходимым остановиться на личностях руководителей ансамбля, насколько это позволяет комплекс источников. Далее речь пойдет о постановочной хореографической практике и гастрольной деятельности на нескольких конкретных примерах. Отдельного внимания заслуживает атмосфера в коллективе, которая, на мой взгляд, наиболее выпукло демонстрирует мотивацию к участию в самодеятельности, возможности самореализации ее руководителей и участников, сочетания

[1] Поездка в США состоялась годом позже, в 1979 году.

[2] *Полетаева Н.В.* «Самоцветы» // Челябинская область: Энциклопедия / Под ред. К.Н. Бочкарева. Челябинск, 2006. Т. 5. С. 739.

приватных намерений и целей с крупными государственными идеологическими и дидактическими задачами и, в конечном счете, пути и результаты приватизации большого государственного проекта «простым советским человеком». Наконец, нельзя обойти вниманием и такой аспект присвоения просветительского проекта советской художественной самодеятельности, как его обработка и сохранение в «коллективной памяти» ее участников. Как и в предыдущих частях, здесь сохраняется «лирическая линия», знакомящая читателя с личным опытом столкновения автора с советским любительским творчеством.

Прежде чем перейти к изложению исследовательских результатов, нужно объяснить, почему в качестве объекта микроисторического исследования выбран ансамбль танца ДК ЧТЗ «Самоцветы». Мои аргументы, помимо удобства работы, обусловленного местом жительства автора и благоприятной конъюнктурой благодаря хореографическому прошлому моих родителей, сводятся к следующим. Во-первых, ансамбль танца был создан в период рождения советской самодеятельной хореографии сталинского образца и успешно просуществовал весь советский период, принадлежа к числу наиболее известных. Он был на виду во всесоюзном масштабе. Его знали в столице, ему благоволили высокие чиновники и ведущие хореографы. Его руководители награждались высокими государственными наградами и почетными званиями. Такие авторитеты советской хореографии, как Р.В. Захаров и В.И. Уральская, упоминали ансамбль народного танца ЧТЗ в числе образцовых[1]. Высокая оценка, данная в 1959 году Захаровым руководительнице коллектива тракторозаводских танцоров Н.Н. Карташовой как одной из выдвинутых самодеятельностью «талантливых руководителей-балетмейстеров», чей «индивидуальный творческий почерк, собственный стиль работы» получил «широкую известность и заслуженное признание», встречалась в ее интервью не только «по горячим следам», но и десятилетия спустя[2].

Во-вторых, ансамбль считался одной из визитных карточек процветавшего в советское время Челябинского тракторного завода,

---

[1] *Захаров Р.В.* Опыт профессионалов — танцевальным кружкам // Художественная самодеятельность. 1959. № 5. С. 36; *Уральская В.И.* Нужна ли нам классика? // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 10. С. 30.

[2] См., напр.: *Виногорова Л.* Большое искусство // Дорогие наши подруги. Челябинск, 1960. С. 78—79; *Вайнштейн Л.* Неповторимость таланта: к 75-летию Н.Н. Карташовой // Вечерний Челябинск. 1987. 28 авг. С. 3.

который не скупился на его содержание и гастрольную деятельность. У танцоров с ЧТЗ были лучшие в городе балетмейстеры и сценические костюмы, ни один из челябинских самодеятельных танцевальных коллективов не мог позволить себе такого количества постановок и программ. Никто из челябинских танцоров не ездил так часто на гастроли в столицу, по стране и за рубеж, расходы на организацию которых как минимум отчасти брал на себя ЧТЗ. На последнее обстоятельство стоит обратить особое внимание: Челябинск с его обилием режимных предприятий в течение десятилетий был «закрытым» городом. Он был недоступен для зарубежного туризма, и его жители редко выезжали за границу. Возможность путешествовать, в том числе в другие страны, очень стимулировала желание попасть в столь успешный самодеятельный коллектив.

В-третьих, Челябинск был городом с разветвленной инфраструктурой управления и поддержания танцевальной самодеятельности, обеспечивавшей ей наиболее благоприятную конъюнктуру. Между 1936 и 1968 годами здесь сложилась каноническая сеть по ее обеспечению методической и кадровой поддержкой, которую осуществляли, прежде всего, областной дом народного творчества (1936), областное культурно-просветительское училище (1949, хореографическое отделение — с 1962 года), театр оперы и балета (1956), государственный институт культуры (1968).

Все это позволяет рассматривать ансамбль танца ДК ЧТЗ как достаточно типичный для советской самодеятельной хореографии. Его особенность заключалась в незаурядной успешности.

Статья в энциклопедии, в соответствии с законами жанра, предоставляет читателю гармонизированную историю успеха. Между тем жизнь сложнее ее описания, человеческие планы чреваты неожиданными эффектами, а отношения — конфликтами. И история «Самоцветов», несомненно, сложнее описанной выше. Как увидит читатель, она была не столь гармоничной и бесконфликтной, не столь успешной и гладкой. Но сложности и столкновения, которые, наряду с несомненными успехами, будут затронуты ниже, представляют интерес не сами по себе и описываются, конечно же, не ради желания позлословить по поводу слабости человеческой натуры или сенсационных разоблачений сложившихся мифов. Пунктирно, в соответствии с состоянием источниковой базы, наметить сложности в истории «Самоцветов» необходимо, чтобы ответить на заглавный вопрос этой части книги. Что же вышло из грандиозного

государственного проекта развития советской самодеятельности в области хореографического искусства?

Первые десять лет

...3 ноября 1936 года газета «Наш трактор» дала зарисовку «Молодые таланты». Автор писал: «Балетная студия существует уже два года. Большинство студийцев занимаются в ней с начала основания, делая большие успехи». В том году на Олимпиаде тракторной промышленности челябинцы заняли второе место. В 1937 году студию возглавила бывшая балерина из Омска Нина Ивановна Иванова. Она сумела заинтересовать людей, увлечь их, и к концу сезона коллектив насчитывал 40 человек. Ансамбль начал публично выступать сначала перед рабочими завода, потом в городе и области. Пожалуй, он вызывал у зрителей такой же восторг, как первые гусеничные машины с маркой ЧТЗ.

Ставили «Половецкие пляски» из «Князя Игоря». Наряду со стилизованными народными танцами Иванова подготовила большую эстрадную программу из русских, украинских, испанских и мексиканских танцев.

Бывшая солистка, а ныне руководитель детского вокально-танцевального ансамбля «Подружки» Дворца пионеров Тракторозаводского района Любовь Георгиевна Матвеева вспоминает:

— В городе не было театра оперы и балета. И хотелось осуществить балетную постановку. Стали готовить «Тщетную предосторожность» Гертеля. Это была настоящая танцевальная и актерская школа для молодых исполнителей. И вот 1 мая 1941 года город смотрел балет в двух действиях. Спектакль прошел с большим успехом. А 20 июня состоялось второе и последнее представление. Через неделю почти все парни из ансамбля, 15 человек, ушли на фронт. Одними из первых — ведущие солисты Володя Максимов, Коля Юрганов. Вслед за ними — ведущие солистки женской группы Лариса Терентьева, Роза Шарапова и другие девушки. Они стали зенитчицами. Многие прошли невероятно трудными дорогами войны, и не все возвратились.

Не вернулись с фронта и бывшие солисты Евгений Овчинников и Николай Батраков. Сегодня в Челябинске именем Е. Овчинникова названа улица. Перед самой войной эти ребята надели военную форму и ушли на фронт младшими лейтенантами. Овчинников — в бомбардировочную авиацию, Батраков — в воздушно-десантные войска.

[...] В военную пору, после тяжелой смены, полуголодным артистам тяжело было заниматься танцами. Но ансамбль продолжал жить. В женском составе оставались сильные солистки

Надя Максимова, Люба Матвеева. В 1943-м в коллектив влилась молодежь из эвакуированных — киевляне, харьковчане, ленинградцы.

В 1944 году приезжали для постановки танцев художественный руководитель ансамбля народного танца СССР Игорь Моисеев и его ассистенты. В течение полугода они не только ставили танцы, но и вели занятия.

А в День Победы их выступлениям не было конца, они танцевали сколько хватало сил.

В первый же мирный год ансамбль поехал на Всесоюзный смотр в Москву. Им доверили выступить в Большом театре. Тогда они показали оригинальный танец уральских казаков. Их проводили восторженными аплодисментами[1].

Статья в главном печатном органе Челябинского обкома КПСС, приуроченная к 50-летнему юбилею существования ансамбля «Самоцветы», торжественно отмечавшемуся в 1988 году во Дворце культуры ЧТЗ, является фактически самым полным изложением истории первого десятилетия существования самодеятельного танцевального кружка. Это время было связано с именем Н.И. Ивановой, о которой известно очень мало — почти ничего, если сравнить с информацией о двух последующих его руководителях, Н.Н. Карташовой и В.И. Бондаревой. Известно, что Н.И. Иванова в прошлом была балериной, прибыла в Челябинск из Омска в 1937 году, стала заместителем директора заводского клуба ЧТЗ и возглавила хореографическую студию, существовавшую к тому времени уже три года. С 1938 года начались публичные выступления танцевального коллектива, специализировавшегося на балетной классике и характерных танцах[2]. Эти выступления и маркируют начало истории тракторозаводских танцоров. Ее первая декада изложена в статье 1988 года как история поступательного успеха. Если зайти на нынешний сайт ДК и театра ЧТЗ, тон победной реляции зазвучит еще отчетливее:

В 1938 г. артистка Большого театра Нина Иванова создает при заводском клубе танцевальный кружок. Ивановой удается за короткое время создать коллектив такого уровня, в который не стыдно было приглашать на постановки солистов ансамбля танца

[1] *Шепелев А.* Танцоры ушли на фронт... // Челябинский рабочий. 1988. 29 мая. С. 3.

[2] *Соболев Э.* 65 лет в вихре танца // Всем! 2004. 20 марта. С. 5.

Игоря Моисеева. И вскоре коллектив был признан «спутником» Моисеевского ансамбля[1].

Как видим, Н.И. Иванова превращается из провинциальной балерины в столичную, а постановочную и даже репетиционную работу в кружке ведут солисты моисеевского ансамбля. Между тем, первое десятилетие было сложным. Война нанесла хореографическому коллективу главный удар, от которого он бытность Н. Ивановой руководителем так и не смог оправиться. Но и начало его истории отнюдь не ознаменовано заметным для современников рывком. В 1939 году в связи с пятилетием клуба ЧТЗ всесоюзный журнал «Народное творчество» опубликовал хроникальную заметку об этом событии следующего содержания:

> В апреле клуб Челябинского тракторного завода имени Сталина праздновал свой 5-летний юбилей.
>
> За эти годы клуб вырастил немало талантливых певцов, музыкантов, самодеятельных актеров и художников.
>
> Театральный кружок клуба вырос в самодеятельный театр, которому созданы все условия для плодотворной творческой работы.
>
> Небольшой изокружок, в котором первоначально было одиннадцать участников, превратился теперь в заводскую студию изобразительных искусств, в которой учатся без отрыва от производства 44 начинающих художника.
>
> Ежегодно устраиваются осенние выставки работ, демонстрирующие большой творческий рост студийцев[2].

О хореографической студии или танцевальном кружке в заметке нет ни слова. Вероятно, заслуги челябинских тракторозаводцев на хореографическом поприще были значительно скромнее успехов в области театрального и изобразительного искусств.

Однако и прочие успехи ивановского коллектива ретроспективно оценивались весьма сдержанно. Злые языки поговаривали, что он стал «спутником» моисеевского ансамбля потому, что челябинская руководительница стала «спутницей» московского маэстро. В 1951 году заводская многотиражка писала о том, что самодеятельному танцевальному коллективу ДК ЧТЗ исполнилось

---

[1] Ансамбль танца «Самоцветы» // http://www.dkchtz.ru/kollektivy-i-obedineniya.html.

[2] Народное творчество. 1939. № 4. С. 62.

всего три года. Тем самым начало его истории маркировалось годом переезда в Челябинск Н.Н. Карташовой, а преемственность ее коллектива с кружком Н.И. Ивановой однозначно отвергалась[1].

В 1960 году в статье о Н.Н. Карташовой, сменившей в 1948 году недавнего преемника Н.И. Ивановой балетмейстера Л.Р. Барского[2], состояние принятого Карташовой коллектива оценивалось однозначно — как не удовлетворяющее современным требованиям к хореографической самодеятельности:

> Вот уже больше десяти лет судьба Карташовой накрепко связана с тракторным заводом. До прихода нового балетмейстера во дворце уже был танцевальный коллектив. Он выступал на смотрах, и нередко успешно, но не было главного — того, чем славна сейчас самодеятельность тракторного — массовостью. В кружке в течение многих лет было двадцать — двадцать пять человек. С ними занимались, их учили, очень неохотно расширяя этот избалованный вниманием кружок.
>
> — Новички могут все испортить, — существовало здесь мнение, не менявшееся в течение многих лет.
>
> — Нет, новички не испортят, новички — это свежие силы, это творчество, — вот первое, что сказала Карташова, начиная работать во Дворце культуры[3].

Суждение центральной прессы 1958 года об ивановском кружке, составленное, несомненно, со слов Н.Н. Карташовой, было еще более резким. В публикации о Карташовой, приуроченной к награждению ее орденом Трудового Красного Знамени, приводился разговор нового руководителя танцевального ансамбля с директором Дворца культуры о состоянии кружка к моменту ее переезда в Челябинск:

> — И много в нем людей? — осведомилась Наталия Николаевна.
>
> — Человек двадцать...

---

[1] *Кочубей Н.* Рост талантливой молодежи: Отчетный концерт танцевального коллектива дворца культуры // За трудовую доблесть. 1951. 23 июня. С. 3.

[2] Имя Л.Р. Барского в качестве руководителя кружка после Н.И. Ивановой встречается в очерке истории народного ансамбля танца ЧТЗ, включенном в программку отчетного концерта ансамбля, состоявшегося 25 июня 1962 годав честь 25-летия ансамбля и 50-летия Н.Н. Карташовой. Вероятно, кружком он руководил недолго, т.к. принятый Н.Н. Карташовой кружок по традиции назывался «ивановским», а его участники — «ивановцами». См.: Архив музея ЧТЗ. Дп. 354. Фонд Н.Н. Карташовой. Инв. № 3173. Ф. I. Р. II. П. V.

[3] *Виногорова Л.* Большое искусство… С. 74.

— Что? — удивилась Карташова. — Двадцать? Это на тракторном-то?

— Увы, маловато! Нас это тоже не устраивает, — ответил тогдашний директор Дворца культуры Илья Захарович Бейлин.

Познакомившись с кружком, Наталия Николаевна поняла причину застоя. В нем существовала оранжерейная обстановка. Отобрав и обучив 15—20 человек, руководитель сделал их неприкосновенными, потворствовал их капризам. Об остальной молодежи забыли, ее в танцевальный коллектив не звали, а если кто, бывало, наведается, там его встречали без особого воодушевления: новичок может испортить все дело[1].

Эта оценка состояния танцевального кружка Н.И. Ивановой в послевоенный период не только слово в слово повторена в книге Н.Н. Карташовой «Воспитание танцем», изданной в 1976 году, но и еще более сгущена мнением другого авторитетного эксперта-свидетеля, не директора, а художественного руководителя Дворца культуры:

Вспоминаю свой первый разговор с тогдашним художественным руководителем Дворца культуры Сергеем Николаевичем Озеровым, человеком большой культуры, прекрасным музыкантом. Разговор шел о том, что собой представляет, так сказать, «действующий» танцевальный коллектив.

— И много в нем людей? — спросила я.

— Человек двадцать…

— И это на тракторном!

— Увы, маловато. Это, конечно, плохо, — сокрушался Озеров, — но главная беда в творческом застое — пустяками занимаются, нет широты, размаха, дерзания.

Как потом узнала, в коллективе существовала оранжерейная обстановка. Отобрав и обучив 15—20 человек, руководитель сделал их неприкосновенными, потворствовал их капризам. Об остальной молодежи забыли, ее в танцевальный коллектив не звали, а если кто, бывало, наведается, там его встречали без особого воодушевления: новичок может испортить все дело[2].

О возможных причинах разночтений в текстах о Н.Н. Карташовой речь пойдет в другом месте. Сейчас же остается констатировать:

---

[1] *Бочарникова Е., Резникова З.* Наталия Карташова — балетмейстер и педагог // Художественная самодеятельность. 1958. № 6. С. 19.

[2] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем: Заметки балетмейстера. Челябинск, 1976. С. 26.

сегодня значительно труднее, чем тридцать, сорок или пятьдесят лет назад, оценить состояние и динамику перемен в танцевальном коллективе ЧТЗ в 1938—1948 годах, когда были живы-здоровы его участники. Но даже если бы и удалось проинтервьюировать кого-либо из них, мы наверняка услышали бы ту же историю поступательного успеха, характерную практически для любого рассказа пожилого человека о времени, когда он был молод, полон сил и жаждал любви и радостных чудес. Невозможно в наше время оценить успехи тракторозаводских танцоров той поры, поскольку исследователь вынужден прибегать к воспоминаниям преемников Н.И. Ивановой, когда-то заинтересованных в создании победоносной истории коллектива под их руководством. И эти успехи могли выглядеть еще более впечатляющими на фоне скромных достижений предшественников.

А главными летописцами истории ансамбля танцев ДК ЧТЗ с 1950-х годов стали преемница Н.И. Ивановой Н.Н. Карташова и ее супруг, корреспондент главного партийного печатного органа области, газеты «Челябинский рабочий» Р.Ф. Шнейвайс. Их интерпретации истории тракторозаводской танцевальной самодеятельности доминируют по сей день. Естественно, что и в формировании истории «карташовского» периода ансамбля их тексты, наряду с интервью руководительницы тракторозаводского ансамбля танцев, сыграли решающую роль. Посмотрим, прежде всего, как эти тексты представляют образ самой Н.Н. Карташовой. Но сначала позволю себе лирическое отступление.

«Дембельская» газета

С «партийным» поручением нашего декана Юрия Сергеевича я не справился. Издание факультетской стенгазеты тоже было любительством и самодеятельностью, но это занятие было мне не по душе. Во-первых, оно требовало организаторских и лидерских талантов, которых у меня не было и нет. Я не умею давить на людей, заставлять или целенаправленно увлекать, а привлечение студентов к дополнительным бескорыстным тратам времени и сил на написание заметок, предоставление фотографий, красочное оформление требовало именно этих качеств. В результате я в большинстве номеров оказался единственным создателем газеты: я и придумывал тему номера, и сочинял тексты, и выписывал заголовки и рубрики плакатным пером, и рисовал иллюстрации.

Во-вторых, работа с текстом — это не пантомима и не танец. Для нас с приятелем-однокашником Александром на 1 апреля я всегда делал номера без слов, поскольку мой друг заметно заикался, особенно если волновался. Сочинение текстов предполагало бдительность в соблюдении идеологически выверенной, «правильной» линии. А это было утомительно и скучно. И требовало терпения.

Однажды мне его не хватило при работе с автором. Тогда, еще не свободный от юношеского максимализма, я публично возмутился, причем в сугубо советской форме.

Дело было так. Я обратился к Валерию, студенту, который учился на пару курсов младше меня, обладал унылой семитской внешностью и невероятно бойким пером корреспондента университетской многотиражки, с просьбой написать заметку на определенную тему. Вскоре я получил от него два текста на одну и ту же тему, с совершенно разными оценками не помню чего. Он предложил мне опубликовать один из них, на мой вкус. В этом жесте я почувствовал высокомерие и снисходительность, которые меня и возмутили. Я сказал, что опубликую оба текста, причем не под псевдонимами, на что он тоже был согласен, а под его фамилией. В общем, мною овладело желание сорвать маску. Что это было: юношеский порыв восстановить справедливость? Наивное возмущение очевидным цинизмом? Личная неприязнь? Советский праведный гнев?

Я явился на комсомольское бюро факультета и потребовал исключить Валерия из комсомола. Вот так! Дело ограничилось выговором за недобросовестное отношение к делу или что-то в этом роде. Искомая мною справедливость была частично восстановлена.

Эта история имела комичное и поучительное продолжение. Много лет спустя на конференции в Израиле я встретил Валерия, которого не сразу узнал. Он был мне рад. Во время обеденного перерыва он сидел напротив меня и рассказывал, как его «по еврейской линии» преследовали в Советском Союзе и однажды чуть не исключили из комсомола. Я тогда не вмешался в разговор, умолчав о ситуации, в которой один еврей использует советский карательный инструментарий против другого еврея. Я был впечатлен тем, как человеческая биография задним числом обрастает полезными мифами.

Всего дважды я выпустил, по-моему, вполне удачные номера стенгазеты, причем оба раза отступил от стилистики «подлинной»

советской прессы. Наверное, поэтому и получилось хорошо. Первый раз мне это сошло с рук, второй — нет.

Первая газета, получившая положительный резонанс в виде устных одобрительных откликов и студенческой заинтересованной толчеи у стены, была новогодней и посвящалась предстоящей сессии. На ней я довольно похоже изобразил в виде красноносого Деда Мороза с мешком подарков нового декана Николая Борисовича (было известно, что он неравнодушен к алкоголю), а в виде восточного звездочета в чалме, с узким вислоносым лицом и клинообразной бородой — бывшего декана Юрия Сергеевича. В самом центре газеты красовалась объемная бумажная конструкция. Часы с кукушкой били полночь, причем вместо кукушки из распахнутых дверец над циферблатом высовывался покрытый красной скатертью стол, за которым восседал строгий очкастый экзаменатор, подозрительно похожий на нашего политэконома, профессора Владимира Никифоровича.

Я радовался студенческому ажиотажу вокруг газеты, равно как и реакции втравившего меня в это занятие Юрия Сергеевича, который, ухмыляясь по поводу только что увиденного, пришел к нам на лекцию и начал ее словами: «Ну, Нарский, вы даете!»

Второй случай отступления от стенгазетного канона завершился не столь невинно. Дело было под Новый год, в декабре 1982 года, вскоре после смерти Л.И. Брежнева и за полгода до окончания мною университета. Мы с однокашниками затеяли издание итоговой газеты, которая бы обозревала пять лет нашего пребывания в университетских стенах и подводила бы его итоги. Что-то типа армейского альбома, который изготовляют военнослужащие срочной службы накануне демобилизации из армии, или, в просторечии, «дембеля». Бросили клич по сбору фото, обложились красочными журналами для изготовления коллажей, собрали артефакты словесного творчества однокашников за разные годы, поручили одному из наших поэтов-любителей придумать подписи позабористее к фотографиям.

Со всем этим добром мы смогли собраться лишь 31 декабря около полудня, с трудом раздобыв длинный — метров тридцать-сорок — рулон бумаги. Причем собралось нас всего двое — я да однокашник Константин, весьма эрудированный и одаренный в области художественной литературы. Мы увлеченно, с непрерывным гоготом, клеили фото, вырезали коллажи, подписывали плоды нашего изобразительного творчества. В результате получилась

огромная газета, которой мы оплели одну из рекреаций второго этажа, где располагались аудитории истфака, с сожалением разрезав для этого газету на две части.

Время пролетело незаметно. Было уже темно, а часы показывали то ли восемь, то ли девять вечера. Когда я прибежал к родителям, где мы собирались праздновать Новый год, моя тогдашняя жена, отворив дверь, сурово спросила меня, где дочь. В спешке я забыл забрать из детского сада ее семилетнюю дочку. Пришлось бежать туда…

Наша газета провисела всего три дня. Те, у кого на третье января были назначены предэкзаменационные консультации, ее увидели. Декан, ознакомившись с содержанием газеты, позвонил ректору. Тот приехал и распорядился газету снять. Как мне рассказывали, она еще несколько лет простояла в квартире то ли декана, то ли факультетского парторга, а ректор распорядился, чтобы на истфак не выдавали бумагу: студенты, мол, достают ее в невероятных количествах.

Что же так напугало декана и возмутило ректора? Мне это было непонятно, пока я не оказался на заседании парткома университета, чтобы испросить обязательную в те годы характеристику для туристической поездки в ГДР. Когда наш куратор и мой научный руководитель Таисия Анатольевна, зачитывая мою характеристику, упомянула активное участие в художественной самодеятельности, ректор нетерпеливо, с угрожающими нотками в голосе прервал ее: «А та газета — это тоже его самодеятельность?» Я вынужден был признаться. Ректор, грассируя, объяснил неосведомленным членам парткома свое раздражение: «Прррдставьте, себе, что там про наш универрррситет написано. “Универрррситет — известный колледж, нечто вроде высшей школы”! “Нужен универрррситет, чтобы было где сидеть!!” “Без диплома не могу — поступаю в ЧГУ!!!” Да еще и фото этого Орлова приклеили!!!!»

Нужно объяснить: в газете, помимо прочего, было несколько экспериментальных фото крупным планом. Под изображением покоящегося на аудиторном стуле мягкого места, обтянутого джинсами, была размещена подпись про университет как место для сидения, а фраза про необходимость диплома красовалась под ладонью с советской денежной мелочью. Орлов же был нашим однокашником с первого по четвертый курс, которого исключили потому, что с ним разбирался КГБ: Максим Орлов привлек внимание грозного органа самодеятельными песенками про Афганистан,

в которых на популярные советские мелодии он перекладывал свои совсем не патриотические стишки. В подпитии, которое случалось с Максимом регулярно, он распевал их в общежитии, и кто-то из слушателей его сдал. Ни Максима, ни предполагаемого доносчика уже много лет нет в живых…

Физиономия Максима неизбежно несколько раз встречалась в газете на групповых фотографиях разных лет, а под одной из них, на которой были изображены несколько человек, по разным причинам покинувшие вуз, в том числе и Максим, красовалось двустишие:

Ты в печальную примету, друг, поверь —
Не прожить нам в мире этом без потерь.

Ректор не упомянул еще несколько перлов, которые не могли оставить его равнодушным. Так, мы поместили в стенгазете самодельную топографическую карту, изготовленную кем-то из моих однокашников на младших курсах, на которой наш вуз был изображен в качестве сложно организованной местности, топонимы которой были представлены фамилиями ректора, парторга, декана и преподавателей: «Матушкин лес», «Форстман-сити», «Цибульская топь» и все в таком духе. А ЧГУ расшифровали как Челябинское гусарское училище, присобачив к портрету Дениса Давыдова работы Ореста Кипренского горделиво вздернутую голову одного из наших однокурсников…

В общем, характеристику для поездки в Восточную Германию мне тогда не дали. Не дорос, мол, политически. Заступничество моих преподавателей, которым я очень признателен, не помогло. А для студентов, видели ли они стенгазету или нет, она на многие годы стала легендой под названием «дембельская газета».

Н.Н. Карташова: пара штрихов к биографии

КАРТАШОВА Наталья Николаевна [13(26).08.1912, Орел — 20.06.1994, Челябинск], хореограф, балетмейстер, педагог, засл. деятель иск-в РСФСР (1959). Окончила хореогр. отделение Орловского муз. уч-ща (1929). Ученица Е. А. Георгиевской-Языковой, артистки балета Мариинского театра. Работала в Ирбитском театре малых форм и сатиры. Танцевала ведущие партии в опереттах: «Сильва» И. Кальмана, «Цыганский барон» И. Штрауса, «Свадьба

в Малиновке» Б. Александрова, «Сорочинская ярмарка» И. Рябова и др. С 1938 по июнь 1941 руководила нар. коллективами в Керчи. В годы Вел. Отеч. войны работала мастером магнитогорского РУ № 13, была рук. коллективов художеств. самодеятельности уч-ща. Учащиеся выступали в воен. госпиталях, участвовали в финальном концерте Всесоюз. смотра художеств. самодеятельности ремесл. и ж.-д. уч-щ и школ ФЗО (Москва, 1944); снималась в фильме «Здравствуй, Москва!» (реж. С. Юткевич). С 1946 К. балетмейстер ДК ММК, рук. танц. коллектива ДК, организатор детского анс. В 1948 переехала в Чел. На базе ДК ЧТЗ создала анс. танца, к-рый стал участником заключит. концерта Всесоюз. смотра художеств. самодеятельности (1954), выступал на сцене Большого театра, на 6-м Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве (1957). Ансамбль гастролировал в Венгрии, Индии, Японии. Результатом поездок стали хореогр. постановки К.: «Дружба народов», «Дети разных народов», венгерский нар. танец. После выступлений коллектива в Хиросиме (1960) К. поставила сюиту из 4 картин «Девочка с журавликом», к-рую можно назвать серией агитационных антивоен. плакатов, выполн. средствами хореографии, пантомимы, музыки, живописи и кино. К. внесла значит. вклад в развитие рус. нар. танца, особенно урал.; открыла бажовскую тему в самодеят. хореогр. творчестве, создав и поставив «Малахитовую шкатулку», «Чугунную бабушку». По мотивам поэм А. Твардовского ею созданы сюиты «Василий Теркин», «Колхозная свадьба». К 20-летию Победы в Вел. Отеч. войне К. поставила хореогр. композицию «Этих дней не смолкнет слава». Более 50 учеников К. стали профес. артистами, балетмейстерами. С 1962 и до ухода на пенсию К. преподавала хореографию в Чел. КПУ. Награждена орд. Труд. Кр. Знамени (1958). С 1994 в Чел. проходит фестиваль народного танца на приз К.[1]

В основе биографии руководителя ансамбля танцев ДК ЧТЗ с 1948 по 1963 год Наталии Николаевны Карташовой (см. илл. 3.1, 3.2), опубликованной в челябинской областной энциклопедии, лежат многочисленные публикации, созданные самой Карташовой[2], а также ее мужем, известным челябинским журналистом Рафаилом Фадеевичем Шнейвайсом, писавшим под литературным псевдони-

[1] *Дружинина Э.Б.* Карташова Наталья Николаевна // Челябинская область: Энциклопедия. Челябинск, 2006. Т. 3. С. 122.

[2] См.: *Карташова Н.Н.* Приглашение к танцу: Записки балетмейстера. Челябинск, 1965; *Она же.* Заметки о работе с самодеятельным хореографическим коллективом // Танцуют уральцы. Челябинск, 1975; *Она же.* Воспитание танцем…

3.1. Н.Н. Карташова, кон.1940-х — нач. 1950-х гг. (Музей ЧТЗ. ДП. 354. Личный фонд Н.Н. Карташовой. ДП. 354. Инв. 5060).
3.2. Н.Н. Карташова, 10 марта 1959 г. (Музей ЧТЗ. ДП. 354. Личный фонд Н.Н. Карташовой. ДП. 354. Инв. 4868).

мом Николай Карташов (1910—2002)[1], а также не менее известной корреспонденткой той же газеты Лией Абрамовной Вайнштейн (Виногоровой) (1925—2011)[2] и рядом других журналистов на основе интервью с Карташовой.

Эти тексты, как читатель мог убедиться выше, совпадают в изложении основных биографических «маршрутов» и «станций» магнитогорского и челябинского хореографа, но разнятся в деталях. О двух из них, связанных с приходом Н.Н. Карташовой в тракторозаводский ансамбль танца и уходом из него, речь пойдет ниже. Другие сюжеты из ее жизни, связанные с деятельностью Карташовой в качестве педагога и балетмейстера, встретятся читателю на следующих страницах. Однако до этого нужно сделать два предварительных замечания.

Первое из них касается роли Р.Ф. Шнейвайса в создании текстов Н.Н. Карташовой. Полагаю, эта роль была велика. Известно, что его мнение для нее было весьма весомо, даже в хореографической сфере. Он писал либретто для ее сюжетных постановок. Он влиял

[1] См.: *Карташов Н.* Натали — Я. Челябинск, 1996.

[2] См., напр.: *Виногорова Л.* Большое искусство...; *Вайнштейн Л.* Неповторимость таланта... С. 3.

на постановочный процесс. Один из участников ансамбля народного танца ДК ЧТЗ в 1950-е годы, В.П. Карачинцев, вспоминает, что, поставив вчерне какую-либо большую сюиту, Н.Н. Карташова приглашала супруга на просмотр и на следующей репетиции многое меняла, видимо по его совету[1]. Трудно представить в этой ситуации, чтобы она писала статьи и книги, не посоветовавшись с ним как с несомненным специалистом в области создания текстов. Ограничивалась ли его помощь просмотром, корректурой, редактированием, или он был (со)автором текстов жены, нам узнать не дано. В дальнейшем тексты, подписанные ее именем, будут называться текстами Н.Н. Карташовой, однако читатель должен иметь в виду, что, возможно, они были написаны ею в соавторстве с мужем.

Второе замечание относится к предположительным причинам вариативности текстов о Н.Н. Карташовой. Мне представляется неоправданным рассматривать их с точки зрения представлений о тексте эпохи Нового времени. В отношении концепций современного текста, победивших в Новое время, характерно стереотипное представление о наличии одного-единственного (первоначального или итогового) «оригинала», в котором содержится «правда». Всякие отклонения от него воспринимаются как результат небрежного копирования или злонамеренной фальсификации. В мою задачу не входит поиск «оригинала» и опровержение информации «копий». Такого «оригинала» в данном случае не найти, поскольку его не существовало. Варианты, по моему убеждению, появлялись, во-первых, поскольку возникла живая устная традиция, в которой рассказы о Н.Н. Карташовой многократно повторялись участниками дискурса о художественной самодеятельности — хореографами, танцовщиками и журналистами; во-вторых, эти тексты имели прикладной характер, возникали в разных контекстах и добросовестно приспосабливали текст к этим контекстам и практическим задачам. Поэтому в отношении текстов о Карташовой вполне допустимо использование разработанных медиевистами терминов «открытые», «множественные», «вариативные», «флюидные» тексты, учитывающих неразрывность письменной и устной коммуникации, неопределенность авторства и прагматические задачи письменной фиксации информации[2].

---

[1] Интервью автора с В.П. Карачинцевым от 24.12.2014. 14:50.

[2] Подробнее об этом см.: *Strohschneider P.* Situations des Textes. Okkasionale Betrachtungen zur „New Philology“ // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1997. № 116.

Итак, известно, что с 1948 года коллектив ансамбля танцев ДК ЧТЗ возглавила Н.Н. Карташова. Обстоятельства этого ключевого события в ее хореографической карьере представлены в ее (авто)биографических текстах с разной степенью подробности. В ее собственных воспоминаниях переезду в Челябинск посвящено всего одно предложение: «В 1948 году по семейным обстоятельствам я выехала в Челябинск»[1]. Из интервью, данного ею в 1960 году журналу «Художественная самодеятельность», читатель может предположить, что она сначала переехала в Челябинск, а затем руководство Дворца культуры ЧТЗ предложило ей работу:

> В 1947 году началась новая полоса в жизни Карташовой. Ее мужа перевели в Челябинск, и она перебралась в столицу Южного Урала. Дворец культуры тракторного завода пригласил ее руководить танцевальным коллективом[2].

Наиболее подробно обстоятельства приглашения Н.Н. Карташовой возглавить тракторозаводский танцевальный коллектив изложены в опубликованной после ее смерти ее супругом Р.Ф. Шнейвайсом биографической повести «Натали — Я». Согласно этой версии, приглашение Карташовой в Челябинск инициировал сам директор ЧТЗ, легендарный И.М. Зальцман:[3]

> Во время одной беседы с Зальцманом он неожиданно сказал:

S. 62–86; *Schenk G.J.* Die Lesbarkeit von Zeichen der Macht und die Grenzen der Macht von Zeichen auf dem Konstanzer Konsil am Beispiel des Einzugs Papst Jochannes' XXIII. (1414) // G. Signori, B. Studt (Hg.) Konstanzer Konsilals — europäisches Ereignis. Begegnungen, Medien, Rituale. Ostfoldern, 2014. S. 255—304. Я благодарен Т.М. Буку за информацию об интерпретации средневековых текстов в современной медиевистике, особенно в германистике.

[1] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем… С. 25.

[2] *Бочарникова Е., Резникова З.* Наталия Карташова... С. 19.

[3] Зальцман Исаак Моисеевич (1905—1988) — организатор танкового производства в Челябинске в годы Великой Отечественной войны. См.: *Дружинина Э.Б.* Зальцман Исаак Моисеевич // Челябинская область: энциклопедия. Челябинск, 2008. Т. 2. С. 375; *Комаров Л.С., Ховив Е.Г., Заржевский Н.И.* Летопись Челябинского тракторного (1929—1945). Челябинск, 1972; *Комаров Л.С. Боярчикова В.Г.* Летопись Челябинского тракторного, 1945—1980. Челябинск, 1982; Загадка Зальцмана // Вечерний Челябинск. 2001. 22 дек. (электронный ресурс http://www.chelpress.ru/newspapers/chelrab/archive/22-12-2001/3/A127958.DOC.shtml.

— Мне директор нашего Дворца культуры Бейлин сказал, что известный в стране хореограф Карташова — это ваша супруга. Это так?

— Да, именно так. Она и сейчас работает во Дворце культуры металлургов в Магнитогорске.

Зальцман улыбнулся:

— Как я понимаю, ей негде в Челябинске жить — нет квартиры.

— Да, к сожалению. Вот уже прошло больше года, а обещанной мне квартиры нет. И не видно.

Зальцман помолчал, раздумывая, потом сказал:

— Я видел работу Карташовой — и в Челябинске, и в Москве, видел фильм «Здравствуй, Москва!». И вот что я предлагаю: вам надо встретиться с директором нашего Дворца культуры Бейлиным и все обговорить. Наталья Николаевна нам нужна. Поймите: у нас на заводе масса молодежи, которую в нерабочее время нечем занять. Их надо именно сейчас воспитывать, и не только начальнику цеха, мастеру, а таким людям, как Карташова. И еще есть одна сторона проблемы: после войны часть молодежи потянулась на Украину, в Ленинград, в Москву... Надо ее удержать здесь, у нас... Ну, а квартиру мы вам обещаем. Поговорите о деталях с Бейлиным.

С Ильей Захаровичем Бейлиным я встретился на следующий день. Это был невысокого роста, худощавый, интеллигентный человек лет пятидесяти. Как мне рассказали сотрудники редакции, хорошо знающие Бейлина, он прошел большую школу культурно-просветительной работы: был директором театра музыкальной комедии в Карело-Финской ССР, во время войны выезжал с артистами в воинские части. После войны по состоянию здоровья был откомандирован в Москву. Там встретился с Зальцманом, который уговорил выехать в Челябинск и «поставить на ноги» Дворец культуры завода.

Я спросил Илью Захаровича во время нашей встречи, каким он видит сегодня свой Дворец культуры.

— Нам есть чем и погордиться, — сказал Бейлин. — У нас отличная хоровая капелла, которой руководит большой мастер своего дела Сергей Николаевич Озеров. Есть большой оркестр народных инструментов, драматический театр, студия живописи. Но наша слабость — это хореография, тут хвалиться нечем. Вот для чего нам нужна Наталья Николаевна. Ее мы знаем, ее работу видели. Ждем ее. А насчет вашей квартиры я обговорил все с Зальцманом. Я могу дать вам адрес, квартиру уже ремонтируют.

— Когда можно мне выезжать в Магнитогорск за семьей?

— Через десять дней. Устраивает?

— Да, устраивает.

...Ровно через две недели я привез семью в Челябинск[1].

Мы не знаем, насколько точно здесь передано содержание бесед Р.Ф. Шнейвайса с руководством ЧТЗ и Дворца культуры. Но с уверенностью можно констатировать одно: журналист профессионально использует эти сюжеты, чтобы наиболее выпукло продемонстрировать известность, успешность и востребованность героини своей повести на хореографическом поприще.

Обстоятельства ухода Н.Н. Карташовой из ДК ЧТЗ в ее (авто)биографических текстах также изложены вариативно и могут вызвать у их исследователя ряд вопросов и недоумений. По официальной версии, она покинула танцевальный коллектив ЧТЗ в 1962 году по состоянию здоровья. Р.Ф. Шнейвайс со знанием дела вплетает этот сюжет в диалог с женой, состоявшийся, согласно его повести, в ее звездный час, когда она получила звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР, а ее имя было внесено в Книгу Почета Челябинска:

— Натали!
— Я.
— Что дальше?
Она задумалась, вздохнула и затем тихо ответила:
— Родной мой, силы на исходе, пора передавать эстафету[2].

Версия об уходе с руководства ансамбля танцев ДК ЧТЗ по состоянию здоровья зафиксирована даже в центральной прессе, в фоторепортаже о большом кремлевском концерте художественной самодеятельности профсоюзов СССР, посвященном 45-летию Октябрьской революции. На фотографии изображены с любовью глядящие друг другу в глаза празднично одетые Н.Н. Карташова и один из солистов ее ансамбля Г.А. Клыков. Рука Карташовой заботливо лежит на плече ученика (см. илл. 3.3). Фотография снабжена следующим текстом:

...за кулисами заслуженная деятельница искусства РСФСР Наталия Николаевна Карташова... сказала своему преемнику — руководителю народного ансамбля танца челябинских тракторостроителей Геннадию Клыкову:

[1] *Карташов Н.* Натали — Я... С. 41—42.
[2] *Карташов Н.* Натали — Я... С. 59.

3.3. Н.Н. Карташова и Г.А. Клыков за кулисами праздничного концерта, посвященного 45-летию Октябрьской революции. Москва, 6 ноября 1962 г. (*Новицкий Б.* Ветер века // Художественная самодеятельность. 1963. № 1. С. 42).

> — Все хорошо, Геннадий!
>
> Больше трех десятилетий посвятила Н.Н. Карташова самодеятельности. Теперь врачи предписали ей полный покой. Наталия Николаевна вынуждена оставить любимый коллектив. Но разве она могла быть спокойной, когда выпестованный ею ансамбль держал экзамен на высокий класс мастерства![1]

Возникают вопросы: было ли пошатнувшееся здоровье Н.Н. Карташовой главной причиной ухода с руководства ансамбля, если после этого она продолжала преподавать в культурно-просветительном училище, ставить хореографические постановки в танцевальных коллективах Дворцов культуры тракторостроителей, железнодорожников и металлургов? Если пресса в начале 1963 года объявила ее преемником Г.А. Клыкова, почему осенью того же года Н.Н. Карташову на посту руководителя ансамбля танцев ДК ЧТЗ сменил не он, а приехавшая из Магнитогорска В.И. Бондарева?

---

[1] *Новицкий Б.* Ветер века // Художественная самодеятельность. 1963 № 1. С. 42—43.

Мы не знаем, случайно или нет в прессе произошла путаница: Г.А. Клыков в тот момент руководил не главным коллективом тракторозаводских танцоров. Дело в том, что при карташовском народном ансамбле танцев была еще младшая группа, готовившая резерв для ансамбля, а также его цеховые «спутники». Одним из них, но отнюдь не главным, и руководил Г.А. Клыков:

> Сейчас в основном танцевальном коллективе тракторостроителей более сорока молодых рабочих. Еще одним коллективом, в котором тоже сорок человек, руководит ученик Натальи Николаевны — Геннадий Клыков[1].

Таким образом, столичные журналисты ошибочно «короновали» Клыкова на должность «руководителя народного ансамбля танца челябинских тракторостроителей».

Ну что ж, наберемся терпения и прибережем возникшие вопросы на потом. А пока посмотрим, как репрезентировали биографические тексты знаменитого челябинского хореографа в качестве педагога и балетмейстера.

Карташова-педагог

> Ранним утром в Магнитогорском ремесленном училище № 13 появилась новая воспитательница. Это было в 1942 году.
>
> Директор училища Василий Нестерович Кулешов предупредил ее:
>
> — Ребята хорошо владеют секретами «табуретного боя», и от этого их надо отучить. Такова наша с вами задача.
>
> Через несколько дней новая воспитательница обошла все комнаты и объявила, что организуется танцевальный кружок.
>
> — Приходите заниматься...
>
> — Будешь учить чечетке, придем. А так ни в жисть не пойдем...
>
> — Ладно, приходите.
>
> Учить чечетке... Что поделаешь, лиха беда — начало!
>
> Наталия Николаевна приступила к занятиям. В комнату набились угловатые мальчишки и девчонки. Они упорно учились отбивать чечетку. Но воспитательница стремилась к иному. Как бы невзначай она показала им одно из классических танцевальных движений.
>
> — Кто повторит?

---

[1] *Виногорова Л.* Воспитатель, друг… // Советская культура. 1959. 24 марта. С. 3.

— Чего там повторять? Пустяковина, — откликнулся Гриша Галкин.

— Ну и сделай, — подзадорила воспитательница.

— А вот и сделаю. Покажите еще раз.

Показала. Галкин попробовал. Не вышло.

— Сейчас выйдет...

И снова осечка.

— Ишь ты! — озадаченно буркнул он.

Стали пробовать другие ребята, тоже безрезультатно.

— Может, поучимся? — спросила воспитательница.

— Давайте...

Весть об этом случае распространилась быстро. На занятиях кружка стали появляться все новые и новые лица. Ребята больше и больше увлекались танцами. Наталия Николаевна пользовалась любознательностью учеников и учила их танцевать. Прошел год, и она смогла взяться за постановку «Гопака», а затем «Молдовеняски».

Любовь к танцам, вспыхнувшая в сердцах ремесленников, благотворно сказалась на манерах ребят, в том числе и тех, кого считали неисправимыми забияками. Соприкосновение с искусством облагораживало их[1].

Опубликованный в 1958 году рассказ о самом начале педагогической карьеры Н.Н. Карташовой в области танцевальной хореографии как нельзя лучше очерчивает образ Карташовой-педагога, сложившийся в биографическом дискурсе о ней. Обладая несомненным дидактическим талантом, Карташова делала ставку на настойчивое, но неназойливое движение к цели, основанное на выдержке, умении договариваться, уважении к личности и достоинству подопечных, знании подростковой психологии, умении разжечь в начинающих самодеятельных танцорах любопытство и честолюбие, вселить в них уверенность в своих силах. Этими качествами она воспользовалась и в Челябинске, где набирала участников в массовый ансамбль танца по заводским общежитиям:

Наталия Николаевна направилась в молодежные общежития. Она звала ребят во Дворец культуры, обещала научить их танцевать.

— Это нас-то, — отшучивались ребята. — Пусти слона в посудный магазин.

— Ничего. Попробуйте! Не выйдет — уйдете.

[1] *Бочарникова Е., Резникова З.* Наталия Карташова… С. 18.

> Танцевальный коллектив начал расти, и не только численно. Все чаще и успешнее он стал выступать в клубных концертах, лишний раз убеждая, что в человеческой природе широко и щедро заложены многие танцевальные качества — пластичность, гибкость, сила, темперамент. Только надо уметь терпеливо их развивать, шлифовать[1].

В отличие от других текстов о начале педагогической деятельности Н.Н. Карташовой в Магнитогорске, в которых подробно рассказано о ее хореографическом состязании в цыганочке прямо в коридоре общежития с чечеточником-самоучкой и трудным подростком, а в будущем — ее любимым, благодарным учеником и успешным балетмейстером Г.И. Галкиным[2], в цитате, послужившей «зачином» данного наброска, очерчен повседневный труд педагога-хореографа.

О созданном в (авто)биографических текстах облике Н.Н. Карташовой как педагога танцев речь пойдет в следующем сюжете. Здесь же следует очертить ее общие педагогические установки, изложенные в книге с программным дидактическим названием «Воспитание танцем», специально посвященной общей педагогической миссии самодеятельного хореографа. Можно с уверенностью констатировать: Карташова безоговорочно разделяла дидактический пафос и центральную «идеологическую» установку советской самодеятельности на воспитание нового, «культурного» человека:

> Художественная самодеятельность в наших условиях не просто выявляет способности, эстетические задатки людей, не только пробуждает в человеке художника, но вырабатывает умение использовать эти способности, развивает людей всесторонне. Стало быть, речь идет не только о художественно-сценической, но и большой нравственно-воспитательной работе. Переключение интересов в сторону искусства очень часто помогает встать на правильный путь многим людям, которые раньше растрачивали пыл души на пустяки, праздные забавы, неблаговидные поступки. Человек, прошедший школу художественной самодеятельности, навсегда сохраняет в душе стремление к творчеству, к поискам красоты и утверждению прекрасного в жизни. И что особенно

---

[1] *Бочарникова Е., Резникова З.* Наталия Карташова… С. 19.

[2] См., напр.: *Карташова Н.Н.* Приглашение к танцу… С. 5—7; *Она же.* В поисках прекрасного // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 7. С. 22; *Карташов Н.* Натали — Я… С. 27—28.

> важно, художественная самодеятельность играет немаловажную роль в формировании у большой массы людей высокой коммунистической идейности, чувства коллективизма, и в этом ее огромное общественное значение[1].

Немногие тезисы в книжке Н.Н. Карташовой выделены жирным шрифтом как наиболее важные. Среди них — тезис о мощном дидактическом ресурсе самодеятельности:

> *Нравственно-эстетическое обогащение личности — вот что несет с собой художественная самодеятельность.* Трудно назвать другую сферу деятельности, которая бы так глубоко затрагивала душу человека, освобождала от всего наносного, мелкого, развивала возвышенные духовные качества[2].

Отличия миссии педагога в самодеятельной хореографии по сравнению с хореографией профессиональной Н.Н. Карташова связывала как с особенностями целевых установок самодеятельного творчества, так и с уровнем подготовки ее участников:

> Во-первых, в профессиональном коллективе руководитель имеет дело с хорошо обученными танцорами, большинство из которых окончили специальные училища. В самодеятельном коллективе — с совершенно не обученными людьми.
>
> Во-вторых, цели профессионального коллектива — подготовка программы, гастроли. Цель самодеятельного коллектива — прежде всего эстетическое воспитание молодежи, обучение прекрасному[3].

Из тезиса о весомой прагматической роли самодеятельности в воспитании вкуса, нравственности и «высокой коммунистической идейности» вытекали особые требования к компетентности современного руководителя танцевальным самодеятельным коллективом, которого Н.Н. Карташова представляла себе «человеком, органически сочетающим специализацию в хореографии с самым широким кругозором и самым высоким уровнем духовных и общественных интересов»[4].

---

[1] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем… С. 17.

[2] Там же. С. 39.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 16.

В книге «Воспитание танцем» Н.Н. Карташова подводит итоги своей деятельности с высоты многолетнего опыта работы в самодеятельности и институциях подготовки самодеятельных хореографов. В ней, помимо прочего, она говорит и об основных педагогических ошибках, допускаемых руководителями самодеятельных танцевальных коллективов.

Первой из них, по ее убеждению, является грубость в отношении подопечных. Для придания убедительности своей позиции автор книги не поленилась создать целый рассказ о невоздержанности на язык и ее эмоционально-психологических последствиях для жертв вербального насилия:

> Прежде всего, такое замечание: осторожно — слово.
>
> Нередко, бывая на занятиях самодеятельных коллективов, слышишь подчас ругань руководителей, в которой слова «баран», «столб», «тупица», «чучело» — самые «мягкие».
>
> Забывают, что неосторожное слово, бездумно вылетающее из уст в гневе, больно ранит и бьет. Такое слово срабатывает мгновенно, как запрещенный прием, как подножка. И далеко не всегда можно соразмерить силу этого удара и те разрушения, которые он наносит неокрепшей душе.
>
> Однажды мне пришлось иметь дело с самодеятельным танцевальным коллективом, которым руководила моя бывшая ученица. У входа в класс у окна стояла девушка и горько рыдала.
>
> — Ты что плачешь? — спрашиваю ее.
>
> — Руководительница сказала, что я «тунеядец» и «паразит».
>
> Я начала успокаивать девушку, а та — ни в какую. Обида затмевала любые мои доводы и доказательства, перевешивала все достоинства, которыми, несомненно, обладала руководительница ансамбля.
>
> Беседую с молодым балетмейстером, пытаюсь ей объяснить нетактичность ее поведения.
>
> — Ах, Наталия Николаевна, — восклицает она, — с ними никаких нервов не хватит, будь они хоть железными. Разве в такой обстановке можно выбирать выражения!
>
> Можно и нужно!
>
> Грубое, неосторожное слово не только оскорбляет человеческое достоинство, вызывает протест. Оно нередко убивает у танцора веру в себя, надежду на то, что он сумеет одолеть трудное, коварное па. «Комплекс неполноценности» порой начинается именно с неосторожного слова, брошенного необдуманно, сгоряча[1].

[1] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем… С. 44—45.

Другие приведенные в ее книге ошибочные, на взгляд Н.Н Карташовой, практики, которые, по ее справедливому замечанию, могли привести к последствиям, тяжким для воспитания самодеятельного танцевального коллектива, связаны с нередкими нарушениями, особенно в пору смотров, принципов самодеятельности — бесплатности и любительства:

> В последнее время нередко практикуется «подкармливание» участников самодеятельности. Исходя из принципа самодеятельности, считаю порочными в основе попытки регулярного денежного премирования участников коллектива, которое неизбежно превратится в «заработную плату». А заработная плата и самодеятельность — понятия несовместимые. Я — за поощрение, оно крайне желательно, если будет разнообразным по форме и не станет носить характер дополнения к зарплате.
>
> Следует решительно возражать и против попыток подменять самодеятельных артистов профессионалами. Кому нужна такая «показуха», подрубающая на корню принцип самодеятельности? Ложно понятый профессионализм, всякого рода «подкармливание» в самодеятельном искусстве — это солома, на которой могут сгореть любые способности, любой талант. Это подрывает все наши усилия по воспитанию добрых чувств. Чувства дружбы, товарищества, доброты, честности, бескорыстия, чуткости должны прививаться так же, как опрятность, вежливость, обязательность. А «подкармливание» неизбежно ведет к разобщенности, жадности. Забывать этого нельзя[1].

Вопрос о нарушении принципов самодеятельности заботил Н.Н. Карташову и ранее, демонстрируя застарелость этой проблемы, возникшей отнюдь не в 1970-е годы. Почти за пятнадцать лет до этого она подняла эту тему в редакции журнала «Художественная самодеятельность», которую посетила после получения звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР» вместе с другими награжденными. Ее критическое выступление вызвало понимание и поддержку коллег:

> Серьезный вопрос подняла руководитель танцевального коллектива Дворца культуры Челябинского тракторного завода Н.Н. Карташова. Она привела несколько примеров, когда отдельные клубы и дома культуры с целью «блеснуть» на смотре посылают туда

[1] Там же. С. 45—46.

профессиональных исполнителей, выдавая их за рабочих и служащих предприятия. «Этим самым мы обманываем самих себя, — сказала Н. Н. Карташова. — Пользу самодеятельности такая система принести не может»[1].

Грубость в отношении подопечных, их развращение скрытой «зарплатой» и разобщение внедрением профессионалов — вот негативная дидактическая программа Н.Н. Карташовой, из которой вытекала позитивная программа: тактичное отношение к участникам, воспитание бескорыстности, честности и коллективизма. Эти принципы Карташовой-педагога были положены в основу ее деятельности как преподавателя танцев.

«Огранка» танцевальных талантов

Как-то, будучи в Свердловске, мне пришлось побывать на гранильной фабрике «Русские самоцветы». Фабрике этой около 250 лет, продукция ее славится во всем мире.

Талантливые уральские мастера раскрыли людям дивную красоту камня. Обработка его — большое искусство. Ведь камнерез должен уметь увидеть в материале природную красоту. Осматривая знаменитые вазы, шкатулки, ларцы, я видела, как умельцы заставили камень «говорить», показать свою неотразимую прелесть. Вот эти яшмы, малахиты, лазуриты, мраморы, хрустали!.. Что это — куски холодной неживой природы? Нет! Искусные руки могут так огранить и отшлифовать камень, что, невзрачный на вид, он раскрывает свою «душу». Важно, чтобы поделочные камни попали мастеру-волшебнику.

Мне представляется, что труд балетмейстера — это тот же труд гранильщика и ювелира. Сколько среди наших юношей и девушек истинных талантов! Вот паренек — нескладный на вид, обычный, угловатый. Но стоит посмотреть на него внимательно, найти «изюминку», заставить показать «характер» — и как засветится, заиграет его талант!

Сколько труда надо было вложить, чтобы «огранить» этот «уральский самоцвет». Но все-таки он светится, играет, доставляет людям радость![2]

Этот пассаж о труде педагога танцев из книги 1965 года, видимо, неслучайно неоднократно повторен и в других, прижизненных

[1] Почетное звание // Художественная самодеятельность. 1959. № 6. С. 2.

[2] *Карташова Н.Н.* Приглашение к танцу… С. 20.

и посмертных, публикациях о Н.Н. Карташовой[1]. Метафора труда гранильщика применительно к балетмейстерской работе удачно выполняет несколько функций: демонстрирует тяжелый и творческий характер балетмейстера, подчеркивает его ювелирную точность и красоту его работы, высоко оценивает природную талантливость и красоту самодеятельных «самородков» — танцоров. Не в последнюю очередь метафора огранки самоцветов создает иллюзию не прерванного после ухода из ДК ЧТЗ влияния Н.Н. Карташовой на созданный и руководимый ею в прошлом коллектив — ведь ансамбль получил название «Самоцветы» восемь лет спустя после того, как Н.Н. Карташову сменила В.И. Бондаревой.

Несмотря на обилие литературы о Н.Н. Карташовой и массу восторженных оценок ее как преподавателя танцев, лишь одна публикация конца 1950-х годов содержит целостное описание ее урока, из которого видна и его структура, и методика преподавания:

> Очень интересно наблюдать преображение Карташовой в классе. Еще минуту назад мы видели спокойную, с мягкими движениями и тихим голосом женщину. Начался урок — и перед нами иной человек: волевой, твердый, решительный. Наталия Николаевна «видит» всех без исключения танцовщиков, не оставляет без внимания ничьей, пусть даже самой незначительной погрешности. Заметив недостаток, она тут же объясняет танцовщику, что именно он сделал неправильно, заставляет повторять все сначала.
>
> Если ученик не сразу поймет свою ошибку, педагог прибегает к показу. Бывает, что и это не приносит желаемого эффекта, тогда назначаются дополнительные индивидуальные уроки.
>
> Тренаж окончен. Перерыв. В зале толчея, шум, шутки, хохот. Но достаточно руководительнице хлопнуть в ладоши, и мгновенно наступает тишина. Все занимают свои места.
>
> Наталия Николаевна дает своим питомцам этюд, построенный на материале народных танцев, прививающий участникам актерские навыки, правильную манеру исполнения данного танца.
>
> Еще один небольшой перерыв, и Карташова приступает к репетиции. В медленном темпе разучивается танец. Балетмейстер уточняет его рисунок, фигуры, позы, намечает сценические взаимоотношения отдельных персонажей. По мере усвоения материала темп танца убыстряется.

[1] См., напр.: *Карташова Н.Н.* В поисках прекрасного… С. 24; *Карташов Н.* Натали — Я… С. 42—43.

> Карташова больше всего любит вихревой темп. Такова главная, отличительная черта ее творчества. Это не значит, что она пренебрегает другими элементами русского народного танца, в частности его торжественной плавностью. Наталия Николаевна искусно сочетает особенности уральской хореографии, однако ее творческая индивидуальность, повторяем, ярче всего проявляется в бурной, не знающей удержу пляске. Стремительность придает удивительную выразительность каждому движению танцующих[1].

Перед нами — классический образ руководителя самодеятельного танцевального коллектива в репетиционном классе: внимательного, энергичного, твердого. Именно такой, какой пропагандировали профессиональные балетмейстеры. Занятие в классе для Н.Н. Карташовой — тренировка определенных качеств:

> Тренируем так, чтобы они могли легче усвоить особенности народного танца. Занимаемся постановкой корпуса, добиваемся пластичности, четкости, выразительности, строгой формы движений, вырабатываем устойчивость, силу прыжка, технику вращений[2].

Одним из принципиально важных элементов урока танца и инструмента дисциплинирования и закалки тела и духа самодеятельных танцоров Н.Н. Карташова считала классический тренаж. Защищая жесткую манеру уроков в ансамбле И.А. Моисеева, она отстаивала прежде всего обязательность классического экзерсиса в самодеятельном хореографическом коллективе такого уровня, как ансамбль ДК ЧТЗ. Наличие классического экзерсиса в самодеятельном ансамбле указывало на высокий уровень коллектива и мастерство педагога:

> Мне приходилось слушать по этому поводу такие реплики: «железная дисциплина», «беспощадная, жестокая хореографическая муштра». Пусть так. Но в основе этой скрупулезной выучки лежит система классического балета! Отсюда четкость и отточенность движений, сила и красота различных позиций, безграничное веселье, легкость и свобода танца, непосредственность, увлеченность и обаятельное простодушие исполнителей.
>
> Нужно или не нужно переносить подобную «хореографическую муштру» в условия художественной самодеятельности?

---

[1] *Бочарникова Е., Резникова З.* Наталия Карташова… С. 20.

[2] Там же.

http://www.pslib.ru

> Однозначного ответа дать невозможно. Думается, что многое зависит от условий, в которых живет и развивается тот или иной танцевальный самодеятельный коллектив, его традиций, от опыта и таланта балетмейстера-педагога, от степени подготовки участников самодеятельности. Скажем, в народном ансамбле танца Дворца культуры Челябинского тракторного завода давно существует строгость танцевального тренажа, хореографическая «выучка», и это здесь вполне оправданно.
>
> Но не может быть и двух мнений по поводу того, нужен ли или не нужен в самодеятельном танцевальном коллективе повседневный классический экзерсис. Нужен! Без этих танцевальных «предварений», без неистового упорства, без «штурма» технических трудностей не может быть достигнута и раскрыта красота народного танца[1].

Эту точку зрения, цитируя жену, в качестве принципа «карташовской школы» зафиксировал после ее смерти Р.Ф. Шнейвайс. Причем в его повести «Натали — Я» речь идет о двойной задаче педагога-хореографа — прикладной и просветительской в области истории хореографии, развития общей эрудиции и культуры, как это и предполагала концепция советской танцевальной самодеятельности:

> Можно ли обойтись в самодеятельности без урока классического танца? Нет, нельзя! Без этих занятий немыслим рост исполнительского мастерства танцовщиков, невозможно разучивать и совершенствовать народные танцы. Без урока классического танца нельзя приобрести благородные манеры, научиться таким прекрасным позам, как арабеск, аттитюд, таким сложным движениям, как жете, шене, падебаск, и многим другим.
>
> Много рассказывала ребятам о балете и балетах, о великих русских балетмейстерах и педагогах Михаиле Фокине, Льве Иванове, Мариусе Петипа, Ростиславе Захарове, Агриппине Яковлевне Вагановой... Ребята слушали эти рассказы, как дети слушают занимательные сказки. Но я видела, как постепенно семена начинают прорастать и давать плоды. Классический станок вошел в наши уроки твердо и неуклонно[2].

---

[1] *Карташова Н.Н.* Приглашение к танцу… С. 8 — 9.

[2] *Карташов Н.* Натали — Я… С. 30—31.

Публикации о Н.Н. Карташовой не могли оставить у читателя ни тени сомнения относительно ее успешности в области прикладной хореографической педагогики. Аргумент в ее пользу, крепкий, как броня, состоял в оценке собственных достижений учениками Н.Н. Карташовой — солистами ансамбля танца Дворца культуры ЧТЗ. Они были приведены, например, и в очерке о ней, опубликованном в 1958 году в журнале «Художественная самодеятельность»:

> Время и педагогический опыт, накопленный Карташовой, позволили ей привести занятия с молодежью в определенную систему, выработать определенный распорядок. Ее питомцы — рабочие завода, а искусство танца — дело сложное, точное, требующее систематической тренировки. Но страсть к танцам побеждает все. Принято заниматься два раза в неделю, челябинцы, когда требуется, занимаются четыре.
>
> Один из лучших танцовщиков, токарь Александр Синельников, более десяти лет весь свой досуг посвящает искусству танца.
>
> — Саша все может, — с гордостью отзывается о Синельникове Наталия Николаевна. — Это труженик!
>
> — У Наталии Николаевны каждый затанцует, — совершенно искренне воскликнул один из ее учеников, когда мы спросили его, в чем секрет педагогических успехов Карташовой. — Неугомонный она человек. К людям не подлаживается, а требует от них. При ней как-то неловко работать вполсилы. Она-то себе этого не позволяет.
>
> — С чем мы пришли в кружок? — переспросил другой. — Ни с чем. Разве что с любопытством и желанием мир удивить да себя показать. А показывать-то нечего было. Руки деревянные, ноги — ходули, тело не гнется. Но это позже начинаешь понимать. Заниматься нелегко, как-никак восемь часов провел в цехе, наработался, устал. Представляете, как это трудно!
>
> Да, мы представляем, насколько сложно работать на заводе и учиться танцевать. И еще ясно, какой силой воли и напористостью должен обладать преподаватель, чтобы добиться своего. Ведь он имеет дело не с малышами, чье тело сравнительно легко приобретает необходимую эластичность, а со взрослыми людьми. Их движениям надо придать мягкость, пластичность, естественную грацию. Иначе говоря, надо суметь найти и раскрыть во взрослом человеке его танцевальные возможности и помочь их всесторонне развить.
>
> Собеседник, как бы угадав эти мысли, продолжает:
>
> — Нет, нелегко такого добиться[1].

[1] *Бочарникова Е., Резникова З.* Наталия Карташова… С. 19—20.

Напористость и сила воли, бескомпромиссность и непреклонность, основанные на самодисциплине, требовательности к самой себе и профессиональном опыте, — вот те качества, которые тексты о жизни и творчестве Н.Н. Карташовой приписывают ей как хореографу-педагогу, образ которого в представлении современников и в памяти свидетелей был неотделим от образа хореографа-постановщика.

Балетмейстерские «университеты» и принципы Карташовой

Где я училась балетмейстерскому искусству? Специально нигде. Родилась в Орле. Там же училась танцевать у артистки балета бывшего Мариинского театра (ныне Ленинградского театра имени Кирова) Ефросиньи Алексеевны Георгиевской-Языковой, которая, поселившись в Орле, возглавила хореографическое отделение музыкального училища. После окончания училища я поступила в музыкальный театр солисткой балета. И с ним отправилась в турне по Сибири и Уралу.

Кроме «школьного багажа», были у меня еще и впечатления детства. Бывая на сельских праздниках на Орловщине, любовалась девичьими хороводами, исполненными нежной лирики и чистоты. Помню, как танец то расстилался, подобно величавому течению русских рек, то вился змейкой, как узкая тропинка среди бесконечного простора полей. Одни ведут хоровод плотной людской массой с гармонью в середине, другие вытягиваются живой цепочкой, плетут из нее «петельки», завязывают узелки, пропускают в воротца, изгибают змейкой, сворачивают улиткой... У каждого села своя манера, свой шаг, своя «выходка»...

Курган, Уфа. Златоуст, Магнитогорск, Челябинск... Во время этих поездок я не только танцевала в театре, но и жадно изучала уральские народные танцы и пляски. Смотрела, как праздновали зимние святки, как по вечерам парни и девушки выходили на улицу, пели и плясали. И в танцах этих людей щедро раскрывалось великое богатство души народной. Восхищалась многообразием и пленительной красотой уральской хореографии и эту свою любовь сохранила на всю жизнь.

В сердце и в памяти как бы откладывался, накапливался ценнейший материал, фольклор — хороводы, кадрили, переплясы. Меня всегда охватывает волнение, когда я вижу уральскую народную пляску с ее задором и огненным темпераментом, задушевностью и лирикой. Танец этот предельно точен и ясен. Уральские танцы и пляски вскрывают целые пласты народной жизни, являясь не

только развлечением, но и выражая определенные мысли и чувства[1].

Так начинается книга Н.Н. Карташовой «Воспитание танцем» (1976), первая глава которой называется «Мои университеты». Карташова, возможно по совету мужа, профессионального литератора Р.Ф. Шнейвайса, выбрала очень удачное название для повествования о своем становлении в амплуа балетмейстера. Во-первых, у советского читателя оно вызывало ассоциацию с автобиографической трилогией М. Горького, третья часть которой называлась так же. Как и советский классик, Н.Н. Карташова была самоучкой в области балетмейстерского творчества и гордилась этим. Во-вторых, если в предыдущих автобиографических текстах, в том числе в книге «Приглашение к танцу» (1965), она вразброс писала о знакомствах, контактах и влиянии крупных советских хореографов на ее профессиональное формирование, то на этот раз весь звездный состав ее неформальных учителей был объединен в одном месте, в главе «Мои университеты». Воздействие того или иного советского балетмейстера или режиссера обозначено в главе как «урок такого-то».

В связи с балетмейстерскими «университетами» Карташовой я намерен рассказывать не о ее постановках, которые, как я отмечал выше, высоко оценивались профессиональными советскими хореографами[2]. Некоторые из ее творений будут фигурировать ниже, в сюжетах о репертуаре ансамбля танца ДК ЧТЗ. Здесь целесообразно говорить о другом — о самоидентификации Н.Н. Карташовой в качестве балетмейстера. Для этого представляется достаточным рассмотреть первые страницы книги «Воспитание танцем», где она рассказывает о своих символических учителях и исповедуемых ими — и взятых ею на вооружение — профессиональных принципах.

Уже в приведенной выше цитате содержится практически весь канонический набор клише, составлявших символ веры советского дискурса о советском народном и самодеятельном танце. Мы видим здесь уже встречавшиеся нам в автобиографических текстах советских профессиональных балетмейстеров воспоминания

[1] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем... С. 3—4.

[2] См., напр.: *Захаров Р.В.* Опыт профессионалов — танцевальным кружкам... С. 36.

о впечатлениях детства и юности, о народных танцах в русской глубинке, о жадном их изучении, о влюбленности в них на всю жизнь, об отражении в них глубоких мыслей и чувств, народной жизни и народной души — обо всем, что в совокупности обосновывало лозунг, положенный в 1930-е годы в основу советского культурного канона: «учиться у народа».

Подобно тому, как И.А. Моисеев для обозначения значимости своего культурного проекта советского народного танца и для позиционирования себя в советском искусстве привлекал авторитет основателей русского художественного слова и русской классической музыки А.С. Пушкина и М.И. Глинки, Н.Н. Карташова виртуально окружила себя пантеоном ведущих советских хореографов сталинской закалки. Вряд ли читателя удивит, что первое место в этом пантеоне занимал И.А. Моисеев:

> У Игоря Моисеева я многое почерпнула в познании природы и характера народного танца. Если говорить о моих «балетмейстерских университетах», то первый курс можно назвать моисеевским. […]
>
> …мне много раз приходилось встречаться и беседовать с Игорем Александровичем о народном танце, о проблемах, волнующих тех, кто работает в сфере народной хореографии. Чаще всего мы виделись во время Всесоюзных смотров художественной самодеятельности или на ответственных концертах в Москве, в которых нередко принимал участие и руководимый мною коллектив.
>
> Раз во время Всесоюзного смотра самодеятельности трудовых резервов Игорь Александрович сказал:
>
> — Полюбились мне ваши ремеслята. Хочется поставить для них танец. Так сказать, подарить сувенир... Не возражаете?
>
> Возражаю ли?!! Да я была тогда на седьмом небе!
>
> Танец для ребят Магнитогорского тринадцатого ремесленного училища Моисеев поставил, мы его танцевали много раз. И всегда наш конферансье гордо объявлял: «Русский народный танец “Земелюшка-чернозем”. Постановка Игоря Моисеева».
>
> Я присутствовала на репетиции Государственного ансамбля народного танца в Москве, видела его, если можно так выразиться, лабораторию[1].

Преподанные И.А. Моисеевым «уроки» Н.Н. Карташова коротко сформулировала следующим образом, выделив их даже

[1] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем… С. 5.

жирным шрифтом. Первый из них — это **«создание сценического народного танца»**. Второй — это **«развитие и обогащение элементов и тем народной хореографии, театрализации ее, создания танцевального действия, сюжетных танцев»**. Третий касается столь тонких и деликатных вещей, как **«отношение балетмейстера к участникам ансамбля»**. Под последним уроком Карташова подразумевала известный ответ И.А. Моисеева на вопрос об его отношении к исполнителям: «Я их люблю. И я с ними беспощаден»[1].

В виртуальную команду учителей, которую создала для себя Н.Н. Карташова, вошли самые крупные авторитеты дискурса о народном танце, фигурировавшие во второй части книги:

> «Уроками Моисеева», естественно, не ограничились мои «балетмейстерские университеты». Я училась и у известного советского балетмейстера, профессора Ростислава Владимировича Захарова, и у главного балетмейстера хора имени Пятницкого Татьяны Алексеевны Устиновой, и у главного балетмейстера «Березки» Надежды Сергеевны Надеждиной... В разное время мне посчастливилось встречаться с ними, беседовать, выслушивать их советы, а подчас и довольно откровенные и суровые критические замечания по поводу поставленных мною танцев[2].

«Урок» Р.В. Захарова, который Н.Н. Карташова датировала осенью 1945 года, состоялся во время одного из московских концертов, за кулисами. Он заключался в предложении попробовать свои силы в современной теме, к которой балетмейстер Большого театра, как мы знаем, питал особую слабость:

> Трудно дословно передать этот разговор, ведь с тех пор прошло тридцать лет, но смысл его запомнился как «урок Захарова».
>
> О чем же говорил Ростислав Владимирович?
>
> — Ваш хороводный танец мне нравится. Прежде всего тем, что в нем нет никаких балетмейстерских ухищрений, все просто и чисто. Вы хорошо понимаете природу русского хороводного танца... Это прекрасно. Но на этом нельзя останавливаться, надо идти дальше. Знаете что, Наталия Николаевна, дерзните-ка: попытайтесь создать хореографические миниатюры, показывающие образы наших

[1] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем… С. 6, 7.

[2] Там же.

советских людей, многообразие их интересов, мыслей, чувств, переживаний. Нынче это важнейшая задача[1].

Не меньше, чем «моисеевским урокам», отведено места «урокам Устиновой». И это тоже не случайно. Ее «урок» совпадал с главным официальным лозунгом сталинской культурной политики — «учиться у народа»:

> ...на один из очередных Всесоюзных смотров, кроме обычных уральских танцев, привезла акробатику. Самую что ни есть «шикарную», на шестнадцать человек.
>
> Во время предварительного просмотра Татьяна Алексеевна отозвала меня в сторону и деликатно сказала:
>
> — Ваши русские танцы, как всегда, прелесть. Но акробатика...
>
> — Что акробатика? — взволновалась я.
>
> — Милая моя, а где же мысль?
>
> — Какая мысль, Татьяна Алексеевна, это же просто акробатика.
>
> Устинова покачала головой, улыбнулась.
>
> — Нет, каждый даже небольшой эстрадный номер, танец, в том числе, конечно, и акробатический, это — маленький спектакль, и в нем должно быть законченное развитие мысли, которую ты хочешь выразить. А что в вашей акробатике?
>
> Я, обреченно вздохнув, спросила:
>
> — Что у меня?
>
> — Эклектика. Немного цирка. Но нет танца. У вас же широкая русская душа. Ваша стихия — лирика и темперамент. Поверьте мне, я вам добра желаю.
>
> Эти слова запомнила на всю жизнь.
>
> ...Концерт в Московском Дворце спорта в Лужниках для участников совещания работников сельского хозяйства. В нем (из танцевальных коллективов) принимали участие ансамбль Моисеева, танцоры хора имени Пятницкого и единственный самодеятельный коллектив — ансамбль народного танца Дворца культуры Челябинского тракторного завода, которым я тогда руководила. Мы исполнили «Большой уральский перепляс». Публика приняла его очень тепло. Ко мне подошла Татьяна Алексеевна, обняла, похвалила.
>
> — Очень народная, очень уральская пляска, — сказала она. — Правильно делаете: учиться надо у народа — это самый чистый и самый богатый источник.
>
> Устинова сама своим творческим трудом показывает пример, как учиться и чему учиться у народа. [...]

[1] Там же. С. 9.

> Ее часто можно встретить где-нибудь «в глубинке», среди народных плясуний — внимательно смотрит, записывает, зарисовывает... Она действительно проникает в гущу жизни, ищет, ищет, ищет... И находит драгоценные самоцветы. […]
>
> Итак, «урок Устиновой» — всегда искать, учиться у народа[1].

Интересно, что историю о «калининской экспедиции» Т.А. Устиновой 1938 года Н.Н. Карташова актуализировала и перенесла на сорок лет вперед, создавая у читателя иллюзию, что почти семидесятилетнего главного балетмейстера хора им. М.Е. Пятницкого можно было застать в русских деревнях за записью народных танцев.

Помимо прославленных советских балетмейстеров к своим учителям Н.Н. Карташова отнесла и обласканного советской властью советского кинорежиссера С.Ю. Юткевича, автора нескольких известных фильмов «киноленинианы»[2]. С ним Карташову свел Третий Всесоюзный смотр художественной самодеятельности трудовых резервов 1945 года, под впечатлением от которого Юткевич решил снять игровой фильм о художественной самодеятельности. В художественном фильме «Здравствуй, Москва!» (1945) приняли участие магнитогорские «ремеслята» Н.Н. Карташовой. Наблюдая за Юткевичем на съемочной площадке, она с удивлением обнаружила, что режиссерские решения могут обогатить хореографический материал:

> И вот какой вывод для себя я сделала из «урока Юткевича»: *полному воплощению замысла помогают не только хореографические, но и чисто режиссерские средства, воображение хореографа и мысль режиссера взаимно обогащают и дополняют друг друга*[3].

Создавая воображаемый преподавательский коллектив своих «балетмейстерских университетов», Н.Н. Карташова тем самым излагала собственную профессиональную позицию, свои принципы и убеждения. Коротко их можно сформулировать следующим образом: создавать сценические театрализованные народные танцы (И.А. Моисеев), учась у народа воплощенной в танце глубине мысли и чувства (Т.А. Устинова), стремясь к сценическому

---

[1] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем… С. 11—13.

[2] Юткевич Сергей Иосифович (1904—1985) — советский режиссер театра и кино, художник, педагог, теоретик кино.

[3] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем… С. 23.

хореографическому воплощению актуальных сюжетов славной советской жизни (Р.В. Захаров), комбинируя хореографический и режиссерский инструментарий для успешной реализации задуманного (С.Ю. Юткевич).

Можно с уверенностью констатировать: Н.Н. Карташова безоговорочно разделяла идеологию официального хореографического канона и мастерски владела его языком. В этом смысле она была опытным и успешным политиком.

«Пропагандист передовой советской культуры»

Благотворное влияние на культурный рост кружковцев, на их производственные успехи и общественную деятельность оказывает учебно-воспитательная работа, которую мы проводим в коллективе.

Глубокое изучение исторических постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, систематическое чтение лекций на политические, исторические, литературные темы, о достижениях советского прогрессивного искусства помогли нам добиться больших творческих успехов в создании подлинно русских народных танцев на современную тему, улучшить мастерство их исполнения. [...]

Радостно отметить, что наши кружковцы больше стали читать художественной, политической литературы. Часто после занятий завязываются беседы о прочитанных книгах, о международных событиях. Меня всегда радуют эти беседы, интересные, захватывающие споры, ибо в этом сказывается влияние нашей воспитательной работы.

Именно эта сторона нашей деятельности — педагогическая, воспитательная — больше всего привлекает мое внимание. Какое бы творческое удовлетворение я ни получала как постановщик танцев, балетмейстер, меня всегда в большой степени радуют другие итоги нашей работы — рост культуры, сознательности молодежи — участников самодеятельности.

Поэтому мы стремимся сочетать практические занятия по созданию танца с беседами, лекциями о советском искусстве, о его благородных и возвышенных целях.

Иногда беседа начинается с простого изложения идеи, содержания танца, а потом перерастает в серьезный разговор о народном творчестве, о жизни и борьбе советского народа за коммунизм, о жизни трудящихся стран народной демократии, о борьбе за мир.

Учитывая огромный культурный, политический рост нашей молодежи, руководитель самодеятельности должен всегда быть

готов к подобным беседам. В наше время работник искусства не может быть узким специалистом своей профессии. Он прежде всего воспитатель, педагог, пропагандист передовой советской культуры, советского искусства[1].

Пусть читателя не удивляет, что выдержки из опубликованной в конце 1951 года статьи руководителя танцевального коллектива Дворца культуры Челябинского тракторного завода имени Сталина Н.Н. Карташовой, характеризующие педагогические убеждения хореографа, приведены здесь, а не в очерке о Карташовой-педагоге. В данном случае в центре интереса находится не ее дидактический символ веры, а язык, которым она его излагала. Н.Н. Карташова, несомненно, в совершенстве владела официальным политическим языком, характерным для советского дискурса о хореографической художественной самодеятельности. Ему, как мы уже знаем, были присущи указания на высокую идеологическую и воспитательную миссию самодеятельного творчества, которую челябинский хореограф в своей статье ставит во главу угла собственной деятельности. Обязательными компонентами этого дискурса были создание репертуара на основе аутентичного народного танца; жизнерадостность советского народного танцевального творчества, прежде всего в деревне, как отражение позитивных перемен в жизни народа; необходимость обращения хореографов к современной тематике и организации учебы для руководителей танцевальных коллективов. Все эти смысловые компоненты представлены в текстах Карташовой, и наиболее ярко — в ее статье 1951 года.

> При выборе репертуара мы руководствуемся главным образом теми задачами, которые поставлены перед нами партией в деле пропаганды подлинно национального танца. Прежде всего, мы обращаемся к неиссякаемому роднику народного искусства, тщательно его изучаем, чтобы создать произведение, созвучное духу нашего времени. «И песни, и пляски создавались народом на протяжении десятилетий и даже столетий, — писал М.И. Калинин, — народ оставлял в них только самое ценное, бесконечно совершенствовал и доводил до законченной формы. Ни один великий человек не может за свой короткий век проделать такой работы, — это доступно только народу. Народ является и творцом, и хранителем всего ценного».

[1] *Карташова Н.Н.* Массовость, народность, жизнерадостность // Клуб. 1951. № 5. С. 14—15.

Вот почему это искусство народа мы должны изучить и сохранить[1].

Ссылки на соответствующие высказывания советских политиков были общепринятым приемом советской аргументации, придававшим солидность и убедительность тексту. Этим приемом вполне владела и Н.Н. Карташова. Интересно, что в начале 1950-х годов, когда многие политические лозунги 1930-х были сданы советской официальной риторикой в архив, хореограф продолжала ими пользоваться. Так, для объяснения перемен в эмоциональном арсенале народных танцев, она, как и ее коллеги в середине 1930-х годов, пользовалась знаменитой фразой И.В. Сталина о том, что «жить стало веселей», а использование сложной хореографической техники — тоже в духе 1930-х — развенчивала как «трюкачество»:

> Часто на смотрах художественной самодеятельности приходилось видеть пляски и сценки на такие темы, как капустники, девишники, посиделки, причем постановщики подобных плясок, обрядовых танцев передавали порой глубокую грусть и печаль, которые были характерны для старого, дореволюционного времени, но ни в какой степени не типичны для современной молодежи.
>
> Наша советская жизнь в корне изменила тематику и сюжет плясок и танцев. Народный танец в наши дни, сохраняя всю чистоту и подлинность старого народного танца, все богатство красок, музыкальных мелодий, все разнообразие движений и ритмического рисунка, приобрел новые черты. Советская молодежь вносит в народные танцы бодрость, жизнерадостность и энергию, юмор и неистощимую силу русского человека.
>
> Как-то на колхозном празднике в Верхне-Уральском районе мы наблюдали исполнение «Уральской кадрили». Два поколения колхозников исполняли одну и ту же пляску. И все-таки молодежь танцевала ее иначе. Это был вихревой, яркий, праздничный танец.
>
> Жить стало лучше, жить стало веселее! — вот какой вывод напрашивался, когда мы смотрели эту «Уральскую кадриль».
>
> Самое главное — раскрыть замысел танца, сохранить чистоту и подлинность народного танца, не допускать ничего чуждого и наносного, никакого трюкачества[2].

[1] Там же. С. 15.

[2] Там же.

В статье, помимо прочего, много места заняло изложение содержания, постановки и зрительской рецепции сюиты Н.Н. Карташовой «Праздник урожая». Современная тема разрабатывалась ею в традиционном ключе — с помощью сочетания актуального сюжета, жизнеподобия его воплощения в духе социалистического реализма и попытки связного и осмысленного хореографического действия на сцене вместо постоянно критиковавшегося дивертисментного набора плясок:

> Готовясь к смотру самодеятельности, коллектив решил подготовить танцевальную сюиту «Праздник урожая». Тема эта возникла неслучайно: наш завод поставляет социалистической деревне мощные тракторы «С-80», действенно помогает колхозникам бороться за высокий урожай. Отразить в какой-то мере огромную помощь, которую город оказывает деревне, радость колхозного труда, счастливую жизнь советского человека — такую мы поставили перед собой задачу.
>
> Сюжет сюиты «Праздник урожая» прост. Бескрайные колхозные поля. Идет уборка урожая.
>
> И вот появляется колонна тракторов — это на помощь селу идут рабочие завода. Колхозники радостно встречают их. Совместными усилиями механизаторов и полеводов собран богатый урожай. Завершение уборки ознаменовано радостным праздником урожая[1].

Как и положено в советском «политическом» тексте, Н.Н. Карташова, умело и в «правильной» пропорции — не впадая в «очернительство», сочетала демонстрацию достижений с критикой и самокритикой. Так, отметив помощь Р.В. Захарова и И.А. Моисеева в критическом разборе и исправлении ошибок, допущенных ею в постановке «Праздника урожая», она указала на отсутствие критики со стороны областной комиссии по проведению смотра и заключительного творческого совещания по итогам смотра в Челябинске. В этой связи она призвала журнал «Клуб» давать «глубокие рецензии на… отдельные, наиболее значительные и интересные работы»[2].

Досталось в статье также руководителю танцевальной группы Уральского государственного народного хора О.Н. Князевой и Свердловскому областному дому народного творчества, недавно

[1] *Карташова Н.Н.* Массовость, народность, жизнерадостность...

[2] Там же. С. 16.

издавшему составленную ею «Памятку руководителю танцевального коллектива»:

> В этой брошюре О.Н. Князева рекомендует изучать только местные, уральские танцы, ссылаясь на то, что другие национальные танцы мы не видим, не знаем и всякая попытка ознакомить трудящихся с творчеством других народов СССР может привести к искажениям их национальной самобытности. Подобные доводы вредны. Ограничить репертуар самодеятельных кружков только местными танцами значит искусственно сузить творческие возможности коллективов и отдельных исполнителей[1].

Пафос этой критики был продиктован недовольством системой повышения квалификации руководителей танцевальной самодеятельности, предложение по улучшению которой также сделалось обязательным ритуалом при обсуждении проблем советской самодеятельной хореографии:

> Необходимо подумать и о таких формах обмена опытом, как кустовые или областные семинары руководителей, систематические коллективные просмотры и творческие обсуждения в городах и районах наиболее значительных работ самодеятельных коллективов[2].

Типичный мажорный завершающий аккорд статьи также указывает на то, что Н.Н. Карташова владела официальным политическим языком дискурса о самодеятельном танце. Эти навыки были составляющей успешной карьеры в СССР и, несомненно, содействовали громкому успеху Карташовой на поприще самодеятельной хореографии:

> Художественная самодеятельность растет с каждым днем. Все больше и больше трудящихся, особенно молодежи, приобщается к искусству. Культурный рост нашей молодежи, повышение ее запросов требуют от каждого руководителя неустанного совершенствования своего мастерства и вдумчивого, творческого подхода к этому важному и благородному делу[3].

---

[1] Там же.

[2] Там же.

[3] Там же.

Наконец, была еще одна сфера, в которой Н.Н. Карташовой улыбалась удача и которую невозможно оставить без внимания, завершая пунктирный обзор ее жизни и творчества: Наталья Николаевна была не только успешным педагогом, руководителем и балетмейстером, но и счастливой женой и матерью.

Женское счастье

Действующая армия.
15.VIII.1941 г.

Наталочка, родная моя, как я соскучился по тебе и дочери, как истосковалась душа! Очень прошу тебя: как только получишь новый номер полевой почты, напиши мне подробно — как устроилась в Магнитке, как там тебя встретили; как обстоят материальные условия? Напиши мне, что такое Магнитогорск сегодня.

И вот еще о чем прошу: сообщи мне все, что узнаешь о судьбе матери и семьях моих сестер — где они, что с ними? Все сердце изболелось из-за неведения и страха за судьбу близких, родных мне людей.

Обнимаю, родная моя, крепко целую тебя и Танюшу. Желаю вам счастливого пути на Урал, столь дорогой и близкий нашим сердцам.

Твой Николай.

Магнитогорск.
Январь, 1942.

Мой дорогой, любимый!

Словно сердце мне подсказало эту радость и послало скорее домой. И верно, дома — твое письмо, такое дорогое, столь долгожданное. Ты — жив, жив, жив!.. Это для меня главное. Я столько передумала, перестрадала за эти долгие месяцы. Знала, что участвуешь в боях за Москву. Но главное для меня — знать, что жив и здоров. [...]

Спасибо за присланную мне твою статью из красноармейской газеты. Правда, когда прочла заголовок «На фронт! На защиту родной Москвы!» — у меня сердце оборвалось: ведь в самое пекло, на самую горячую точку. Но потом, когда прочла твою статью, то прониклась твоей убежденностью, твоей верой в победу.

Можешь себе представить, с какой радостью, торжеством, гордостью мы все здесь читали вести о разгроме немцев под Москвой!

Как я горжусь тобой, мой родной! И как я боюсь за тебя... [...]

Когда мы с Таней приехали в Магнитогорск, здесь уже были все твои сестры с семьями и мать. Ну, а мы, то есть я с Татьяной и две семьи твоих сестер, которые эвакуировались в Магнитогорск, поселились в квартире на «Щитовых», в бараке. Тесно, но все же под крышей, на своей постели. Все здоровы, все трудятся. Дети — кто в школе, а кто и дома.

[…] Уже много вдов. Ужасно больно смотреть им в глаза. Вдовы в двадцать, в тридцать лет! Я, глядя на них, представить не могу: о чем они думают в темные бессонные ночи?

Прости, родной, за эту грустную лирику. […]

Все наши мысли о тебе, родной ты наш, чтобы ты был жив и здоров, чтобы скорее наша армия разбила врага и наступил мир.

Ты просишь написать о жизни матери, сестер. Они тебе сами напишут. Но вот о чем должна сама сообщить с горечью, с тяжелым сердцем: Вениамин — муж Софьи — пропал без вести. Эта весть омрачает жизнь всех нас. Но что поделаешь — война.

Дочурка шлет тебе тысячу поцелуев и уверяет всех, что «папка фашистов побьет и приедет». Говорят: истина глаголет устами младенцев. Вот бы так свершилось!

Целую тебя, думаю о тебе, жду тебя.

Твоя Наташа.

Действующая армия.

20.XII.1942 г.

[…] Наталочка, ты мне не ответила — получила ли вырезку из «Правды», которую я тебе послал, — стихотворение К. Симонова «Жди меня...»

Жди меня, и я вернусь
Всем смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: «Повезло».

Не понять, не ждавшим, им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.

Эти чудесные строки всегда со мной, они как бы лечат меня, вселяют веру, надежду. И не только на меня так действуют эти глубокие и чистые строки. Читаю бойцам их и по лицам вижу: оттаивают сердца, растет вера в завтрашний день, теплыми взглядами они подбадривают меня и себя. Жди! […]

http://www.bibliorossica.com

Целую крепко-крепко тебя и дочурку.
Николай[1].

Переписка между Н.Н. Карташовой и Р.Ф. Шнейвайсом (Н. Карташовым) военных лет опубликована вдовцом два года спустя после кончины супруги лишь фрагментарно. Однако и этого достаточно, чтобы убедиться в том, что супругов связывали крепкие и нежные чувства. Карташовой повезло не только в профессиональной сфере, но и в частной жизни. У нее сложилась дружная семья, ее всегда словом и делом поддерживал муж, с которым она прожила 59 лет. Среди ее учеников одним из самых верных единомышленников была ее дочь Татьяна.

Татьяна Николаевна (Рафаиловна) Реус (1936—2006) окончила престижный факультет журналистики Свердловского государственного университета и работала на Челябинском телевидении, прежде чем в зрелом, 37-летнем возрасте получила второе, хореографическое образование в первом выпуске кафедры хореографии Челябинского государственного института культуры (1972). Но свой первый самодеятельный танцевальный коллектив она создала десятью годами ранее, в Венгрии, в военной части, где оказалась, выйдя в 1959 году замуж за офицера Г.П. Реуса. В 1971 году Т.Н. Реус создала при Дворце культуры Челябинского металлургического комбината ансамбль танца «Уральский сувенир» — настолько успешный, что пятью годами позже он получил почетный статус «народного». В 1960—1990-е годы она руководила рядом хореографических коллективов Челябинска и Свердловска.

Те, кому довелось тесно общаться с Н.Н. Карташовой, сохранили самые добрые воспоминания об атмосфере в ее семье. Челябинская журналистка Л. Федорова была не единственной, кто характеризовал ее как «удивительно талантливую и дружную»:

> Сколько себя помню, столько, пожалуй, и знаю эту удивительно талантливую и дружную семью. Сначала через моего отца-журналиста (с Николаем Фадеевичем они проработали в «Челябинском рабочем» больше 30 лет), потом собственная журналистская работа сводила меня то с матерью, то с дочерью. Я любила «Уральский сувенир» Татьяны Реус и ездила в ДК ЧМЗ почти на все отчетные концерты. А за интервью далеко бегать было не надо, надо было просто позвонить и спуститься с девятого этажа на второй. Уже 30 лет нас соединяет один дом.

[1] *Карташов Н.* Натали — Я… С. 19—20, 21, 22, 23.

> Наталья Николаевна, красивая, царственная, с мудрым взглядом — о таких обычно говорят: из породы старой интеллигенции, собеседницей была удивительной. Слушать ее хотелось бесконечно[1].

Из текстов Н.Н. Карташовой и о ней убедительно вырисовывается образ человека, поймавшего за хвост жизненную удачу на всех поприщах. Окруженный любовью учеников и зрителей успешный педагог и хореограф; обласканный государственным вниманием, признанием и осыпанный наградами «советский человек» по убеждениям; горячо и безоговорочно поддерживаемая близкими во всех начинаниях жена и мать — такой вошла Карташова в историю танцевальной художественной самодеятельности Челябинска. Лишь в годы перестройки в публикациях о ней начинает сквозить легкое беспокойство по поводу безусловности ее успеха. Впрочем, немыслимые ранее предположения о том, что жизнь советского гражданина может интерпретироваться как прожитая зря, в условиях только-только зашатавшихся советских ценностей и первых проклюнувшихся сомнений в незапятнанном сиянии славного советского прошлого неизбежно посещали тогда многих, чья жизнь и карьера в СССР сложились успешно.

Так, Л. Федорова в статье, посвященной 75-летию Н.Н. Карташовой, выразила некоторую тревогу, подмеченную в разговоре с юбиляром, которую не мог не заметить и внимательный читатель, несмотря на мажорную концовку текста:

> Свою школу, свое направление в самодеятельной хореографии с присущей ее честному и сильному характеру прямотой ей, бессменному члену жюри и консультанту разного рода смотров, фестивалей, отчетных концертов, нередко приходилось, да и по сей день приходится, отстаивать не без риска быть признанной несовременной, отставшей от моды. Но всегда в этих «дискуссиях» правоту ее убеждений успешно доказывают ученики и творческие победы дочери. Одно печалит, что не родному городу победы эти принадлежат. (Вот уже полтора года Татьяна Реус, много лет проработавшая в Челябинске и создавшая два некогда сильных хореографических коллектива — во Дворце культуры металлургов и ДК «Смена», руководит юными танцорами ПТУ № 3 Свердловска. В эти дни ее коллектив, став

[1] *Федорова Л.* Традиции великой семьи // *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем. Заметки балетмейстера. 2-е изд., расширен. и доп. М., 2009. С. 233—235.

> победителем смотров нынешнего года всех рангов — от зонального до всесоюзного, принимает участие в фестивале самодеятельных талантов профтехобразования в Москве.)...
>
> И все-таки есть на Урале (так уж теперь будем говорить) семейная династия хореографов — энтузиастов танцевального самодеятельного творчества. Есть традиции, есть ученики и даже уже ученики учеников, в которых все повторяется и которые обязательно продолжат «карташовскую школу»[1].

В заключительных строках юбилейной статьи верного «летописца» успехов Карташовой Л.А. Вайнштейн, опубликованной в те же дни, в конце августа 1987 года, также звучит заметная, несмотря на оптимистический финал, горечь:

> «Незаменимых нет». Кем и когда высказана впервые эта жестокая и несправедливая формула?! Каждый человек неповторим. К художнику это относится вдвойне. Поэтому так дорого нам творчество Наталии Николаевны Карташовой — балетмейстера, педагога, воспитателя талантов[2].

Однако наиболее ощутимый удар судьбе Н.Н. Карташовой, по моему убеждению, готовила не перестройка. Серьезный вызов своей карьере она должна была испытать в начале 1960-х годов, с приездом в Челябинск ее «ученицы» В.И. Бондаревой.

Но сначала пусть читатель переведет дух на очередном лирическом отступлении.

Переводчик гастролирующей самодеятельности

А в ГДР я все-таки съездил, осенью того же 1983 года, но будучи уже не студентом, а школьным учителем. Причем опыт той поездки был для меня уникальным. Он имел прямое отношение к теме этой книги: я ездил в качестве переводчика с гастролирующей группой художественной самодеятельности от одного из крупнейших предприятий Челябинска. Можно было бы сказать, что я тогда познакомился изнутри с жизнью успешной заводской самодеятельности. Можно было бы, да, как говаривала моя няня, «бы мешает».

---

[1] *Федорова Л.* Чтобы повториться в учениках // Вечерний Челябинск. 1987. 29 авг. С. 3.

[2] *Вайнштейн Л.* Неповторимость таланта… С. 3.

Про школу и свое участие во «взрослой» школьной самодеятельности я расскажу позже. Сейчас же, немного забегая вперед, должен честно признаться, что ту поездку я помню очень плохо — смутно и отрывочно, словно это было не со мной, а если и со мной, то не по-настоящему, а во сне. Во время поездки я, как и многие советские туристы, вел дневник, который где-то затерялся во время переездов всей семьей с квартиры на квартиру и в связи с двумя крахами семьи, когда я переезжал один. Поэтому мне даже трудно вспомнить точно, состоялась ли та поездка в 1983 году или годом позже. Мои близкие, знающие, как я люблю точность в упорядочивании собственного прошлого, скажут, что этого не может быть. Как оказалось, может.

Мне думается, что причина моей «амнезии» по поводу той поездки очевидна: я не делился впечатлениями о ней с окружающими, во-первых, потому, что почти не встречался больше с ее участниками; во-вторых, потому, что в школе, где я тогда работал, я себя чувствовал особняком и делиться воспоминаниями не мог или не хотел; в-третьих, потому, что эта поездка для меня неразрывно слилась с неприятными переживаниями, которые из соображений душевного комфорта я постарался вытеснить из памяти. То, что не обсуждается с «референтными персонами», с которыми нас связывают общие воспоминания, как известно, забывается[1].

Итак, я поехал переводчиком гастролирующего самодеятельного коллектива крупного челябинского завода. Это была уже вторая моя поездка в ГДР в качестве переводчика. Тремя годами ранее, летом 1980 года, группа наиболее продвинутых в немецком языке студентов, в которую входил и я, должна была ехать на месячную стажировку в университет имени братьев Гумбольдтов в Восточном Берлине. Поездка не состоялась: из-за летних олимпийских игр Москва оказалась закрытой для проезда. В этот университет я попаду лишь через четверть века — приглашенным профессором…

Несостоявшимся стажерам в качестве компенсации предложили турпоездки в Польшу и Болгарию. Я решил ждать путевки в ГДР. Годом позже моему терпению было воздано сторицей: мне предложили бесплатное место переводчика в туристической группе, отправлявшейся в Восточную Германию. Что называется, не было

---

[1] См.: *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М., 1995. С. 252.

бы счастья, да несчастье помогло… Так состоялась моя первая зарубежная поездка — своеобразный результат вынужденного решения.

Предложение поехать двумя годами позже переводчиком с самодеятельными гастролерами я получил, наверное, не потому, что имел опыт синхронного перевода, а благодаря поддержке со стороны руководителя гастролирующих хореографов, весьма авторитетного в челябинской танцевальной самодеятельности Владимира Сергеевича. Бывший балетный танцовщик и инспектор челябинского балета, он издавна знал моих родителей и помнил меня с младенчества. Как и многие бывшие балетные артисты, он подрабатывал в самодеятельности, причем весьма успешно: администратор он был превосходный, завод на дорогие костюмы и приглашенных для постановок хореографов не скупился. Участникам, в том числе студентам и преподавателям института культуры, заводской профком доплачивал — это явление идеологи и практики советского самодеятельного художественного творчества не смогли победить, несмотря на все старания.

В этой поездке мне мало что запомнилось. Выступлений на сцене было немного — кажется, всего три, причем одно из них, если не ошибаюсь, в советской военной части (могу путать с поездкой 1981 года). Выступления чередовались с осмотрами достопримечательностей. Моя задача состояла в переводе экскурсий и, первоначально, выступлений конферансье на концертах. С первой я справился, со второй — нет. Однако обо всем по порядку, насколько этот порядок вообще восстановим.

Нас было человек сорок, то есть целый вагон в составе огромного «поезда дружбы» — традиционной в те годы формы туризма в соцстраны[1]. В группе преобладали хореографы. Небольшую, преимущественно мужскую группу составляли музыканты-«народники»:

---

[1] О советском зарубежном туризме см., напр.: *Gorsuch A.* Time Travelers: Soviet Tourism to Eastern Europe // Turizm: The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism / Eds. A. Gorsuch and D. Koenker. Ithaca 2006; *Горсач Э.* Выступление на международной сцене: советские туристы хрущевской эпохи на капиталистическом Западе // Антропологический форум. 2010. № 13. С. 359—388; *Чистиков А.Н.* «Ладно ль за морем иль худо?»: впечатления советских людей о заграница в личных записях и выступлениях (середина 1950-х — середина 1960-х гг.) // Новейшая история России. 2011. № 1. С. 167—177; *Попов А.* Советский турист за рубежом: миссия, иллюзии, открытия // http:// histsemee.ru/articles/47.html.

баянисты, балалаечники, домристы. Поехал кто-то из администрации заводского клуба. Владимира Сергеевича в зарубежную поездку не пустили: неофициально он был невыездным, поскольку ненадежным. Было известно, что он нелегально подторговывал дефицитными товарами — спекулировал, согласно тогдашней советской терминологии. Этот «недостаток» в сочетании с еврейским происхождением и нетрадиционной ориентацией делал его выезд за рубеж более чем проблематичным.

Возглавлял группу заведующий отделом культуры челябинского горисполкома Юрий Михайлович. Он мне явно симпатизировал. Узнав, что я собираюсь делать научную карьеру, он поинтересовался, умею ли я пить, то есть употреблять алкоголь не пьянея. Нет, сделать карьеру у нас невозможно, если пить не умеешь, — таков был его вердикт. Некоторыми полезными практическими советами в этой сфере он со мной тогда поделился, спасибо ему…

Мы ездили по Саксонии и Тюрингии. На большинство экскурсий группа выезжала вместе с другими участниками «поезда дружбы», с которыми проживала в одном отеле. В наш маршрут входили Лейпциг, Галле, Гера, кажется Дрезден (опять могу спутать с первой поездкой). Группа ездила также в Берлин, но без меня: я уговорил руководство не брать меня, так как меня в тот день навестил друг. С двухметровым тюрингцем Берндтом я сдружился в 1981 году, когда тот по линии Свободной немецкой молодежи — аналога советского комсомола — сопровождал нашу группу. Кстати, встреча с ним осталась единственным ярким пятном из воспоминаний о той поездке.

При нас была говорившая по-русски сопровождающая моего возраста, то есть лет двадцати пяти, имени которой я тоже совершенно не помню. Пусть будет Эльза. Незадолго до возвращения на родину я предложил пригласить ее на неофициальные дружеские посиделки. Меня поддержали двое музыкантов из института культуры. Собрались в номере у одного из них, баяниста. К нам присоединилась девушка, сопровождавшая другую группу. Ее я хорошо запомнил: маленькая Петра с повадками и грацией кошки. У баяниста ее приход вызвал реакцию фаталиста: мол, чему быть, того не миновать. Как потом оказалось, она сидела рядом во время долгой поездки в Берлин (обычно мы с ним сидели вместе, а тут меня не было) и вовсю с ним флиртовала…

Пили водку. Девушки прикладывались к рюмке — то есть к гостиничному стакану — наравне с нами. Балалаечник бренчал на

гитаре. Вскоре Эльзе стало плохо. Она засобиралась в свой номер: «Водка захотела вернуться», — объяснилась она по-русски. Пока мы с балалаечником заботливо сопровождали ее до номера (а жила она напротив комнаты, в которой мы собрались, дверь в дверь), Петра закрылась с баянистом для более тесного знакомства. «Дружба-Freundschaft», как пелось в популярной гэдээровской песне тех лет… На следующее утро он отпаивал нас чаем и мечтательно, но по-рыцарски, без доказательных подробностей констатировал, что наши так не умеют. Мы молча пили чай, не любопытствовали.

Как я уже упоминал, я должен был переводить за экскурсоводом и за конферансье. Говорить приходилось много, поскольку достопримечательностей хватало. Плюс я был нарасхват у истосковавшихся по промтоварному разнообразию соотечественников. На обилие, по сравнению с СССР, одежды, обуви и продуктов питания было больно смотреть.

А вот на сцене дело у меня совсем не заладилось. Началось с того, что на первом же выступлении перед работниками какого-то завода, отдыхавшими за обильно уставленными, как мне тогда казалось, столиками, я поприветствовал зрителей фразой из советского учебника немецкого языка: «Дорогие товарищи!» («Liebe Genossinnen und Genossen!»). Публика возмущенно-пренебрежительно зашикала на мое нарушение повседневных коммуникативных конвенций: в той обстановке обращение «Дамы и господа» было бы уместнее…

Вообще, в той поездке я явственно ощутил неприязнь со стороны «простых» немцев. Продавщицы в магазинах самообслуживания зорко следили за советскими туристами, а на дискотеке какой-то парень, проходя мимо, сильно двинул меня, неуместно одетого в костюмную серую «тройку», в плечо и демонстративно обернулся, напрашиваясь на столкновение.

Я перестал переводить за ведущим концерта после эпизода, который я воспринял как унижение. На какой-то совсем камерной встрече, где не было фронтальной дистанции между артистами и публикой, я на свой страх и риск счел возможным экспромтом что-то в двух-трех предложениях объяснить публике. Командовавшая концертом администратор нашего заводского клуба у всех на глазах нетерпеливо замахала руками, отгоняя меня как надоевшую муху. О правилах держать темп выступления я тогда не знал. Мне этот жест показался грубым и бестактным. Пожаловались ли на меня за строптивость и отказ переводить объявления номеров во

время концертов, я не знаю. Но неприятный осадок от той поездки остался.

В.И. Бондарева — ускользающий образ

Для меня эта женщина — образец вкуса и шарма. Это Вера Ивановна Бондарева, руководитель ансамбля «Самоцветы».

У нее никогда не было дорогих вещей, но у нее была бесконечно продуманная, стильная одежда. Когда мы с ней в 1985 году поехали на фестиваль в Москву и заходили в кабинеты ЦК ВЛКСМ, то в любом кабинете перед ней неизменно вставали и говорили: «Пожалуйста, проходите!»

Никто не знал ни про нас, ни про «Самоцветы», да и Челябинск-то — не центр земли, но с Верой Ивановной нас всегда встречали так, как будто мы приехали из Парижа.

Для меня Вера Ивановна — самая яркая иллюстрация к пословице «По одежке встречают».

А уж первое впечатление Вера Ивановна могла закрепить за счет своей речи — она говорила только о деле, и ее профессионализм неизменно вызывал уважение.

У нее был костюм цвета грязной морской волны в легкую-легкую, почти незаметную клеточку. Пиджачок без воротника, с коротенькой баской, пояском и одной большой пуговицей, к пиджачку разные шейные платочки, прямая длинная юбка. Всегда с иголочки, безукоризненно отутюжен, костюм сидел точно по фигуре. Дополняли образ тщательно уложенные волосы и строгая обувь. Вроде бы ничего особенного — но Вера Ивановна шла, и на нее хотелось смотреть.

Безусловно, не только хорошо и со вкусом подобранные вещи притягивали внимание.

Прежде всего, притягивало внимание то, как Вера Ивановна себя подавала: походка, поворот головы, движения рук...

Она не думала, как встать, как сесть — все движения уже были отточены. Она вымуштровала себя, буквально вылепила свой образ и довела его до совершенства. Вот только представьте, как должна себя вести женщина в чисто-красном костюме с кипенно-белой блузкой. Тогда еще не было моды на раструбы в манжетах, но у Веры Ивановны в дополнение к отложному воротнику на стойке и манжеты выступали из-под рукавов пиджака, на шее обязательно был повязан один из ее многочисленных шейных платков...

> Неудивительно, что перед нею вставали! У многих женщин есть стильные наряды, многие иногда бывают ослепительно хороши, но Вера Ивановна всегда собранна, всегда хороша![1]

Яркое описание внешнего облика В.И. Бондаревой, сменившей Н.Н. Карташову в качестве руководителя и балетмейстера ансамбля «Самоцветы», принадлежит перу Надежды Артемьевны Диды (1947 г. р.), которая с 1971 по 1986 год поочередно работала на Челябинском тракторном заводе инженером-конструктором, заместителем секретаря комитета комсомола, заместителем председателя профкома и директором Дворца культуры ЧТЗ. Занимая руководящие позиции в общественных организациях, курировавших художественную самодеятельность, а затем, с 1983 по 1986 год, возглавляя Дворец культуры ЧТЗ, Н.А. Дида тесно сотрудничала с В.И. Бондаревой и сохраняла с ней дружеские отношения до конца жизни тракторозаводского хореографа[2].

Однако внешность В.И. Бондаревой, зафиксированная не только в приведенном выше тексте, но и в многочисленных опубликованных и неопубликованных фотографиях из ее более не существующего домашнего архива (см. илл. 3.4, 3.5, 3.6), домашних альбомов участников возглавляемых ею танцевальных коллективов, — едва ли не единственное знание о ней, о котором можно писать с уверенностью как о не подлежащем сомнению факте. Почему?

Конечно, существует множество текстов, в которых ее профессиональная карьера, деловые и человеческие качества описаны более или менее подробно. Существует и официальная биография, опубликованная, правда, лишь в 2006 году, когда ей было 80 лет. Приведу ее полностью:

> БОНДАРЕВА Вера Ивановна (р. 28.09.1926, пос. Бреды), хореограф, засл. работник культуры РСФСР (1969). С 10 лет занималась танцами в детской балетной студии в Магнитогорске. В 1945 окончила курсы молодых рук. самодеятельности (Магнитогорск). В 1945—46 участница ансамбля труд. резервов (ДК ММК) под рук-вом Н.Н. Карташовой (с 1947 — балерины Большого театра

[1] *Дида Н.А.* Стильный Челябинск. Челябинск, 2006. С. 42—43.

[2] Подробнее о Н.А. Диде см: *Ховив Е.Г.* Дида Надежда Артемьевна // Челябинск: Энциклопедия. Челябинск, 2001. С. 236 (электронная версия: http://www.book-chel.ru/ind.php?what=card&id=5509; *Дружинина Э.Б.* Дида Надежда Артемьевна // Челябинская область: Энциклопедия. Челябинск, 2004. Т. 2. С. 112—113; *Дида Н.А.* Мужчины в моей жизни. Челябинск, 2010.

3.4. В.И. Бондарева, около 1960 г. (из домашнего архива В.И. Бондаревой).
3.5. В.И. Бондарева, 1970-е гг. (из домашнего архива В.И. Бондаревой).

Р.А. Штейн). Семь лет танцевала сольные партии. С 1954 при Клубе строителей руководила танц. коллективом, к-рый стал лауреатом Всесоюз. смотра танц. коллективов (1957). В 1957 участвовала во Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. Возглавила хореогр. ансамбль при ДК ММК. С этим коллективом, к-рому было присвоено звание нар., проработала 8 лет. В 1963 переехала в Чел., возглавляла анс. танца ДК ЧТЗ (1963—93). Совм. с Карташовой ставила танц. программы — «Мастерица на все руки», «Этих дней не смолкнет слава», «Его Величество рабочий класс» (1963—68). Подготовила сюиту «Ильмены золотоцветные» (к 100-летию со дня рожд. В.И. Ленина). Все постановки отличались эмоциональностью, динамикой и ритмом. В сотрудничестве с Ю.И. Основиным и Ш.Г. Хайсаровым поставлены спектакли «Заре навстречу», «В стране синеокой», «Сказ об Урале». В репертуаре коллектива были урал., рус., белорус., укр. и др. танцы народов СССР. Б. лауреат фестиваля «Белые ночи» (Ленинград, 1965), обл. премии «Орленок» (1969), обладатель высшей награды — Большой золотой мед. — на 1-м рабочем фестивале (ГДР, 1968), участница 12-го Всемирного фестиваля молодежи и студентов (Москва, 1985), лауреат Всерос. конкурса ансамблей нар. танца (Абакан, 1990). «Самоцветы» (так стал с 1969 называться ансамбль[1]) выступали на сценах Венгрии, Германии, Дании, Италии, Кубы, Норвегии, Румынии,

[1] Ансамбль получил название «Самоцветы» в 1971 году.

3.6. В.И. Бондарева, 1980-е гг. (*Патракова А.* Вера // Миссия. 2010. № 8 (77). Вклейка между с. 64 и 65).

> США, Финляндии, Чехословакии, Швеции, Японии. По инициативе Б. в 1998 создана подготовит. студия анс.[1] Б. подготовила мн. талантливых танцоров, к-рые работают на профес. сценах России и ближнего зарубежья. Среди них: засл. работники культуры РСФСР С.Н. Гришечкина, В. Петреева; засл. арт. Молд. ССР Х. Фаткулина, нар. арт. РСФСР Л. Джибак, нар. арт. России О.В. Телякова и др. Б. награждена мед. «За трудовую доблесть» (1971), знаками «За отличную работу в культпросветучреждениях профсоюзов» (1974), «Ударник 6-й пятилетки», орд. «Знак Почета» (1986)[2].

Однако даже в этой биографии есть пункты, вызывающие вопросы или по крайней мере заставляющие задуматься. Читатель,

---

[1] Ошибка. Детская студия при «Самоцветах» была создана 1993 году.

[2] *Кузярова Т.Е.* Бондарева Вера Ивановна // Челябинская область: Энциклопедия. Челябинск, 2003. Т. 1. С. 465—466.

сличив биографию В.И. Бондаревой со статьей о «Самоцветах» в том же издании[1], обнаружит, что она ушла из «Самоцветов» то ли в 1988-м, то ли в 1993 году. В ее биографии дважды называется имя Н.Н. Карташовой, за которой В.И. Бондарева странным образом, словно тень, следовала, став ее преемницей сначала в Магнитогорске, затем в Челябинске. В энциклопедической статье о В.И. Бондаревой по понятным причинам отсутствует дата ее смерти: статья писалась при ее жизни и активном участии. В.И. Бондарева скончалась в марте 2013 года в возрасте 86 лет, и я накануне посетил ее, но не увидел. Но об этом позже.

В жизни Н.Н. Карташовой и В.И. Бондаревой были удивительные, почти мистические совпадения. Обе не прошли через классическое обучение в специальных хореографических учебных заведениях, но были талантливыми ученицами профессиональных танцовщиц и танцовщиков Мариинского и Большого театров с дореволюционным образованием. Обе сделали блестящую карьеру в самодеятельной хореографии, создали или развили успешные, именитые танцевальные коллективы, выступавшие на лучших сценах страны, много гастролировавшие по СССР и за рубежом. Успехи обеих были отмечены высокими званиями и наградами. Наконец, обе были замужем за журналистами: муж В.И. Бондаревой — Алексей Петрович Кожевников — был вторым редактором «Магнитогорского рабочего».

Впрочем, я ошибся, когда заявил, что внешний облик В.И. Бондаревой — пусть единственная, но надежная константа ее жизнеописания. Я не застал яркую женщину с крупными, почти мужскими чертами лица, поскольку познакомился с нею в январе 2010 года. Передо мной была измученная, скрюченная болезнью старая женщина в свободном полотняном хитоне — другая одежда доставляла ей боли, — со страдальческой миной на лице, стонавшая от каждого движения. Она плохо слышала, и многие мои вопросы так и остались без ответа.

Образ вопрошающего и не получающего ответов интервьюера может быть использован в качестве метафоры для определения «диагноза» источников о нашей героине, без которых историк не в состоянии провести научное исследование. После ее смерти осталось значительно меньше текстов, чем после Н.Н. Карташовой. Об этом не позаботился супруг-газетчик, о ней меньше писали

[1] *Полетаева Н.В.* «Самоцветы»… С. 739.

журналисты, и сама она почти не писала, не создав собственноручной автобиографии. Ее личный архив стал распадаться еще до нашего знакомства. Кто-то из челябинских школьных учителей, взявшись писать о ней, так ничего и не написал, а фотографии и документы так и не вернул. В.И. Бондарева щедро и доверчиво раздавала журналистам материалы домашнего архива для подготовки публикаций о «Самоцветах», которые зачастую ей не возвращались. Но даже и то немногое, что удалось увидеть и услышать мне, порой ускользало из рук, как вода из пригоршни.

В 2010—2011 годах я провел с В.И. Бондаревой дюжину больших интервью, из которых половина загадочным образом пропала. К сожалению, не сохранилось почти ничего из фотоизображений, сделанных мною в ее квартире. С абсолютной уверенностью объяснить странную пропажу я не могу. Но есть предположение. Причина заключалась, скорее всего, в неудачно сложившейся комбинации обстоятельств технического и гуманитарного свойства. Вероятно, я потерял их во время ухода из прежней семьи, когда спешно переносил на съемные носители некорректно сохраненные на старом компьютере документы. Последующие полтора года я не занимался этим проектом — не встречался с В.И. Бондаревой, не занимался обработкой собранного материала, не искал нового. Я был влюблен и счастлив, и даже низость коллег, опустившихся до анонимных писем и сплетен обо мне и моих близких, не трогала меня так, как ожидалось. Слишком поздно — лишь когда мне предложили написать статью о культуре брежневского периода и я заявил тему о гастролях «Самоцветов» в США, я с ужасом обнаружил пропажу. Не найдя, помимо прочего, переснятых мною записных книжек В.И. Бондаревой, которые она вела во время гастролей, я решился позвонить ей. После томительно долгого ожидания гудки сменил измученный голос. Она была на меня обижена и законно резка, но согласилась на мою просьбу попробовать найти записные книжки к моему приезду на следующей день.

В назначенное время мне открыла ухаживавшая за Верой Ивановной соседка, передала подготовленные дневники, но разбудить хозяйку не смогла. Через сутки раздался телефонный звонок моей мамы, которая сообщила, что В.И. Бондарева скончалась в полдень, через 22 часа после моего визита к ней. Так, умирая, Вера Ивановна поддержала мой проект. Статья была написана[1], исследование — возобновлено.

---

[1] См.: *Нарский И.* Между советской гордостью, политической бдительностью и культурным шоком: Американские гастроли народного ансамбля

Среди фактов биографии В.И. Бондаревой одним из самых болезненных для нее самой при жизни и самых запутанных для исследователя после ее смерти является история о том, как В.И. Бондарева стала ученицей Н.Н. Карташовой.

Ученица Карташовой?

1983 год

Моим первым учителем по народному танцу была Н.Н. Карташова. Вновь я встретилась с ней, когда после моего переезда в Челябинск Наталья Николаевна предложила мне стать руководителем ансамбля ЧТЗ.

Помню, Наталия Николаевна сказала мне:

— Вот медаль, которую ансамблю вручили на съезде профсоюзов. Возьми ее, Вера, и пусть все удачи и мое счастье перейдут к тебе.

И с той поры моя жизнь, все устремления были отданы танцевальному коллективу тракторостроителей[1].

2010 год

В 1963 году я приехала в Челябинск из Магнитогорска. С одним чемоданчиком. За моими плечами была школа-десятилетка, работа воспитателем в ремесленном училище, драматические курсы, работа главным балетмейстером и неудачный брак. Я всегда была слишком категорична и очень трудно прощала. Я не могла оставаться в Магнитогорске. Мне предлагали вести полупрофессиональный коллектив в Кемерове. Но я поддалась на уговоры и приехала в Челябинск на должность главного балетмейстера ансамбля народного танца при театре ЧТЗ, которым руководила Наталия Николаевна Карташова.

Мне очень везло в жизни на людей. Я танцевала сердцем, но не владела техникой танца, и этих знаний мне, конечно, не хватало. В то время не было ни культпросветучилищ, ни институтов культуры. Мне помог Михаил Александрович Шумский. Это был преподаватель от Бога. Он закончил хореографическое училище Мариинского театра, но его ранило на войне, и танцевать он уже не смог. Он стал со мной заниматься, и уже через месяц я была солисткой.

танцев «Самоцветы» в 1979 году // Cahiers du monde Russe. Paris, 2013. № 54/1. P. 329—351.

[1] *Бондарева В.И.* Будни и праздники // ЧТЗ — моя биография. Челябинск, 1983. С. 150.

> Через некоторое время Наталия Николаевна Карташова переехала в Челябинск. На место главного балетмейстера хореографического коллектива Дворца культуры металлургов приехала Раиса Абрамовна Штейн. Удивительнейшая женщина, двадцать пять лет она была солисткой Большого театра, всю свою жизнь посвятила искусству. Ее муж был интендантом армии Рокоссовского и во время войны был репрессирован и расстрелян. А Штейн дали двадцать четыре часа на то, чтобы уехать куда-нибудь подальше из Москвы. Так она попала в Челябинскую область. [...]
>
> Раиса Абрамовна сыграла одну из ключевых ролей в моей жизни. Именно она показала мне, что значит настоящий, высокий уровень в танцах. Штейн стала «моей Академией». Я проработала с ней десять лет, потом она вернулась в Москву. И уже меня назначили на ее место главным балетмейстером. А после я переехала в Челябинск[1].

Два приведенных выше текста, разделенные почти тридцатью годами, в совокупности задают читателю загадку, поскольку радикально противоречат друг другу по двум принципиально важным вопросам: во-первых, кто был учителями В.И. Бондаревой в области хореографического искусства и, во-вторых, каковы обстоятельства, приведшие ее в Челябинск. Согласно версии 1983 года, когда Н.Н. Карташова была жива, а сама Бондарева возглавляла «Самоцветы», ее главным учителем была Карташова, а в ансамбль она пришла по приглашению Карташовой уже после переезда в Челябинск. Согласно второй, написанной через два десятилетия по окончании хореографической карьеры и через несколько лет после смерти супругов Карташовых и их дочери Т. Реус, Бондарева переехала в Челябинск, «поддавшись на уговоры» стать главным балетмейстером тракторозаводского ансамбля, почти вынужденно. Разобраться в этом клубке противоречий невозможно без привлечения других текстов — письменных и устных, которые, быть может, прольют свет на «ребусы», загаданные В.И. Бондаревой. Начнем с письменных документов, рассказывающих из перспективы Бондаревой о роли Н.Н. Карташовой в ее судьбе.

Еще в 1980 году В.И. Бондарева поведала журналистке печатного органа Челябинского обкома ВЛКСМ о том, как она познакомилась с Н.Н. Карташовой и как та определила вектор ее дальнейшей карьеры:

---

[1] *Патракова А.* Вера // Миссия. 2010. № 8 (77). Вклейка между с. 64 и 65.

— В юности мне все удавалось и нравилось: и спорт, и пение, и цирк. Очень любила драму, но сама для себя то и дело почему-то сочиняла танцы. В 1944 году (было это в Магнитогорске, и работала я тогда воспитателем в рабочем общежитии) послали меня на курсы организаторов самодеятельности, на отделение драмы. Урок танца вела Наталия Ивановна Карташова, организатор первого танцевального коллектива в Магнитогорске.

«Откуда ты?» — спрашивает меня. «Из драмы», — говорю.

А она в ответ: «Тебе сам бог танцевать велел!» И как благословила, так никуда я уже от танцев уйти не смогла; не сразу, не просто, но стало это в жизни главным моим делом.

Навсегда запомнила я уроки своего педагога, солистки Большого театра Раисы Абрамовны Штейн, жившей в Магнитогорске в войну, в работе она была беспощадна: «Хочешь скрутить 64 такта на сцене — в классе крути 360!» И я падала с ног. А она: «Больна — лежи дома, а пришла в класс — изволь трудиться!»[1]

Интересно, что еще тогда, в 1980 году, В.И. Бондарева говорила о Р.А. Штейн как о своем педагоге, но ее роль в своем становлении не определяла. У читателя, скорее, могло сложиться впечатление о бесчеловечности мето́ды балетмейстера и репетитора Штейн, которая «муштровала» ученицу до рвоты. В последнем опубликованном интервью с В.И. Бондаревой 2010 года обстоятельства знакомства ее с Карташовой описаны наиболее подробно, причем из текста становится ясно, что Карташова лишь благословила самородный сценический талант Бондаревой, пораженная ее артистическими способностями:

В детстве мама отвела меня в балетную студию. Но началась война, и студию закрыли. А в 1944 году открылись курсы молодых специалистов, и я поступила на драматическое отделение. Я была мастером слова, мне пророчили большое будущее. Как все-таки в жизни все интересно устроено — останься я на драматическом отделении, и жизнь сложилась бы по-другому.

На одном из занятий, где мы что-то танцевали, меня увидела Наталья Николаевна Карташова, известный тогда хореограф. Она подошла ко мне и сказала: «Вам сам Бог велел танцевать. Переходите на мое отделение». Она договорилась с директором, и мне разрешили посещать и драму, и танцы. Так решилась моя судьба.

[1] *Жуковская И.* Сама она об этом не расскажет... // Комсомолец. 1980. 20 марта. С. 4.

Мой первый танец, в котором я участвовала, назывался «Лучинушка». Это композиция, в которой показывались представители русского сословия. Наталья Николаевна сказала мне: «Я хочу поставить тебя в "Лучинушку"». А я отвечаю: «Можно я сама себе роль выберу?» Она удивилась: «Это какую же?» «Крепостной актрисы». У меня дома была открытка «Крепостная актриса». Она произвела на меня очень сильное впечатление. На ней изображен барин, который вырывает у крепостной актрисы младенца, а она рыдает.

«Ну-ка, покажи», — сказала Карташова.

И я начала показывать. Я так вжилась в роль, настолько мне удалось пластикой, движениями передать, что барин надо мной издевается, толкает, вырывает из моих рук ребенка. Я плачу, взываю к Богу, прошу у него помощи, защиты. Сама сейчас удивляюсь, девчонка совсем была, понятия не имела, как молиться, а показывала. Наталья Николаевна была поражена. Эта сцена вошла в танец. Музыка для него была «Догорай, гори, моя лучинушка». Когда мы показывали этот танец, в зале стояла гробовая тишина[1].

Сигналом о наличии или отсутствии преемственности, о добрых отношениях между руководителем, покидающим коллектив, и его преемником является то, как коллектив относится к новому руководителю. Судя по отдельным опубликованным репликам о начале работы Бондаревой в Челябинске, карташовские танцовщики приняли ее в штыки.

1980

...тогда, в 1963-м, тут начиналась ее первая репетиция. В коллективе, созданном опытной Карташовой и уже имевшем в ту пору немалую известность. И свою школу, и свои традиции. «Старики» из ансамбля тогда вообще демонстративно ушли. Осталась одна молодежь, и через три месяца ей предстояло выходить с первомайским концертом на сцену оперного театра. Незнакомые глаза смотрели на нее недоверчиво, но она сказала себе: могу! И как-то сразу пришли силы, захлестнула веселая спортивная злость, и она произнесла просто: «Ну что ж, давайте попробуем работать вместе...»[2].

2004

В 1963 году коллектив возглавила ученица Н.Н. Карташовой Вера Ивановна Бондарева. Ей пришлось коллектив поднимать заново.

[1] *Патракова А.* Вера...

[2] *Жуковская И.* Сама она об этом не расскажет... С. 4.

> Ведь в отсутствие руководителя многие ведущие солисты из ансамбля ушли[1].

2010

> Революцию делать всегда сложно. Приехав в Челябинск, я столкнулась со многими препятствиями. Но понимала, что революция нужна. И танцы, и костюмы, и манера танцевать — все это здесь было уже устаревшим[2].

Итак, «старики» — солисты ансамбля Н.Н. Карташовой демонстративно отказались работать с В.И. Бондаревой. Как повела себя в этой ситуации Карташова? Поддержала ли свою ученицу? Да и была ли Бондарева ученицей Карташовой?

По поводу этих вопросов письменные источники хранят молчание. Сама же преемница Н.Н. Карташовой в устных рассказах на последние вопросы отвечает отрицательно. На двадцатой минуте первого разговора со мной Вера Ивановна между прочим сообщила мне, что Наталия Николаевна однажды спросила ее, может ли называть Бондареву своей ученицей. И через полтора часа повторила мне эту историю более детально. Согласно ей, Н.Н Карташова спросила у В.И. Бондаревой разрешения называть ее своей ученицей перед тем, как после итогового отчетного концерта она в октябре 1963 года официально передала коллектив Бондаревой, сопроводив этот акт картинной передачей преемнице лауреатской медали, недавно полученной ансамблем. В интервью Бондарева сформулировала свой ответ почти пятидесятилетней давности так: «Если вам приятно, можете, говорю, называть меня своей ученицей»[3]. Видимо, эта история мучила В.И. Бондареву, раз она рассказала ее незнакомому человеку сразу и не однажды. Вскоре после того, как она позволила считать себя ученицей Н.Н. Карташовой, появились публикации последней, закрепившие изобретенные отношения «учитель — ученик» печатным словом. Скорее всего, В.И. Бондарева попалась в ловушку и вынуждена была в дальнейшем в собственных текстах подтверждать эту легенду, чтобы не создавать неловкую ситуацию разоблачения лжи двух уважаемых людей.

---

[1] *Соболев Э.* 65 лет в вихре танца… С. 5.

[2] *Патракова А.* Вера…

[3] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 04.01.2010, 20:12, 1:54:15.

По мнению В.И. Бондаревой, ее предшественница повела себя по отношению к ней недоброжелательно, не афишируя этой неприязни перед начальством и посторонними, но демонстрируя ее коллективу. В память В.И. Бондаревой до конца ее дней врезались детали первой репетиции в Челябинске, не переданные в опубликованном переработанном интервью 2010 года, но наверняка рассказанные, потому что мне она о них поведала на первой же встрече:

> На второй день она (Карташова. — *И.Н.*) пришла на репетицию, коллектив пришел на репетицию. Все пришли… Мне не понравилось. Она мне говорит: «Вера, ну, веди урок». Я, значит, говорю: «Наталья Николаевна, я не знаю, как вы им преподавали. …Вы проведите урок, а я потом буду знать… от чего мне оттолкнуться». Она говорит: «А ты хитрая». Я говорю: «Я не хитрая». Я просто подумала: «Ну что же вы меня… подставляете, чтобы потом меня ребята клевали. Вы уж мне передайте по праву, как это положено». […] Я никогда не забуду даже тот тон, каким это было преподнесено: «Ну что ж, ребята, давайте встанем. Я проведу вам урок, самодеятельный, как мы привыкли… без всяких арабесков»… Я все это проглотила спокойно. Думаю: «Ладно, Вера, терпи»[1].

Этот воспроизведенный по памяти и, конечно, неточный диалог ярко передает выжидательное и недоверчивое настроение его участников, которое не могло укрыться от глаз зрителей. Н.Н. Карташова, которая постоянно говорила и писала о необходимости классического тренажа на уроках самодеятельного хореографического коллектива и, по воспоминаниям участников, его регулярно проводила[2], в этом диалоге объявила войну народного танца классическому. Последовавшее поведение «стариков» тем самым оказалось запрограммированным.

Есть в устных рассказах В.И. Бондаревой и альтернативное объяснение обстоятельств переезда из Магнитогорска в Челябинск в 1963 году, которое я перескажу в связи с неудобочитаемостью оригинального текста. Согласно ее версии, ее семейная жизнь в Магнитогорске не сложилась и она собралась уезжать в Рязань (а не в Кемерово, как написано в статье 2010 года «Вера») на работу в профессиональном танцевальном ансамбле. В Челябинском

---

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 04.01.2010. 2:02:14.

[2] См.: Интервью автора с В.П. Карачинцевым от 24.12.2014. 8:04.

областном совете профсоюзов, узнав об этом, решили во что бы то ни стало удержать ее.

В это же время положение Н.Н. Каташовой на ЧТЗ стало неустойчивым. Директор дворца ЧТЗ считал ее хореографию устаревшей и в 1962 году, после поездки танцевального коллектива в Москву на празднование 45-летия Октябрьской революции, якобы заявил ей: «Больше, Наталия Николаевна, вы ездить не будете. Пора поездить другим коллективам»[1].

С В.И. Бондаревой начались переговоры, которые не афишировались и отчасти проходили в ее магнитогорской квартире под покровом тайны. Об их серьезности говорит состав участников, среди которых были председатель завкома и секретарь парткома ЧТЗ, директор и художественный руководитель ДК ЧТЗ. Переговоры длились год, В.И. Бондарева ни в коем случае не желала уезжать из Магнитогорска, где профессионально ее жизнь складывалась очень успешно, — и не уехала бы, если бы у мужа не начались запои. Вера Ивановна бежала от позора. Н.Н. Карташова подключилась к приглашению В.И. Бондаревой лишь на последнем этапе, спасая лицо и мотивируя свой уход состоянием здоровья[2].

В танцевальном ансамбле челябинских тракторозаводцев — и в челябинской самодеятельности в целом — появился балетмейстер совершенно нового уровня: с богатой фантазией, крепкой техникой, железной дисциплиной.

Хореограф Бондарева

В день рождения ей подарили гравюру: под деревом, прильнув к стволу тоненькой хрупкой спиной, стоит девушка с поднятым к небу лицом.

Подумалось: о чем она грустит ли, мечтает? И мгновение спустя уже проворно засновал паучок фантазии, оставляя первые узелки на кружевной паутинке рождающегося танца.

Наутро она пришла во Дворец окрыленная и сразу к своему первому помощнику, репетитору ансамбля Юре Основину:

— Знаешь, кажется, есть идея.

И они написали либретто нового танца... [...]

Итак, они написали либретто, и началось самое трудное. Покрой танца, набросанный на бумаге, как минимум три-четыре раза «перешивался» на танцорах. Выматывались постановщики,

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 04.01.2010; 1:44:18.

[2] См.: там же. 1:36:27 — 1:45:10.

«выжатыми лимонами» расходились с репетиций ребята, но наконец примерка удалась, новое платье «Рябинушки» перестало жать, и настала пора наработки техники и души танца, поиска образов, шлифовки актерского мастерства[1].

Поэтическое описание труда балетмейстера в данном случае — не плод фантазии журналиста. В.И. Бондарева, о постановке которой идет речь в приведенной цитате, в устных рассказах описывала свой труд увлеченно и с любовью. Глухой голос измученной болезнями пожилой женщины при этом прояснялся и креп, звучал властно, как, наверное, во время репетиций.

О ее балетмейстерских работах речь пойдет в другом месте. Сейчас важно отметить, что они были оплодотворены талантливой фантазией тонко чувствующего человека и неустанным трудом и самого постановщика, и репетитора, и исполнителей. Вот как о качествах, необходимых для успешной постановки, говорила сама Бондарева:

> Балетмейстер должен обладать фантазией, талантом и светлой головой. Если я придумываю номер — ночи не сплю, изведусь вся. Нужно «заболеть» номером, узнать все доподлинно о том, что собираешься ставить, изучить книги по этой теме. Мало просто хорошо танцевать, надо уметь передать свое умение. Научить чувствовать танец.
>
> Меня однажды спросили: «Какой танец ваш самый любимый?» Да нет такого, они для меня все любимые. В танце обязательно должен быть смысл, какой-то корень. Он должен нести в себе идею, чему-то научить зрителя. Иначе зачем танцевать?
>
> Нужно обязательно понимать, ЧТО ты танцуешь. Например, женский танец «Мелодия». Это народный номер, девушка символизирует в нем, начиная с пушкинских времен, крестьяночку, опоэтизированную образом России. Звучит простая мелодия, идут девушки задумчиво, и они должны пластикой, движениями передать всю нежность своей молодой души. Должны до конца понять и полюбить этот образ и себя в нем. Чтобы зритель проникся этим содержанием, чтобы понял все, что ему хотели сказать этим танцем.
>
> Когда мы выступали в США, после концерта к нам подошли американцы и задали вопрос: «Неужели у вас так любят? Такая кристальная чистота отношений?» И я ответила: «Да. Невозможно

[1] *Жуковская И.* Сама она об этом не расскажет… С. 4.

понимать, ЧТО ты танцуешь, если не прошел через это». Они были поражены[1].

Из этого высказывания В.И. Бондаревой становится очевидным, что по убеждениям она была каноническим советским хореографом. Она, в соответствии с методом социалистического реализма, придерживалась мнения о непременном наличии в танце переводимого в слова содержания и смысла. В основе постановки, придающей танцу аромат «подлинности», должно было лежать обращение к «первоисточнику», в данном случае — к художественной литературе. Гендерные образы, отраженные народным танцем, должны были дышать чистотой отношений между мужчиной и женщиной.

Основоположником и главным авторитетом в области сценического народного танца для В.И. Бондаревой был И.А. Моисеев. О нем В.И. Бондарева в разговорах со мной высказывалась в превосходных степенях: «отец всей хореографии», «хореограф народного танца всей земли», который «дал всему миру [понять], что такое народный танец»[2]. В 2000-е годы, после смерти Моисеева и краха советского государственного проекта художественной самодеятельности, она разделяла его опасения и приписывала народному танцу экзистенциальную миссию спасения российской коллективной памяти и идентичности:

> Игорь Моисеев на закате своей жизни переживал за свое детище и говорил: «Все, что я создал, будет жить, пока жив я сам. Но я не вечный. Я переживаю за будущее народного танца и боюсь, что он постепенно исчезнет».
>
> Я с ним согласна. Он возродил народный танец, сделал революцию. И наша задача — это сохранить. Если мы подрубим под собой корни народные, мы будем Иванами, не помнящими родства. У нас не будет своей культуры. У нас не будет ничего[3].

Советскость В.И. Бондаревой не означала усредненности или посредственности. Она была талантливым хореографом, и челябинцы сразу почувствовали, что тракторозаводцы стали танцевать иначе, чем при Н.Н. Карташовой. Опытным глазом Бондарева сразу увидела исполнительские недостатки танцоров

---

[1] *Патракова А.* Вера… Вклейка между с. 64 и 65.

[2] Интервью с В.И. Бондаревой от 04.01.2010. 2:05:37, 2:06:09.

[3] *Патракова А.* Вера… Вклейка между с. 64 и 65.

ЧТЗ, которые, по ее словам, «танцевали хорошо», но не по ее меркам — без «академического лоска», и оценила масштаб предстоящих перемен:

> ...Я видела все сразу ошибки: что одна линия танцует, первая, что задние, третьи — все хуже, хуже и хуже; что нет единого ансамбля, что нет академического отношения к танцу. [...] Я сказала, что это будет революция[1].

В условиях саботажа со стороны карташовских «стариков» В.И. Бондарева за считанные недели должна была подготовить два номера для концерта в Челябинском театре оперы и балета, посвященного майским праздникам. После выступления танцевального ансамбля художественный руководитель программы праздничного концерта с удовольствием заметил: «Ну что, появился наконец-то настоящий руководитель»[2].

В.И. Бондарева гордилась достигнутым ансамблем исполнительским уровнем. Менее чем через два года после ее переезда в Челябинск на зарубежных гастролях мастерство принятого ею коллектива могли оценить все:

> В Чехословакии на фестивале, посвященном 20-летию Победы, мы танцевали чешский танец «Бочонок». Когда чехи увидели этот танец, они не стали заканчивать концерт своей программой. Потому что мы были сильнее. Мы танцевали чешский танец лучше, чем сами чехи[3].

Коллеги по хореографическому цеху считали ее крепким хореографом с неистощимой выдумкой. Даже профессиональные балетмейстеры отдавали ей должное. Вот что рассказал в 1980 году по этому поводу челябинской журналистке тогдашний репетитор «Самоцветов» Ю.И. Основин:

> Вспоминаю Крым, 1969 год, где я был вместе с Верой Ивановной на семинаре балетмейстеров, — рассказывает репетитор ансамбля, ученик Бондаревой с 1961[4] года Юрий Основин. — Она должна

[1] Интервью с В.И. Бондаревой от 04.01.2010. 2:00:56.

[2] Интервью с В.И. Бондаревой от 04.01.2010. 2:52:03.

[3] *Патракова А.* Вера... Вклейка между с. 64 и 65.

[4] Ю.И. Основин пришел в коллектив В.И. Бондаревой не в 1961, а в 1965 году.

была показывать фольклорные танцы Урала. … все были поражены ее мастерством, искренне удивлены тому, что ансамбль имеет свои постановки, а не работает на репертуаре профессиональных коллективов. Никогда: ни до, ни после того — не слышал я, чтобы маститые балетмейстеры, привыкшие замечать скорее недостатки, так щедро хвалили свою коллегу. Ей было сделано тогда какое-то редкостное исключение...[1]

Быстрый и стабильный успех В.И. Бондаревой и вверенного ей коллектива был плодом неустанного и изнурительного, почти беспощадного «моисеевского» труда:

Когда у них много концертов, она начинает скучать по репетициям. Во всех коллективах Дворца занятия оканчиваются «по звонку». Здесь репетиция длится, пока не придет к своему естественному завершению, то есть все не почувствуют удовлетворение от того, что сделан еще один шаг вперед.

И еще одна любопытная деталь. «Пришельцы», начинавшие заниматься танцем в других коллективах, у нее не выдерживают. На это способны лишь те, кто с младых ногтей привыкал к ее профессиональным требованиям, к ее дисциплине, истовости, способности отречься порой от всего во имя дела. Нередко бывает — перед ответственным концертом репетиции ежедневны по две недели подряд. Такое способен выдержать не каждый. Но ведь и не в каждый коллектив постоянно приезжают специалисты из профессиональных, государственных ансамблей страны с тем, чтобы пригласить к себе ее учеников. Сегодня в стране, пожалуй, нет такого коллектива, где бы не танцевали бондаревцы.

— Встали на «Уральский пляс»! Сразу — в полную ногу! И...

Капли пота на подбородках, прозрачные его ниточки струятся по худеньким спинам, но улыбка на лице неизменна.

Кажется, уже больше нечего прибавить, а Бондарева все взвинчивает темп, ставит новые задачи, и прищуренный глаз ее глядит по-прежнему взыскательно и упрямо.

А передышки — минута, и снова: «Встали на “Рябинушку”! Нет, это меня не греет, не понимаете, про что танцуете, идете пустыми! Когда этот танец будет у вас промыт? Ведь прозрачность — душа его, его суть!..»

Пришла и ушла чья-то жена с сынишкой, а репетиция все продолжалась...[2]

---

[1] *Жуковская И.* Сама она об этом не расскажет… С. 4.

[2] Там же.

Надежным показателем уровня успешности балетмейстера и репетитора является память участников постановок и репетиций. Бывшие ученики В.И. Бондаревой, которые впоследствии стали ее преемниками в руководстве «Самоцветов», — Ю.И. Основин и Н.В. Седова прежде всего вспоминают В.И. Бондареву как талантливого балетмейстера и педагога танцев, требовательного к себе и умеющего точно передать исполнителям свой замысел. Вот их свидетельства:

Юрий Основин:

Как она делала «проходочку»! У нее великолепная манера, пластика, умение держать тело. Редкие женщины это умеют. Если она показывает руки так — значит это так. И не иначе. Красиво, элегантно!

Верушка к каждому уроку готовилась, как на выход: и внутренне, и одежда... Она понимала — должна нравиться. Это входило в ее профессиональные обязанности. Многие женщины завидовали, злословили: «Вот платья часто меняет!» Но ведь не в этом дело...[1]

Наталья Седова:

Там, где педагог не разговаривает, там коллектива нет. Сухой коллектив. Вера Ивановна умеет внести свою душу в постановку номера. Тонко объяснить каждый характер. Не всем это дано.

У нее настолько богато воображение и такие слова находит, что ноги твои потом сами делают, что нужно. Можно, конечно, показать. Но нужно и объяснить: почему именно так, не эдак. Хореограф, танцовщица и психолог. Педагог. С большой буквы[2].

Другим больше запомнилась бескомпромиссная требовательность педагога В.И. Бондаревой, ставившей перед своими учениками самую высокую планку.

Сергей Смолин:

Я был учеником школы искусств, учился в седьмом классе, и Вера Ивановна пришла к нам ставить танец. А увидел я ее раньше, на бенефисе в честь ее 55-летия, в оперном. Она тогда еще танцевала сама.

Класс у нас был сильный, с хорошей подготовкой. После школы и пришли во Дворец всем классом. У всех «пятерки» по танцам. А Вера Ивановна: «Ой, ребята, только “троечки”». Она еще раньше

[1] *Мишутин А.А.* «Самоцветы» — это Верушка // Вечерний Челябинск. 1996. 27 сент. С. 7.

[2] Там же.

приглашала: «Приходи, приходи». Пришел. Коллективище здоровый, девчонки красивые![1]

Леонид Тихомиров:

Она такая требовательная женщина, вернее, педагог. Заставляла через «не хочу» работать. Резкость ее прощали, понимали: а как же иначе с нами? Не позволяла лениться, застаиваться. Кто умел — с того больше спрашивала, того и заставляла работать[2].

Советские убеждения хореографа В.И. Бондаревой проявились еще в одном пункте — в канонической вере в высокое воспитательное назначение всей художественной самодеятельности. И самодеятельной хореографии, в частности.

Дидактический пафос Бондаревой

Самой главной целью для меня всегда было, чтобы мои ученики не разочаровались, не подумали, что время, проведенное на репетиции, прошло бесполезно. Я формировала личности. Я хотела, чтобы они любили родину, были порядочными и честными людьми. Чтобы к концу своей жизни каждый из них мог сказать: «Слава богу, что мне посчастливилось быть в этом коллективе. Я увидел мир, разные страны, познал дружбу, любовь».

Среди моих выпускников два профессора хореографии, пять народных артистов РСФСР, двадцать пять заслуженных работников культуры РСФСР, многие стали известными балетмейстерами в странах СНГ. Многие стали врачами и инженерами, военными и учителями. И мое счастье в том, что они стали просто хорошими людьми, которыми можно гордиться. Многие мои воспитанники нашли свою счастливую судьбу в «Самоцветах», образовав семейные пары, и сейчас уже растет следующее поколение талантливых людей!

Я горжусь всеми своими учениками. За кого-то, конечно, болит душа, но в целом у всех сложилась хорошая судьба. Однажды я приехала в Магнитогорск на 55-летие к одному из своих учеников. Вышла на сцену и после поздравления сказала: «А теперь я для тебя еще и станцую!» И станцевала. Мне было 76 лет. Когда спустилась со сцены, меня обступили мои ученики, все такие взрослые, что-то говорят. И я смотрю, кто-то плачет, а не могу понять кто. Я спрашиваю: «Кто это плачет?» А мне отвечают: «Да это же Слава Харкин». Он стал такой крупный, солидный, но стоит и плачет как ребенок.

[1] Там же.

[2] Там же.

> Они с молодостью встретились, и для них было потрясением, что я осталась такая, какая была, а они изменились[1].

В.И. Бондарева до конца дней относилась к ученикам как к собственным детям, которых ей «бог не дал». Причем не только к челябинским, но и к магнитогорским, поражая их верностью своим принципам, своим воспитанникам, своему танцевальному искусству. Трепетное отношение Бондаревой к участникам «Самоцветов» в начале 1980-х годов отмечала в газетном репортаже и Л.А. Вайнштейн:

> Недавно Челябинское радио передало большой очерк «Одна, но пламенная страсть», посвященный творчеству В.И. Бондаревой. В этой передаче самым интересным и значительным мне показался не перечень успехов ансамбля (хотя и это важно), а рассказ самой Веры Ивановны о ее ребятах. Как любовно и взволнованно звучит ее голос, когда она говорит об их труде, учебе, о стремлении к творчеству, о большом воспитательном, человеческом значении приобщения молодых рабочих к искусству! В этом смысл ее работы, смысл всей жизни...[2]

Главным и, судя по всему, безотказно действовавшим воспитательным принципом В.И. Бондаревой было уважительное отношение к ученикам, призванное исподволь пестовать у них устойчивое чувство собственного достоинства и уважения к товарищам, здорового честолюбия, которого и ей самой было не занимать, и желания быть лучшими. Злословия за спиной конкурентов, сомнений в порядочности соратников она, напротив, не допускала:

> Однажды мне сказали: «Коллектив “Самоцветы” никогда не спутаешь с другими. Они выходят на сцену, и сразу видно, что это они вышли. У них особая манера во всем: в танце, костюме, выправке. Они даже идут как будто с уважением, с достоинством».
>
> Каждую репетицию я начинала с того, что отмечала всех присутствующих. Опаздывать на занятия было категорически запрещено. Если кого-то нет, то я всему классу объявляю, что, например, Ирина сегодня подойдет попозже, потому что она на консультации, у нее скоро экзамен в институте. Я делала это для

---

[1] *Патракова А.* Вера… Вклейка между с. 64 и 65.

[2] *Вайнштейн Л.* А подарком был танец… // Челябинский рабочий. 1982. 18 февр. С. 4.

того, чтобы в первую очередь они друг друга уважали. И чтобы ценили это время. А работали мы помногу — с семи вечера до двенадцати, три раза в неделю.

Я никогда не разрешала ребятам на концерте обсуждать другие коллективы. Придем в класс — поговорим, но ни в коем случае не за кулисами, не во время концерта. Выше, талантливее нашего коллектива не было никого. Мы держали монополию. И за это меня многие не любили. Мне как-то бросили фразу: «Вы закручиваете, закручиваете гайку, в конце концов вы можете ее перекрутить. Не всегда же надо быть первыми». Я ответила: «Никогда! Пока я преподаю, коллектив не будет вторым»[1].

В.И. Бондарева была убеждена, что «самое главное в жизни — благодарность. Благодарность тех, в кого ты вложил душу»[2]. Она не переносила предательства и умела проявлять и ценить верность. И многие ученики десятилетия спустя сохраняли трепетную привязанность и приязнь к ней. Вот как, например, сформулировала в 2010 году свое отношение к педагогу Бондаревой ее давняя ученица И. Крылова:

Вера Ивановна с детства формировала в нас сильные черты характера, стремление к лидерству. Мы к другим меркам не привыкли. Ее сила была в том, что она всегда завышала планку, и это позволяло нам без труда занимать первые места. Мы не могли допустить ошибку, не занять первое место.

Сильны ученики, пока они помнят своих учителей. Вера Ивановна в моей жизни — один из самых главных учителей. Благодаря ей у меня появилась уникальная привилегия в жизни — смотреть на мир, показывая себя. И в жизни каждого ученика она оставила след своим участием, заинтересованностью в его судьбе[3].

Ю.И. Основин в 1980 году особо отмечал, что В.И. Бондарева считала своим долгом подбирать в ансамбль трудных подростков, свято веря в дидактическую «терапию» тяжелого, но слаженного труда в танцевальном искусстве:

Мы у нее уже четвертое поколение. О каждом, о нашей жизни она знает больше, чем каждый друг о друге, хотя все мы как одна семья. Никогда не искала для ансамбля «чистеньких», берет ребят

---

[1] *Мишутин А.А.* «Самоцветы» — это Верушка… С.7.

[2] *Патракова А.* Вера… Вклейка между С. 64 и 65.

[3] Там же.

всяких, «трудных» в том числе. Сама она об этом не расскажет, а ведь это главное: знаете, как много ей приходит писем от таких вот «гадких утят», и почти в каждом: «Спасибо за то, что вы сделали меня человеком»[1].

Импульсом к одной из лучших, на мой взгляд, статей о В.И. Бондаревой, по признанию ее автора, послужило знакомство с ее бывшим учеником, не связавшим свою жизнь с хореографией, но убежденным в том, что именно она, Бондарева, сформировала его личность:

> Мысль рассказать о руководителе народного ансамбля танца ЧТЗ «Самоцветы», заслуженном работнике культуры РСФСР Вере Ивановне Бондаревой родилась во мне после нескольких бесед с человеком, никакого отношения к танцам, казалось бы, не имеющим. Работает он инспектором уголовного розыска. Но сколько бы ни приходилось нам встречаться и с чего ни начинался разговор, приходил он неизменно к одному — благодарно-светлому воспоминанию о Вере Ивановне, в ансамбле у которой когда-то еще мальчиком танцевал и он. Ясно было, не только дорогу в прекрасный мир искусств открыла ему Бондарева, след ее в душе этого человека был значительно более глубок и многогранен. Первые, самые важные и прочные ростки человеческой культуры, первые уроки мужественности, взаимоотношений с окружающим миром — все это было в нем от нее, и ничто не ушло, а легло в фундамент характера надежно и навсегда[2].

Дидактический пафос такой силы, какой был присущ В.И. Бондаревой, привычно ожидается от людей монолитно цельных и безусловно счастливых. Между тем Вера Ивановна не была безгранично уверена в своих сила. Ее часто терзали сомнения, и ее жизнь в Челябинске трудно назвать счастливой.

«Ковер одиночества»

> В этот вечер в классе было много гостей, «телевизионщики» раскручивали провода, устанавливали осветительную аппаратуру, готовясь к съемке сюжета для информационной программы «Время» (ансамбль только что вернулся из поездки по США). Но она начала урок у станка как обычно. Прозвучало рабочее «И-раз,

[1] *Жуковская И.* Сама она об этом не расскажет… С. 4.

[2] Там же.

http://www.krugosvet.com

> и-два», и класс наполнился старательным шорохом потертых туфель. Меж тем съемочная группа была готова, и тут началось самое уморительное: Бондареву пытались снять идущей прямо на камеру. Маршрут проходки был оговорен несколько раз, в полной готовности стояли у станка ее ребята, включался мотор, и тут она терялась и упорно уходила от назойливого глазка камеры в дальние углы класса...[1]

Неожиданное и необъяснимое для присутствовавших, а потому «уморительное» поведение В.И. Бондаревой во время телевизионной съемки сигнализировало, на мой взгляд, о ее совсем не «уморительной» жизненной ситуации и самочувствии в Челябинске. Руководитель прославленного хореографического коллектива, авторитетный хореограф, первая в Челябинске заслуженный работник культуры РСФСР чувствовала себя здесь неуютно и одиноко. Причиной тому было несчастное стечение обстоятельств: не сложившаяся личная жизнь и вынужденное бегство из Магнитогорска; настороженно-враждебный прием, оказанный ей коллективом, и сложные отношения с всесильной предшественницей, Н.Н. Карташовой; собственные высокие профессиональные амбиции при формальном отсутствии профессионального хореографического образования, которое при желании всегда можно было ей предъявить.

Эта доходящая до смешного и вместе с тем трагическая неуверенность в своих силах документировалась в процитированной выше статье 1980 года не единожды. Репетитор «Самоцветов» и ее ближайший единомышленник Ю.И. Основин вспоминал, что на упоминавшемся выше семинаре балетмейстеров в Крыму в 1969 году, где В.И. Бондарева получила восхищенную похвалу маститых балетмейстеров, она «на съемке робела, как девочка, и трусила ужасно». Он же рассказал и вторую историю о драматичном несовпадении внутренних ожиданий В.И. Бондаревой и внешних реакций на ее достижения:

> Собрались мы после лета на первую репетицию, и вдруг как гром среди ясного неба — вызов на концерт в Москву. Репетировали до глубокой ночи, а на следующий день прямо с самолета — на просмотр.

[1] Там же.

После показа — какой уж там Дворец съездов! — Бондарева робко подошла к столу жюри.

— Что, дорогая? — обернулся к ней режиссер концерта.

— Нам уезжать? — подавленно пролепетала она.

— Оставаться, дорогая, оставаться! Отсыпаться, утюжиться и — ни пуха ни пера![1]

В.И. Бондарева переехала в Челябинск не от хорошей жизни. Вернее, ее жизнь в Магнитогорске была в профессиональном плане настолько успешной и сулила столь стабильные перспективы, что если бы не семейные обстоятельства — алкоголизм мужа, — покидать родной город не было бы нужды. Ее танцевальный ансамбль Дворца культуры Магнитогорского металлургического комбината был лучшим в городе и успешно выходил на всесоюзную орбиту, получив ее стараниями звание народного. Ее уважало и ценило руководство Дворца культуры, которое, помимо прочего, готовило документы на присвоение ей звания заслуженного деятеля искусств РСФСР и подыскивало новую квартиру. Не удивительно, что ее переговоры с ЧТЗ были восприняты в Магнитогорске как предательство. За нашу первую встречу В.И. Бондарева три раза рассказала мне о разрыве отношений с буквально носившим ее на руках директором ДК ММК, а затем председателем завкома металлургического комбината М.И. Поляковым. Случайно встретившись с нею в Челябинске, он, по ее словам, так отреагировал на ее внезапное появление в гостях у Н.Н. Карташовой:

«А ты, предатель, ко мне не подходи. Видеть не могу тебя». Отвернулся и говорит: «Уберите ее, чтобы я ее не оскорбил»[2].

Разрыв добрых отношений в Магнитогорске, невосполнимых в Челябинске, мучил В.И. Бондареву до конца ее дней и воспринимался и ею самою как предательство. Если бы не проблемы с мужем, говорила она мне, она «не предала бы свой коллектив магнитогорский»[3].

Тем большим контрастом для В.И. Бондаревой стало ее положение в ДК ЧТЗ. Н.Н. Карташова, формально передав ей коллектив, в действительности сохраняла огромный авторитет и влияние

[1] *Жуковская И.* Сама она об этом не расскажет... С. 4.

[2] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 04.01. 2010. 1:47:16.

[3] Там же. 1:25:25.

http://www.prosibir.com

3.7. Н.Н. Карташову и В.И. Бондареву на челябинском вокзале из московских гастролей встречает директор Дворца культуры ЧТЗ Г.Г. Лагутин (*Патракова А.* Вера // Миссия. 2010. № 8 (77). Вклейка между с. 64 и 65).

в самодеятельной хореографии Челябинска. Она предлагала руководству Дворца культуры, которое какое-то время не в силах было ей отказать, новые постановки по либретто супруга, Р.Ф. Шнейвайса. Положение В.И. Бондаревой надолго оказалось двусмысленным: она вынуждена была работать под фактическим руководством Н.Н Карташовой (см. илл. 3.7). Ей приходилось наряду с созданием собственной хореографической программы заниматься постановками, которые претили ей дефицитом балетмейстерской фантазии, эклектичностью и анахронизмом. К тому же, по ее мнению, за них она получала нищенское, по сравнению с Н.Н. Карташовой, вознаграждение. Ей доводилось с боем добиваться занесения на афиши новых постановок своего имени и плакать по ночам от обиды и бессилия. Ее попытки подать заявление об увольнении и вернуться в Магнитогорск успехом не увенчались. И в руководстве Дворца культуры, и в завкоме ЧТЗ ее просили потерпеть, сославшись на всесилие предшественницы, за которой стоял собственный авторитет, слава созданного ею коллектива и поддержка областной газеты.

В советское время ее личную неустроенность на новом месте журналисты пытались опоэтизировать, интерпретировать как социалистический аскетизм и самопожертвование, готовность отдать себя работе без остатка:

Из беседы с Ю. Основиным: В первую очередь она трудяга. Про иных вот говорят: «Работа — его второй дом». Так это не про нее. Домой она заходит, только чтобы пса Тепку накормить да выспаться. А дом ее, первый ее дом, здесь, в этом классе, вот уже 16 лет здесь... […]

...Окончен день. В истовом поту репетиции стремглав пролетел вечер. Ночным проспектом неспешно шагаем домой. Мимо, поводя прозрачными боками, проплывают последние трамваи, похожие на большие аквариумы. Дышится спокойно и легко. Навстречу тихим шагам на лестнице, ошалев от счастья, за дверью заходится пес Тепка...[1]

В 1990-е годы слитность работы и личной жизни В.И. Бондаревой, точнее — замещение личной жизни работой, интерпретировалась как проявление силы и цельности характера:

Ну конечно же дело — в деле, где нет пауз на личную жизнь: она вся — личная. Твоя — и не твоя. Для всех, а значит, и для себя. Где нет противостояния между «быть» и «казаться». Они — слиты.

Сидеть в жюри на смотрах — это для себя или для дела? Выискивать мальчишек и девчонок в школах, на рядовых концертах, в репетиционных залах студий и кружков — для себя? Консультировать начинающих хореографов и танцоров — для кого? А изматывающие конкурсы, фестивали и поездки с коллективом за границу? Все это отмечено званием «Заслуженный работник культуры»! Награда? Наверное. Но не в этом дело[2].

В последние годы жизни В.И. Бондаревой ее самозабвенное отношение к делу получило религиозную интерпретацию «служения», поддержанную ее активностью в церковной жизни:

У Веры Ивановны дома на стене висит Благодарственное письмо за подписью Протоиерея Сергея Севастьянова, где есть такие слова: «Последние 10 лет ваша жизнь связана с Храмом Святителя Василия Великого. Ваше чувство ответственности, отзывчивости и внимательное отношение к людям снискали Вам заслуженный авторитет». И ведь неважно, чем человек занимается, а важно, чем он живет, каковы его жизненные приоритеты и принципы. А Вера Ивановна — это «Человек-СЛУЖЕНИЕ» с большой буквы во всех областях своей жизни[3].

---

[1] *Жуковская И.* Сама она об этом не расскажет… С. 4.

[2] *Мишутин А.А.* «Самоцветы» — это Верушка… С. 7.

[3] *Патракова А.* Вера… Вклейка между с. 64 и 65.

В последнем опубликованном интервью В.И. Бондарева открыто заговорила о своем одиночестве, слегка смягченном лиризмом метафор. Своей публикации впечатленная журналистка предпослала эпиграф, который я слышал и из уст Веры Ивановны. В нем поэтично подводивший итог ее жизни:

> За всю свою жизнь я соткала три ковра.
>
> Первый ковер, наверное, у всех одинаков — это цветы.
>
> Это мечты. Когда кажется, что вся жизнь впереди и ты никогда не постареешь.
>
> Второй — это трудности. Это горы, переходы, даже пустынные места. То взлеты, то падения. И, конечно, слава. В этом отношении я была баловень судьбы.
>
> А третий ковер — это одиночество. Безысходная пустыня. Это финал жизни[1].

В публикациях, повествующих, в соответствии с законами биографического жанра, о счастливой жизни, прожитой не зря, В.И. Бондарева называла себя «баловнем судьбы» и не желала себе лучшей доли:

> У меня была интересная, насыщенная жизнь. Были взлеты, были падения. Но если бы у меня была возможность начать жизнь сначала, я бы ее повторила, не став ничего менять[2].

Однако в неформальной обстановке и в разговорах, не предназначенных для посторонних ушей, ее вердикт о своей жизни — и о переезде в Челябинск — звучал отнюдь не оптимистично. На третьей минуте нашей первой беседы она с горечью констатировала: «Плохо, наверное, сделала, что я переехала сюда»[3].

Конечно, следует учитывать обстоятельства последних лет ее жизни, заставлявших видеть прошлое в безрадостных тонах: тяжелые, изнурительные болезни и непрерывные боли, старость без семьи, формирование коллективной памяти о былых заслугах челябинской танцевальной самодеятельности, в которой В.И. Бондаревой, по ее мнению, не нашлось достойного места. Все

---

[1] Там же.

[2] Там же.

[3] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 04.01.2010. 2:22.

это окрашивало прошлое в мрачные цвета: былая громкая слава, праздничные юбилейные чествования, государственные награды, уважение коллег и забота со стороны заводского начальства, дважды предоставлявшего ей новые квартиры, тускнели на фоне тягостного настоящего.

Одиночество В.И. Бондаревой усугублялось невозможностью вернуться в Магнитогорск, куда ее звали ученики и где, по ее представлениям, ее ждало больше человеческого тепла. Причина, как ни парадоксально это звучит, заключалась в официальной признательности Челябинска хореографу: В.И. Бондарева имела губернаторскую и заводскую доплаты к пенсии как ветеран ЧТЗ и ввиду нищенской «обычной» пенсии в современной России боялась их потерять в случае переезда в Магнитогорск.

Как видим, самодеятельность выковывала разные характеры и плела разные судьбы. Жизни двух видных челябинских самодеятельных хореографов, в значительной степени определивших пути хореографического любительства в Челябинске с 1940-х годов по наши дни, несмотря на поразительные совпадения, кардинально отличались друг от друга. Н.Н. Карташова не сомневалась в своих силах, пользовалась знаниями, опытом и возможностями супруга, владела языком официальной идеологии, была окружена дружной семьей и всеобщим вниманием, переросшим в добрую коллективную память о ней. В.И. Бондарева страдала от саморефлексии и одиночества, недостаточно уважительного, как ей виделось, отношения предшественницы и, в первое время, от враждебности доставшихся от нее учеников. Под конец жизни она считала себя незаслуженно забытой и потерянной в несправедливо, по ее мнению, преувеличенной славе Н.Н. Карташовой и ее дочери. Но это уже другая история, с которой читатель познакомится в конце книги.

Пока же следует обратиться к сфере, в которой, по мнению самой В.И. Бондаревой, подкрепленному впечатлениями коллег и зрителей, она была сильнее предшественницы, — к балетмейстерским работам Н.Н. Карташовой и В.И. Бондаревой, формировавших костяк репертуара ансамбля танцев челябинских трактороводцев, предварив новый сюжет экскурсом в собственное прошлое.

«Мирный атом» и очковтирательство

В конце ноября 2010 года я сидел в челябинском областном архиве и листал дела обкома партии за 1970-е и 1980-е годы, собирая

информацию о партийном руководстве самодеятельностью. Настроение было плохое. Не потому, что сведения о любительской хореографии встречались редко. Читая документы из своей номенклатурной комсомольской молодости, я как будто бы вновь погружался в позднесоветскую эпоху. То и дело в глаза бросались забытые казенные фразы из партийно-комсомольского лексикона, которые звучали тогда повсеместно и которыми в силу служебной надобности пользовался и я: «творческий рапорт», «взять на контроль», «совершенствование идейно-политического, трудового, нравственно-эстетического воспитания населения», «проделана определенная работа», «приняты определенные меры», «контрольные цифры», «политическая зрелость», «в основном выполнено», «с честью выполнили обязательства», «не удалось в полной мере добиться», «предстоит еще много работы» и т.д. и т.п. Скука смертная, депрессивная!

Я не люблю вспоминать то время. По окончании советского вуза студента ждало неизбежное распределение: в течение трех лет он был обязан трудиться там, куда его направят. Сегодня, на фоне нестабильности рынка труда и неуверенности в завтрашнем дне, такая практика может показаться благом. Но тогда многие из нас воспринимали ее как постылую отработку, «крепостное право», воплощение несвободы. От первоначального распределения в одну из школ Магнитогорска, где у меня не было ни родных, ни знакомых, ни кола ни двора, мне удалось отвертеться, сославшись на красный диплом с отличием и семейное положение: я был женат на женщине с ребенком.

Меня командировали в распоряжение челябинского городского отдела народного образования, и тамошний начальник определил меня в одну из школ «спального» района на северо-западе Челябинска. Но в школе не оказалось места для учителя «истории и обществоведения», предметов, значившихся в моем дипломе в качестве специальности. Мне предложили полставки учителя плюс место «освобожденного» (читай: подчиняющегося не школьному начальству, а райкому ВЛКСМ) секретаря школьного комитета комсомола.

Ни в школе, ни в университете я не активничал на этом поприще, за исключением выступления на факультетском комсомольском бюро, описанного выше в связи с моим редакторством в стенной газете. Дело для меня было новое и не очень приятное. Я с трудом переносил еженедельные «планерки» в райкоме комсомола и частые районные, городские и областные торжественные сборища.

Раздражало многое: необходимость выпрашивать членские взносы у когда-то вступивших формально, из-под палки в комсомол и не желавших их платить; райкомовское требование разыскивать «неизвестников», не снявшихся с учета в районном комитете комсомола по окончании школы и чаще всего исчезнувших таким образом из его поля зрения вполне сознательно; желание некоторых учителей использовать меня в качестве карательного инструмента против учеников; «контрольные цифры» по приему школьников в комсомол и многое другое. Особенно докучали мне регулярные общешкольные комсомольские собрания, откуда школьники с удовольствием сбегали, и попытка директора, с которым у меня сложились прохладные отношения, повесить на комсомольцев повседневную уборку школы и окрестностей под вывеской «школьного самоуправления». В связи с последним обстоятельством наш военрук со свойственным ему прямолинейным армейским юмором прозвал меня «главным дворником».

Правда, были два обстоятельства, которые скрашивали мое вынужденное пребывание в школе. Во-первых, я воспринимал его не как основное занятие: я писал кандидатскую диссертацию. Летом я ездил по архивам, затем обрабатывал найденное и писал тексты. За три года работы в школе я подготовил черновой вариант диссертации.

Во-вторых, в школьном комитете комсомола были очень хорошие ребята — лучшие из лучших. И политическим воспитанием или чем-то в таком духе мы вовсе не занимались. Нашим любимым делом была организация всевозможных праздников, вечеров, дискотек, капустников. Мы занимались самодеятельностью увлеченно, весело, самозабвенно. Это было здорово!

И тем не менее в школе мне было пусто и одиноко. Ничто не могло компенсировать ощущения казенщины и напрасной траты времени. Не удивительно, что я не люблю вспоминать то время. Наверное, поэтому я почти не помню лиц и имен не только райкомовских работников, учителей и учеников, но и замечательных членов моего школьного комитета комсомола…

Но вернемся в архив. Итак, я сижу в тоске, читаю казенщину, страдаю от неприятных воспоминаний. И вдруг вздрагиваю. Читаю о совместном решении облисполкома, облпрофа и обкома комсомола провести городские и районные смотры художественной самодеятельности, в том числе в общеобразовательных школах[1].

[1] ОГАЧО. Ф. П-288. Оп. 204. Д. 1006. Л. 1.

Смотры приурочивались к 40-летию победы в Великой Отечественной войне, но мне вдруг отчетливо вспомнился эпизод из следующего, 1986 года — настолько отчетливо, что я поставил в своем конспекте этого документа восклицательный знак, сделав неразборчивую приписку: «Пусть мирный атом».

А вспомнилось мне вот что. В апреле 1986 года нас, школьных учителей, заставили петь хором перед какой-то комиссией. Наверное, она отбирала номера на районный смотр самодеятельности. Никакой подготовки не было. За мной прибежал возбужденный военрук и рокочущим басом объявил, что все собрались в актовом зале и ждут только нас. Сцена в актовом зале действительно была набита учителями, выстроившимися рядами. Мы, дефицитные в советской школе представители «сильного» пола — два физика, два трудовика, физрук, военрук, я и сам директор, — забрались на принесенную из спортзала скамеечку. Нам раздали распечатанные слова. И мы запели. В зале сидела отборочная комиссия. Для нее, конечно, не было секретом, что большинство упоминаемых в общей статистике коллективов художественной самодеятельности существовало только на бумаге, собираясь исключительно для галочки перед самым смотром и затем опять отправляясь в небытие. В справках обкома КПСС зачастую так и значилось, как в бумажке за 1981 год: «Большинство коллективов функционируют только в период смотров»[1].

На смотр нас не пустили. Да мы туда и не рвались. Из этого выступления я запомнил только слова припева, который мы ревели из заднего ряда хора, пытаясь на ходу попасть в незнакомую мелодию:

> Пусть мирный атом, могучий атом
> Сияет солнцем для меня!

И запомнились они мне только потому, что через пару дней после нашего громогласного выступления встретивший меня в фойе трудовик-парторг сказал: «Помнишь про мирный атом? Накликали! Слыхал про Чернобыль?»[2]

---

[1] Там же. Д. 563. Л. 13.

[2] Авария на Чернобыльской атомной электростанции произошла 26 апреля 1986 года.

«На сцене челябинцы»

...Выплывают девушки с золотистыми подсолнухами. Они делают несколько плавных движений и скрываются за плетнем. Только подсолнухи торчат над оградой. Вбегают два паренька. Заметив девчат, они, подмигнув друг другу, куда-то убегают. Куда, зачем?

Девушки, оставив подсолнухи на плетне, выходят из укрытия и, лукаво переглянувшись, отходят в сторонку. Появляется толпа парней. Юноши крадутся к плетню, нагибаются и... разочарованно оглядываются: там никого нет. Парни вымещают досаду на «разведчиках» — донимают их насмешками...

Вновь стройными рядами выплывают девушки. Движутся они мягко, пластично. Лица строги…

Но сдержанность их мимолетна. Сами понимаете, что происходит, когда встречаются удалые парни, лихие плясуны, и лукавые, задорные девчата. Сцена наполняется веселыми, огненными плясками, а зал замирает; у зрителей загораются глаза, они с живым интересом следят за каждым движением танцующих.

Хороши игровая завязка и орнамент танца, жива и органична смена движений. Искусно переплетаются вихревые вращения и ловкие прыжки, особенно в финале пляски. Стремительна ее нарастающая динамика.

Во втором отделении челябинцы исполняют русскую пляску «Вышли девушки весною на лужок». Взоры девушек потуплены. В уголках губ прячется лукавая улыбка. Мягкие движения полны грации. Движения парней тоже неторопливы. Постепенно темп изменяется. Быстрее и быстрее кружится хоровод. И вот возникает перепляс. Соревнуясь, танцующие по одному, по трое демонстрируют свое мастерство, плещущее через край радостью. И опять все вихрем кружатся в финале пляски.

Молодые танцоры пляшут четко, слаженно, легко исполняют технически трудные движения. Особенно привлекательно то, что они основательно усвоили технику танца — она не сковывает, не стесняет их. Пляски челябинцев дышат непосредственностью, в них много эмоциональных красок, искреннего темперамента.

Зрители дружно вызывают челябинцев на сцену, кричат «бис». Исполнители откланиваются и покидают сцену. И тотчас же в ложе у сцены поднимается красивая, полная женщина, похожая на кубанскую казачку, и уходит вслед за танцовщиками.

— Карташова, — произносит кто-то с уважением[1].

[1] *Бочарникова Е., Резникова З.* Наталия Карташова… С. 17.

Подробным, в стиле рецензии, описанием танцев «Гопак» и «Вышли девушки весною на лужок» в исполнении ансамбля народного танца ДК ЧТЗ на столичной сцене начинается большая статья о его руководительнице Н.Н. Карташовой, опубликованная в конце 1950-х годов в журнале «Художественная самодеятельность». Журнальный подзаголовок, которым авторы статьи назвали приведенное описание — «На сцене челябинцы», — показался мне удачным для обозначения проблемы, которую я намерен затронуть здесь. Это — дефицит источников, которые зафиксировали бы исполнение (и исполнителей) самодеятельных хореографических произведений. Хотя автор приведенной в начале этой части книги энциклопедической статьи о челябинских «Самоцветах» упоминает более двухсот танцев, имевшихся в репертуаре ансамбля, увидеть большинство из них ни автору книги, ни ее читателям не удастся. Судьба танцевальных постановок быстротечна, особенно на любительской сцене: программа советских самодеятельных коллективов должна была ежегодно обновляться, чтобы быть конкурентоспособной на смотрах и привлекательной для устойчивого, но ограниченного, ввиду небогатой гастрольной деятельности, круга зрителей из родных и близких танцоров-любителей. В их домашних архивах, в архивных и музейных собраниях предприятий можно встретить преимущественно любительские фото, запечатлевавшие их выступления, и еще реже и лишь с 1990-х годов — результаты любительской киносъемки. Записей телевизионных концертов, многочисленных в 1960—1970-е годы, когда бурное расширение круга счастливых обладателей телевизоров в СССР совпало с пиком популярности сценической самодеятельности, сохранилось относительно немного. Наконец, профессиональная запись танцев в отдельных или серийных публикациях методических центров по развитию самодеятельности была привилегией профессиональных танцевальных ансамблей. Этим отчасти объясняется ограниченность советского любительского танцевального репертуара, побороть которую, несмотря на все декларации, так и не удалось. Приведенное выше описание двух челябинских танцевальных номеров является фактически счастливым исключением из правил и чуть ли не самой подробной рецензией на хореографические постановки из репертуара ансамбля челябинских тракторостроителей. В ней читатель находит и описание сюжетов, и фиксацию настроения и гендерного поведения исполнителей, и оценку замысла балетмейстера и техники танцоров.

Закономерно, что постановки Н.Н. Карташовой, несмотря на дефицит съемочной техники, более доступны тому, кто захочет познакомиться с творчеством этого хореографа. Как известно читателю, она сама и ее супруг оставили много текстов, в которых, помимо прочего, в качестве иллюстрации балетмейстерских заслуг героини приведены подробные описания ее постановок. Кроме того, имеется несколько описаний ее индивидуальных или совместных с В.И. Бондаревой хореографических постановок, о которых речь пойдет ниже.

Балетмейстерское наследие В.И. Бондаревой сохранилось значительно хуже. Хотя составленный ею для меня список ее балетмейстерских работ в «Самоцветах» насчитывает три десятка, ни одна из них, насколько мне известно, не была записана в качестве методического пособия для самодеятельных танцевальных коллективов, хотя Бондарева и выступала на семинарах местного и союзного уровня для балетмейстеров-любителей. Несколько видеозаписей относятся ко времени после ее ухода из «Самоцветов», будучи приуроченными к юбилеям хореографа или коллектива. Немногое имеющееся в вербальной записи из постановочного багажа В.И. Бондаревой вышло из-под пера «дуэта» Н.Н. Карташовой — Р.Ф. Шнейвайса и не имеет эксплицитных указаний на авторство.

Журналистские репортажи о концертах «Самоцветов» до обидного лаконичны. Вот, например, как описывается выступление на бенефисе В.И. Бондаревой в 1982 году:

> ...финальная часть вечера — выступление «Самоцветов». Исполнялось лучшее в их репертуаре, созданное и давно, и только теперь... Зрители увидели русский, молдавский, дагестанский танцы, украинскую сюиту, танцевальные шутки. Заключала праздник «Калинка». Как хорошо танцевали ребята! Это был впечатляющий творческий отчет учеников и учителя, свидетельство не уходящей молодости[1].

Несколько смягчает, на первый взгляд, диспропорцию в источниковой базе о балетмейстерской работе Н.Н. Карташовой и В.И. Бондаревой наличие интервью автора с последней, в которых Бондарева, помимо прочего, пыталась описать свои постановки. Но восстановление баланса в действительности оказывается иллюзией. Во-первых — и это несомненное достоинство ее устных

[1] *Вайнштейн Л.* А подарком был танец… С. 4.

свидетельств, содержащих информацию, которая не могла попасть в официальные публикации, — Вера Ивановна преимущественно рассказывала о рабочей стороне балетмейстерского ремесла, а иногда — о политическом заказе и даже не о закулисной, а о подковерной борьбе балетмейстеров за реализацию заказа. Вот как, например, рассказала она о подготовке к постановке хореографической композиции «Ильмень золотоцветный»:

> Я задумала спектакль… Столетие Ленина было… И подали на звание мне в [19]69 году. И когда подали на звание, то пришла Наталия Николаевна к Иоффе Владимиру Марковичу[1] и говорит: «Владимир Маркович, а не рано ли вы Вере такую тему…, как говорится, доверили? Это очень политическая тема, очень ответственная…» […] А он говорит: «Наталия Николаевна, мы на Веру Ивановну подали на звание. И [оно] должно прийти скоро. И она должна ответить самостоятельной работой, без вашей помощи». … Он взял ей и открыл карты. Вот. Потому что она пришла… предложила, что она будет ставить это, что Шнейвайс напишет сценарий, что она поставит, что эта тема близка ей, «Ильмень золотоцветный»… «Так она не напишет сценарий!» [Он говорит:] «Мы найдем, кто напишет сценарий»[2].

Во-вторых, устные описания В.И. Бондаревой собственных постановок не в состоянии создать адекватного впечатления о них: ее рассказы, отделенные десятилетиями от балетмейстерских работ, непоследовательны, отрывочны и неполны; танцы описаны разговорным языком с вкраплением хореографического «жаргона», понятного лишь профессионалам. О паре ее постановок, с использованием фрагментов ее устного описания, речь пойдет в конце обзора репертуара «Самоцветов» на нескольких конкретных примерах — для того, чтобы определить степень свободы наделенного талантом, фантазией и профессиональными амбициями самодеятельного хореографа от политической и общественной конъюнктуры. Но до того необходимо познакомиться с несколькими записями хореографических композиций Н.Н. Карташовой и В.И. Бондаревой. Все они относятся к 1960-м годам. Это сюиты «Девочка с журавликами» (1962), «Мастерица на все руки» (1964) и «Этих дней не смолкнет слава» (1965). Выбор их продиктован

[1] Художественный руководитель ДК ЧТЗ.

[2] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 22.01.2010. 54:00 — 58:53.

исключительно состоянием источниковой базы. Более подробных описаний постановок этих двух хореографов в ансамбле народного танца ДК ЧТЗ обнаружить не удалось.

Фрагментарное состояние источников обусловило не только хронологическое, но и тематическое ограничение представленных ниже постановок и, как неизбежное следствие, искажение репертуара ансамбля танцев ДК ЧТЗ. Основу, преимущественную часть и «фирменную марку» челябинских хореографов-тракторостроителей составляли народные танцы в советском понимании этого слова. Однако их описания, в отличие от всячески поощрявшихся сюжетных танцев на современные, политизированные и патриотические темы, практически не сохранились. Итак, приступим.

«Девочка с журавликом»

Картина первая. У памятника Садако Сасаки в скорбном молчании стоит Мать. Она слушает песню о девочке с журавликом. И видится ей, что журавлики порхают вокруг ее девочки. Из последних сил Садако хватается за них, они выскальзывают из слабеющих рук ребенка. Жизнь двенадцатилетней девочки из Хиросимы угасает.

Мать в отчаянии бросается к дочери и замирает на месте... Почудилось! Нет дочери, нет.

Мать стоит, безутешная, вспоминает: как же это случилось?

Голос диктора. А было это так...

Картина вторая. Яркий, солнечный, весенний день. На ветвях коренастых деревьев сакуры — японской вишни, словно снежинки, повисли невесомые сережки цветов, простых и махровых, розовых, белых, кремовых.

Раз в году, почти целую неделю, цветет вишня. В это время и начинается праздник. Девушки танцуют «Сакуру». В плавном поэтическом танце весны они рассказывают о цветении вишни, разбрасывают букеты сакуры.

Придет время, и в сады устремятся стаи птиц. Пернатые разбойники будут клевать плоды, их надо разгонять погремушками. А чтобы не было скучно, молодежь исполняет простой, смешной, незатейливый танец с погремушками...

Праздник весны. Праздник сакуры. Жизнь...

И вдруг страшный взрыв потрясает землю.

Кинокадры. Над живописным городом вырос огромный, зловещий гриб, затмивший солнце и радость.

Словно тайфун неимоверной силы пронесся над цветущей вишней, домами, городом. Он принес людям смерть и мрак.

Картина третья. Поникли ветки сакуры, обожженные смертоносными лучами.

Мать мечется из стороны в сторону, пытаясь найти свою дочь среди людей, которых смерть задела черным крылом. Их тысячи, десятки, сотни тысяч... Страшные лучи ослепили, обожгли, испепелили многих.

Люди готовы грудью прикрыть друг друга. Они шлют проклятья небу, пославшему им великое несчастье. Но разве небо виновато в том, что сделала американская атомная бомба! Враги человечества там, за океаном, в Белом доме! Нет, нельзя покориться, нельзя безмолвно погибать! Даже ослепленные могут и должны протестовать, бороться с теми, кто послал на японскую землю черную смерть.

— Не отчаивайся, ослепший друг!

— Не поддавайся, товарищ! Борись!

— Стройся в колонны Непокоренных.

Безмолвно входит Мать. На руках у нее ребенок. Она смотрит на Непокоренных, и мужество возвращается к ней. Мужество и всесильный материнский гнев. Мать становится в строй Непокоренных.

Картина четвертая. Нарастает тайфун народного гнева.

— Проклятье торговцам смертью!

— Хотим мира!

— Долой атомную бомбу! Запретить черную смерть!

Извивается лентой бегущая толпа. Нет, не толпа! Это девятый вал всенародного протеста. Люди полны решимости защитить своих детей. Пламя войны никогда больше не должно коснуться нежных цветов сакуры!

Колонны демонстрантов смыкаются. Они сминают кучку полицейских. В свете прожекторов мелькают полицейские дубинки. Сжаты кулаки Непокоренных. Реют знамена, плывут плакаты...

Грозно качаются ряды: вправо — влево, вправо — влево. И это похоже на волны, которые могут все смести на своем пути.

Сомкнутые руки подняты вверх.

Среди демонстрантов — Мать. Она ничего не забыла. Нет ее Садако, но вместе со всеми она, Мать, отстоит счастье и мир для миллионов других детей[1].

Поставленная Н.Н. Карташовой в 1962 году в ансамбле народного танца ДК ЧТЗ хореографическая композиция имела два

[1] *Карташова Н.* Девочка с журавликом // Художественная самодеятельность. 1962. № 12. С. 18—19; *Она же.* Приглашение к танцу… С. 69—72; *Она же.* Воспитание танцем… (1976). С. 75—79; *Она же.* Воспитание танцем… (2009). С. 141—146.

названия: рабочее и более известное «Девочка с журавликом» — и официальное, плакатное и в большей степени отражавшее жанр постановки «Этого забыть нельзя». Руководитель и балетмейстер придавала этой постановке большое значение, о чем свидетельствуют многочисленные публикации не только сценария, но и подробной истории создания этого спектакля[1].

Хореографическая композиция возникла под впечатлением от гастрольного посещения ансамблем Японии весной 1960 года, о котором подробнее будет рассказано в другом месте, в связи с зарубежными гастролями челябинских тракторостроителей. Поездка, судя по всему, потрясла участников. Первое знакомство с капиталистической страной, многочисленные перемещения по Японии, столкновение с незнакомой культурой, неведомым бытом, развитым сервисом и потребительским изобилием, дружелюбие и живой интерес японцев к челябинским танцорам и, в их лице, к советской культуре, интенсивный контакт с местными самодеятельными художественными коллективами — все это произвело на челябинцев глубокое впечатление. Особо волнующим для них оказалось посещение Хиросимы. Они побывали в больнице для страдающих от лучевой болезни. Увидели японскую сценическую пантомиму об атомной катастрофе 1945 года в Хиросиме и Нагасаки. Пережили совместный митинг у памятника погибшей в 11-летнем возрасте Садако Сасаки, надеявшейся (и поддержанной в своей надежде детьми Японии) на избавление от неизлечимой болезни с помощью изготовления бумажных журавликов. Там, у памятника умершей несколько лет назад девочки, челябинцы почувствовали себя народными полпредами СССР и посланцами мира. Японские школьники вручили им коробочку с металлическими журавликами (по другой версии — ожерелье из тысяч бумажных журавликов) для отправки в космос, в котором Советский Союз тогда лидировал, а сами они, вместе с японскими демонстрантами, поклялись бороться против атомной войны.

Танцевальная композиция интерпретировалась ее создательницей и, видимо, самими участниками как выполнение клятвы, данной японцам у памятника жертвам атомной бомбардировки, как

---

[1] *Карташова Н.* Девочка с журавликом… С. 17—18, 19; *Она же.* Приглашение к танцу… С. 50—69; *Она же.* Воспитание танцем… (1976). С. 71—75; *Она же.* Воспитание танцем… (2009). С 132—140; *Карташов Н.* Натали — Я… С. 52—57.

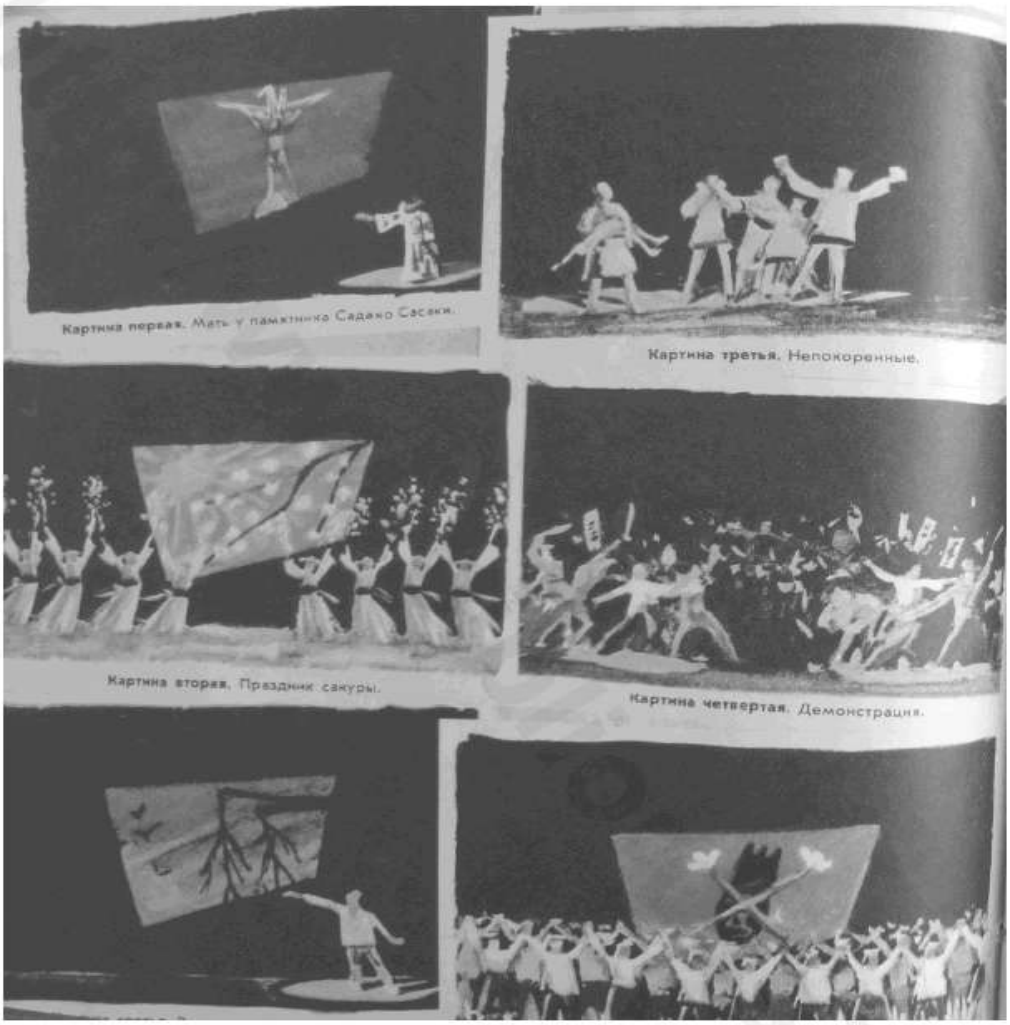
3.8. Фрагмент из сюиты «Девочка с журавликом» (Архив музея ЧТЗ. Ф. ДП. 354. Личный фонд Н.Н. Карташовой. Инвентарный номер 5057).

акт гражданственности и сознательности (см. илл. 3.8). Не случайно во всех описаниях истории создания хореографической постановки потребность создать ее описывается как коллективная воля участников ансамбля, спонтанно возникшая там же, в Японии:

> Из Хиросимы мы уехали взволнованные и глубоко потрясенные. Ко мне подходили Геннадий Клыков, Лена Бавыкина, Саша Резепин, Саша Авсянников, Рая Калинина и говорили:
>
> — Об этом надо рассказать. Надо рассказать!
>
> Особенно был потрясен Саша Авсянников. Он сказал мне:
>
> — О таких вещах надо кричать на весь мир. Пусть все знают.
>
> Вот тогда-то и родилась у нас мысль о «Девочке с журавликом»[1].

Композиция «Этого забыть нельзя!» была продуктом Холодной войны, проникнутым антиамериканским пафосом. Политики США в либретто клеймятся, в духе советской пропаганды тех лет, как «враги человечества» и «торговцы смертью». Свое творение его создательница рассматривала в первую очередь не как произведение балетмейстерского искусства, а как «серию агитационных плакатов, выполненных средствами хореографии, пантомимы,

[1] *Карташова Н.Н.* Приглашение к танцу… С. 68.



3.9. Эскизы И. Гутовского к хореографической композиции «Девочка с журавликом» (*Карташова Н.* Девочка с журавликом: Хореографическая сюита челябинцев // Художественная самодеятельность. 1962. № 12. Вклейка между с. 16 и 17).

музыки, живописи и даже... кино. Мы агитируем за мир, против поджигателей войны, против атомных маньяков»[1].

В этой связи Н.Н. Карташова очертила широкий круг создателей постановки, в котором, кроме балетмейстера и исполнителей, особую роль сыграли художественное оформление декораций (см. илл. 3.9), музыкальный монтаж, инженерия сцены:

[1] *Карташова Н.* Девочка с журавликом… С. 17.

Понадобилось два года, чтобы все окончательно прояснилось, вырисовалось, уложилось в художественные образы. Я решила историю японской девочки рассказать как можно более кратко и сдержанно. Мы стремились к тому, чтобы все средства, которые были для этого избраны, отличались лаконичностью, ясностью, доходчивостью, остротой.

Художник И. Гутовский очень хорошо понял замысел, нашел правильное живописное решение постановки. Был изготовлен черный задник и на нем большое, неправильной формы окно-экран. По мере того как развертывается действие, меняются и «заставки», которые проецируются на экран. Специально сделанная диафрагма включает и выключает эти художественные заставки. […] Музыка... Ох, как трудно было подобрать музыку, которая не просто сопровождала бы картины, но и соответствовала их духу, содержанию. Музыку мы использовали главным образом народную. Включили и симфоническую, написанную современными композиторами Тосиро Маюдзуки и Акиро Ясиро, произведения советских композиторов Б. Майзеля, В. Косенко, О. Каравайчука. Инженер Челябинской телестудии К. Кузьмина записала на пленку музыкальный монтаж.

Сюита идет восемнадцать минут[1].

Однако, по мнению Н.Н. Карташовой, которая виртуозно владела политическим языком и точно знала, какая интерпретация самодеятельного творчества придется ко двору, на зрителя повлияли не художественная фантазия и мастерство создателей и исполнителей «Девочки с журавликами», а их высокий гражданский пафос:

Что же привлекло зрителя?

Тема? Да, конечно! Тема борьбы за мир — острая, волнующая. Думается, однако, что мы не добились бы успеха, если бы не вложили в свою работу кусочек сердца, жар своей души. Мы рассказали советским людям о том, что видели и пережили в Японии. И зритель поверил нам, поверил в правду, заключенную в хореографических картинах.

Правда жизни, достоверность событий, злободневность темы — вот что, на мой взгляд, проложило сюите дорогу к сердцам зрителей[2].

Эта сюита точно отвечала политическому запросу на художественное обслуживание самодеятельностью современной

[1] *Карташова Н.* Девочка с журавликом… С. 18.

[2] Там же. С. 19.

политической тематики. Она стала впечатляющим заключительным аккордом перед уходом Н.Н. Карташовой с должности руководителя ансамбля танцев ДК ЧТЗ.

«Мастерица на все руки»: макрополитический контекст

На смотре наш танцевальный коллектив впервые показал хореографические картины, посвященные химии. Назвали мы их так: «Мастерица на все руки. Хореографические картины, рассказывающие о волшебнице химии и ее всемогущей силе».

«Мастерица» была поставлена мной и Верой Ивановной Бондаревой, моей бывшей ученицей, заменившей сейчас меня на посту руководителя ансамбля. Сначала Вера заменила меня в Магнитогорске, а теперь здесь. И я искренне радуюсь зрелому мастерству Бондаревой, ее таланту и энергии.

Химия и танцы?

На заседании жюри главный балетмейстер Ашхабадской оперы Л. Воскресенская, впервые смотревшая тракторозаводскую самодеятельность, говорила:

— В моей голове просто не укладывалось, как это можно поставить танцы о химии?! Но когда я увидела сюиту тракторозаводцев, мои сомнения рассеялись. Я была глубоко взволнована, увлечена, обрадована.

Трудно пересказать содержание этого балетного спектакля. Думаю, что многим читателям будет интересно познакомиться с либретто. Вот оно:

Картина первая. Пшеничное поле, легкий ветерок колышит его.

Садится солнце, ветер крепчает, все больше волнуются хлеба.

Врывается Суховей. Он яростно набрасывается на созревающие хлеба, в неистовстве пляшет среди пшеничных колосьев. Хлеба постепенно никнут.

Картина вторая. Появляется Волшебница Химия. Она чем-то напоминает врубелевскую Царевну-Лебедь; плавен, величествен ее танец.

Мановением руки она останавливает дикую пляску Суховея. Еще один плавный, гордый жест — и появляются Богатыри в доспехах. Это Минеральные удобрения. Волшебница Химия приказывает им:

— Вперед!

Богатыри наступают на Суховея и изгоняют его с поля.

Колосья поднимаются, снова колышутся плавно. Волшебница Химия и Богатыри танцуют — это танец радости, победы, торжества.

Картина третья. Крадучись, среди пшеничных колосьев появляются Сорняки — один, второй, третий...

Пляска Сорняков. Движения резкие, острые — так и норовят потеснить, уничтожить пшеничный колос.

И вновь никнут хлеба.

Появляется Волшебница Химия. Она зовет второй отряд своих верных Богатырей — Химикаты. Они быстро и решительно расчищают поля от сорняков.

Картина четвертая. Волшебница Химия демонстрирует свое могущество.

Она останавливается и поднимает вверх руки: «Смотрите, все смотрите!» Взмах рук — и появляется Игрушка.

Это не простая Игрушка, а химическая. Забавен танец Игрушки. Еще взмах — и в игривом, шуточном танце выступают Пальто, Ботинки — и это тоже дело рук Волшебницы Химии. Она все может, ей все доступно!

Появляются грациозные девушки — Синтетические волокна. Они танцуют хороводный танец. Всеми цветами радуги переливаются полотнища, они причудливо переплетаются. Движения танцовщиц мягкие, певучие.

Смотрите, люди: вот они, Лавсан, Перлон, Нитрон!

Радуйтесь, девушки, эти химические ткани сделают вас еще красивее, украсят вашу жизнь.

Картина пятая. Снова пшеничное поле. Хлеба созрели богатые. Колосья волнуются, перешептываются, низко кланяются Волшебнице Химии — ведь это она помогла им выстоять, подняться.

Комбайн скашивает спелые хлеба.

И вот уже веселые Пекари пекут румяные белоснежные булки. О, как вкусно они пахнут!

Задорные девчата и парни поют частушки о мастерице на все руки.

Народ благодарит Волшебницу Химию, славит ее искусство, всемогущую силу. Радуются люди, танцуют, пляшут, веселятся[1].

Сценическая жизнь хореографической сюиты «Мастерица на все руки» оказалась короткой даже для обычно недолговечных самодеятельных постановок. Она была показана челябинцам лишь весной 1964 года, в рамках традиционного ежегодного смотра художественной самодеятельности (см. илл. 3.10, 3.11). Эта, насколько мне известно, беспримерная хореографическая инсценировка химического прогресса была плодом политики — большой политики

[1] *Карташова Н.* Приглашение к танцу… С. 79—82.

3.10, 3.11. Фрагменты из сюиты «Мастерица на все руки»: картина вторая (танец Химии с Богатырями — «минеральными удобрениями» и финал (Архив музея ЧТЗ. Ф. ДП. 354. Личный фонд Н.Н. Карташовой. Инвентарные номера 4875, 5076).

позднехрущевского периода и политики малой, основанной на конкуренции бывшей руководительницы танцевального ансамбля со своей преемницей. И короткая жизнь этой сюиты в репертуаре тракторозаводских танцоров, и ее изъятие из репертуара продиктованы политическими решениями. Однако обо всем по порядку.

Эта история началась с решения состоявшегося в мае 1958 года Пленума ЦК КПСС в сжатые сроки развить химическую промышленность и создать базу для широкого производства полимеров. Пропаганда этого решения лежала, помимо других органов, и на заводских клубах, а именно на клубных библиотеках, которые призывались к организации книжных выставок на темы «Незаменимые заменители» и «Химию — на службу человеку» с библиографическими обзорами и вечерами вопросов и ответов[1]. В декабре 1963 года очередной пленум ЦК КПСС объявил создание «большой химии» «ударным фронтом страны». На пленуме Н.С. Хрущев заявил, что все «партийные, советские, профсоюзные, комсомольские, хозяйственные организации должны сосредоточить свои усилия на выполнении планов народного хозяйства, планов развития химической индустрии». Центральный журнал, посвященный клубному делу и самодеятельному творчеству, пропагандировал «ускоренное развитие химической промышленности» как «путь к успешному решению важнейших задач коммунистического строительства», ответственность за успех которого должны были разделить и клубные работники и активисты:

> Создав Большую химию, наша страна сможет ускоренными темпами двинуть вперед все отрасли производства, дать трудящимся в достатке продукты питания, одежду, обувь, предметы, украшающие быт. Химия в полную мощь будет служить осуществлению великого принципа партии: «Все во имя человека, для блага человека».
>
> Советские люди с глубоким удовлетворением встретили разработанный партией семилетний план развития химической промышленности. Состоявшийся в конце прошлого года II пленум ВЦСПС горячо одобрил решения декабрьского Пленума ЦК КПСС и призвал профессиональные союзы принять самое активное участие в борьбе за их быстрейшее претворение в жизнь.

[1] *Молчанова Н.* Химия — народному хозяйству // Клуб. 1958. № 7. С. 22—23; *Алексеев К., Стахурский А.* Малыши шагают в большую химию // Там же. 1959. № 11. С. 12—14.

> Свой вклад в это всенародное дело внесут и культурные учреждения профсоюзов, чья наипервейшая обязанность — донести грандиозные планы партии до ума и сердца каждого рабочего, инженера, техника, служащего, разъяснить им основные задачи развития советской химической промышленности, наглядно показать, что вскоре ее дарами смогут в полной мере пользоваться все советские люди[1].

Клубы призывались к использованию разнообразного репертуара пропаганды «Большой химии» как одной из опорных конструкций коммунистического будущего:

> Лекции, беседы, встречи с учеными, тематические вечера, книжные выставки, читательские конференции, выпуск устных журналов, кинолектории — все формы клубной работы облегчат людям усвоение химических знаний, помогут им в походе за создание материально-технической базы коммунизма[2].

Многочисленные публикации предлагали методический материал или освещали положительный опыт пропаганды химического прогресса[3]. Сценарий тематического вечера о химии предусматривал в качестве главных персонажей заглавного героя любимой детской книги «Старик Хоттабыч» Лазаря Лагина (1938) и одноименной ее экранизации (1956), а также Химии в образе девушки в модном платье, вероятно из искусственной ткани. Ее чудеса заставили джинна Гассана Абдуррахмана ибн Хоттаба в конце концов склониться в почтении перед «великой волшебницей»[4]. О «Большой химии» слагались песни:

---

[1] Большой химии — широкую пропаганду // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 3. С. 1. См. также: Ускорение развития химической промышленности — важнейшее условие подъема сельскохозяйственного производства и роста благосостояния народа // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Изд. 9. Т. 10. М., 1986. С. 378—303.

[2] Большой химии — широкую пропаганду…

[3] *Маковский А.* Шире шаг, большая химия // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 8. С. 2—3; *Эйдельман А.* Химия шагает в коммунизм // Там же. № 10. С. 7; *Калганова К.* Химия — народу // Там же. № 13. С. 5—6; *Белоусов В.* «Что волшебнику не под силу» // Там же. № 16. С. 33—36; *Глязер С.* Вечер занимательной химии // Там же. № 17. С. 29—30.

[4] *Белоусов В.* «Что волшебнику не под силу»… С. 33—36.

Не нам ли стремиться к жизни!
Ликует земля и поет.
Встречай, дорогая Отчизна:
Большая химия,
Большая химия идет.

Шумит на полях кукуруза,
И спутники рвутся в полет.
Потоком бесценного груза
Большая химия,
Большая химия идет.
А химики словом и делом
За партией нашей — вперед.
Порывом уверенным, смелым
Большая химия,
Большая химия идет[1].

Н.С. Хрущев, вполне в духе сталинского культа вождя, стилизовался под второго Ленина, «творчески развившего» призывом к химизации экономики знаменитую формулу о «Советской власти плюс электрификации всей страны»:

Тысяча девятьсот двадцатый год.
Большой театр.
На огромной сцене,
Руку призывно бросив вперед,
Стоит
Владимир Ильич Ленин.
В голосе воля, настойчивость, страсть.
Слова убеждающей силы полны:
— Коммунизм — это есть Советская власть
Плюс электрификация всей страны!
Тысяча девятьсот шестьдесят третий…
Гремят овации еще и еще.
В Кремлевском Дворце на партийном совете
Стоит Никита Сергеевич Хрущев:
— Ильич никогда не простил бы лени нам.
Трудиться творчески, без зазнайства!

[1] Большая химия идет // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 16. С. 37.

http://www.cibirossica.com

> Коммунизм — это то, что завещано Лениным.
> Плюс химизация народного хозяйства![1]

В феврале 1964 года на пленуме ЦК КПСС Н.С. Хрущев потребовал «перейти к более активной, более действенной форме пропаганды и внедрения нового, передового»[2]. Это выступление касалось также и клубной работы по популяризации проекта «Большой химии».

Итак, 1964 год прошел под знаком большой пропагандистской кампании по поводу ускоренной химизации СССР. Многочисленные публикации и призывы к работникам художественной самодеятельности не могли пройти мимо Н.Н. Карташовой и тем более ее мужа, который был секретарем печатного органа Челябинского обкома КПСС и, что называется, держал руку на пульсе событий. Но ведь не могла же пропаганда Большой химии остаться незаметной для других самодеятельных балетмейстеров! Однако опыт пропаганды химии хореографическими средствами, не предусмотренными для этих целей партийными инструкциями, был реализован только в Челябинске. Почему хореографическая сюита на тему химического прогресса оказалась в репертуаре именно ансамбля народного танца Дворца культуры Челябинского тракторного завода? И почему ее показ ограничился премьерой на областном смотре художественной самодеятельности?

«Химическая сюита» в микрополитическом и культурном контекстах

> Когда ЦК КПСС выдвинул программу развития в стране химической промышленности, мы решили включиться в пропаганду химии и подготовили сюиту «Мастерица на все руки». Удалась ли нам эта работа? Вот что написал о ней рецензент «Челябинского рабочего» В. Вохминцев:
>
> «Трудно пересказать словами произведение хореографического искусства, не впадая в схематизм и упрощенчество. Но нельзя

---

[1] *Белоусов В.* «Что волшебнику не под силу»… С. 36.

[2] *Калганова К.* Химия — народу… С. 5. См. также: Об интенсификации сельскохозяйственного производства на основе широкого применения удобрений, развития орошения, комплексной механизации и внедрения достижений науки и передового опыта для быстрейшего увеличения производства сельскохозяйственной продукции // КПСС в резолюциях… Т. 10. С. 398—415.

не упомянуть о том, что сюита идет на сплошных аплодисментах. Они начинаются сразу, как только открывается специальный занавес, символизирующий химию. Занавес поднимается. На заднике — уходящее до самого горизонта пшеничное поле. Девушки в костюмах пшеничного цвета передают впечатление волнующейся под легким ветерком нивы. В стремительном танце влетает Суховей. А вот и сама Химия. В белом крылатом платье, с блистающим кокошником из атомных ядер. По ее зову выходят на поле Удобрения. Затем Ядохимикаты. Это русские богатыри в шлемах и латах, с мечами и щитами. Разыгрываются бурные танцы борьбы Удобрений с Суховеем, Ядохимикатов с Сорняками. Мы видим веселую сцену Пекарей, выпекающих ароматные булки... В танце проходят по сцене Пальто из синтетики, Ботинки, поролоновая Игрушка.

Затем идет красочный, лиричный, остроумно поставленный вальс химических тканей. А в качестве апофеоза исполняется стремительный, искрящийся жизнью молодежный танец. В зале гремят долгие, дружные аплодисменты...

В пересказе все это неизбежно тускнее, но на сцене выглядит очень ярко, впечатляюще»[1].

Приведенное в начале предыдущего очерка описание Н.Н. Карташовой постановки на химическую тему, включенное в ее книгу 1965 года, создает впечатление дружного сотрудничества двух хореографов — учительницы и ученицы, и восторженного приема со стороны профессиональной коллеги по хореографическому цеху. Использованная ее десять лет спустя в очередной публикации рецензия на хореографическую сюиту «Мастерица на все руки» в главном областном партийном печатном органе не оставляет сомнения в ее абсолютном успехе у восхищенной публики. Однако ни тот, ни другой текст не позволяет читателю разобраться в том, как осуществлялось разделение труда в тандеме Карташова — Бондарева. Устный рассказ В.И. Бондаревой, на который она решилась по истечении почти трех часов беседы со мной, разрушает парадно-гармоничную картину безоблачного взаимопонимания двух балетмейстеров и шумного успеха их детища. Он позволяет заглянуть за кулисы постановочной работы и приблизиться к ответам на вопросы о местных,

[1] *Карташова Н.Н.* Заметки о работе с самодеятельным хореографическим коллективом… С. 48, 50. См. также: *Вохминцев В.* Одухотворение жизнью // Челябинский рабочий. 1964. 28 мая. С. 3.

микрополитических импульсах к созданию «химической сюиты» и причинам ее недолговечности.

В рассказах Веры Ивановны звучала горечь старых обид, самые резкие характеристики и оценки она сопровождала просьбой о конфиденциальности, которую я выполняю. Читателю придется поверить мне на слово, что вынужденные опущения не искажают общей картины «фактов» из перспективы моей героини. Возможную критику моего нежелания предавать гласности сведения, которые мой информант пожелал оставить в тайне, за якобы отход от принципа научности я отвергаю: моральные принципы бывают выше научных, любовь к человеку — выше любви к истине.

С постановки «Мастерицы на все руки» начался шестилетний период работы В.И. Бондаревой под фактическим руководством Н.Н. Карташовой, которым официальная руководительница ансамбля тяготилась. Инициатива такого сотрудничества исходила от Карташовой. Не исключено, что идея прославления химического прогресса отчасти была близка ей благодаря личным впечатлениям от посещения Японии четырьмя годами ранее, о быте населения которой она, помимо прочего, писала в июне 1960 года следующее:

> В магазинах много товаров. Здесь властвует химия — нейлон, капрон и другие синтетические материалы. Надо отдать справедливость японцам: они широко и умело используют синтетические волокна для изготовления красивых, удобных вещей. Но все это дорого[1].

Как бы то ни было, ставить в ДК ЧТЗ сюиту о «Большой химии» решила Н.Н. Карташова:

> И пришла Карташова. И предложила тему она такую: «Мастерица на все руки». «…Верочка, ты будешь ставить танцы. Я написала сценарий, я буду режиссером»[2].

«Верочка» такого сотрудничества не желала, но и отказать маститому и уважаемому хореографу не могла. Их танцевальная стилистика не совпадала, и В.И. Бондаревой приходилось уступать:

---

[1] *Карташова Н.Н.* Месяц в Японии: Путевые заметки // Челябинский рабочий. 1960. 9 июня. С. 4.

[2] Интервью В.И. Бондаревой с автором от 4.01.2010. 2:53:10.

> Она мне дает задание: «Вера, поставь Ботинки и Пальто». Ну вот… ну вот ни в какой клеточке мне головного мозга не откладывается, как я поставлю Пальто, как я поставлю Ботинки. Костюмы, что ли, такие делать? Ну, синтетическая обувь, чтобы она танцевала, чтоб танцевали, значит, пальто кожаные… Людей невидимками делать… чтобы они отплясывали? У меня ум за разум заходил, ум за разум заходил вот от ее этих предложений. Как же? Я не могу… И вдруг она: «Ну хорошо, у тебя не получается — я поставлю!» И она берет «стариков»… и начинает с ними делать… и ставит: они в кожаных пальто, они — в ботинках. Она просто делает ритмы, они там парой там как бы красуются друг перед другом. Просто надень любой костюм — и будет любой перепляс. Понимаете? Для меня такое искусство было дикое. Я не понимала. Я и до сих пор его не понимаю. Для меня это дико. … Так я до этого и не доросла…
>
> Остальное я все ставила[1].

Однако талантливый человек может раздвинуть тесное пространство несвободы и найти нишу для творческой работы, рождающей интерес и радость:

> Я ставила, ставила, мне это не нравилось. Я видела, что это несовместимо. […] И вот, например, она мне: «Вера, мне надо синтетический вальс», — в эту «Мастерицу на все руки». Химия, то есть капрон. […] У меня вдруг мелькнула такая мысль: подвесить круг — ну я ведь еще и фантазерка была — повесить круг железный на колосниках, привязать по шесть метров материала, по ним спускалась колонна из двенадцати цветов спектра. В центре стояла Мастерица-Химия… а этот материал ее прикрывал. Он был матовый… Выбегали девушки в бальных платьицах, легко одетые, по-современному, девочки. […] Выбегали они, брали эти материалы. Стояла там Химия с палочкой, как волшебница-хозяйка, проводила по ним, и они начинали танцевать. […]
>
> Не отрываясь, они бегали по кругу, не отрываясь, они переплетения разные делали. Что там только не было по рисунку! Это такой изумительный был вальс! Изумительный получился вальс! Конечно, зритель просто захлебывался[2].

Одно из немногих прямых столкновений В.И. Бондаревой с Н.Н. Карташовой, в котором новый руководитель в очередной

---

[1] Там же. 2:59:54.

[2] Там же. 2:54:52; 2:58:02.

раз уступила прежнему, состоялось по поводу музыки к «вальсу искусственных тканей»:

> Музыку… У меня, может, другая была бы музыка. Она мне говорит: «Будешь делать под “Маскарад”»[1]. Я ей говорю: «Наталья Николаевна!.. Это трагический… вальс!» — «Нет, он мне нравится. Кто там знает…?» И в общем мне пришлось делать под этот вальс. Меня коробило. Но — я исполнитель. Я делала под этот вальс[2].

Из рассказа В.И. Бондаревой следует, что успех нового хореографического произведения в профессиональной среде был отнюдь не бесспорным:

> И когда мы поставили «Мастерицу на все руки», она позвала комиссию. Приехала комиссия из Москвы. Режиссер какой-то, балетмейстер, просидел в ложе, просмотрел эту «Мастерицу на все руки».
>
> […] Он раздраконил… в пух и прах. Он сказал…: «Наталья Николаевна, это эклектика, вы смешали одно с другим». Особенно за вальс он ругался. «Это трагедийный… вальс. Понимаете? …Если бы услышал композитор… он бы был в шоке. Вы что сделали? Нельзя таких вещей делать! Нужно вальс? Вальс изумительный! Но нельзя под этот вальс». Вальс — он понравился по постановке. Говорит: «Талантливо поставлен!»[3]

Изумление Л.В. Воскресенской по поводу возможности хореографической композиции на химическую тематику В.И. Бондарева подтвердила, однако оговорилась, что приехавшая из Ашхабада балетмейстер «видела только Карташову»[4]. Бондарева имела в виду тот факт, что первоначально на афише и режиссером, и постановщиком значилась заслуженный деятель искусств РСФСР Н.Н. Карташова, а самой Бондаревой был отведен статус руководителя коллектива, без указаний на ее вклад в постановку «Мастерицы на все руки»[5]:

---

[1] Имеется в виду вальс В.В. Пушкова к фильму С.А. Герасимова «Маскарад» (1941) по одноименной драме М.Ю. Лермонтова, снятому к 100-летию смерти поэта.

[2] Интервью В.И. Бондаревой с автором от 4.01.2010. 2:56:56.

[3] Интервью В.И. Бондаревой с автором от 4.01.2010. 2:59:33, 3:09:10.

[4] Там же. 2:58:26.

[5] Там же. 2:58:40.

> Я оскорбилась. Мне же обидно: я же работала на износ, я же прихожу без рук, без ног, без головы. А я никто! … Об меня просто можно вытереть ноги[1].

Возмущенная несправедливостью, В.И. Бондарева решила уволиться и вернуться в Магнитогорск. Придя на прием к директору дворца, она попросила:

> Георгий Григорьевич… вот я доставлю …эту сюиту, мы выступим — подпишите мне заявление. Я уеду домой. Меня ждут в Магнитке, меня зовут назад, меня ждет еще Поляков![2]

Однако и в дирекции ДК, и в завкоме ЧТЗ ее просили потерпеть. Не укрылось настроение В.И. Бондаревой и от Н.Н. Карташовой.

> Когда она увидела, что я оскорблена, они вторую выпустили… афишу, где написано: балетмейстер — не постановщик, балетмейстер — Бондарева Вера Ивановна. «Ну, ты довольна?» [рублей]. «Ну…» (пожимает плечами). Я свою программу репетирую. Я здесь ставлю. Она приходила раз в неделю, отдыхала[3].

Несправедливость, якобы устраненная исправлением афиши, по мнению В.И. Бондаревой, сохранялась, нанося ей все новые моральные травмы:

> Смешной немножко нюанс. Получаем деньги. Меня кассир зовет, открывает ведомость, подсовывает мне: «Прочитай!» Чтоб никто не видел! Она не подставляет Наталью Николаевну. И я вижу: у Натальи Николаевны — десять тысяч, у Веры Ивановны — сто. Понимаете? У Веры Ивановны — зарплата. Все! Я говорю: «Ну что вы, Александра Николаевна, ну что вы мне подсовываете?» Я, конечно, дома реву. Я не могу никому ничего сказать. Потому что скажут: «Ты завидуешь… ты не доросла до этого, она — величина, ты — ничто! Вот живи и учись!» Ну и вот так вот жила и училась[4].

История танцевальной сюиты «Мастерица на все руки» обнажает страсти, кипевшие под празднично-парадной поверхностью государственного проекта художественной самодеятельности.

---

[1] Там же. 2:58:50.

[2] Там же. 2:59:10.

[3] Там же. 3:10:10.

[4] Там же. 3:10:43.

Сюиту вызвало к жизни, скорее всего, желание прежнего руководителя ансамбля народного танца восстановить пошатнувшийся авторитет, «приручить» нового и перспективного руководителя и балетмейстера. В.И. Бондарева была вынуждена идти на компромисс с потенциальным соперником гораздо большей весовой категории. Договоренность о том, что она — ученица Н.Н. Карташовой, задачу сохранить лицо старого руководителя и укрепить авторитет нового, очевидно, не решала. Редкое стечение благоприятных обстоятельств — начало новой пропагандистской кампании, опыт пропагандистских постановок, поддержка супруга — маститого журналиста, готового словом и делом поддержать любимую жену и практиковавшего и ранее создание для нее сценариев для постановок танцевальных сюит на актуальные темы, будь то кукуруза или космос, наконец, возможность интенсивно использовать опыт и талант молодого, изобретательного и невероятно работоспособного балетмейстера — все это позволило необычайно быстро, за считанные месяцы, в разгар кампании, создать новую сюиту. Вероятно, Н.Н. Карташова делала на нее серьезную ставку, раз пригласила для ее оценки высокую столичную комиссию.

Однако отрицательная оценка сюиты смешала карты режиссера и постановщика. Критика московского балетмейстера была лишь одной из многих причин непродолжительной сценической жизни «Мастерицы на все руки». В.И. Бондарева параллельно с постановкой «химической сюиты» ускоренным темпом успешно готовила собственную программу. Это позволило без образования репертуарных пустот отказаться от неудачной сюиты. Важную роль, видимо, сыграло и отрицательное отношение В.И. Бондаревой к эстетическому хореографическому символу веры Н.Н. Карташовой, воспроизводившему стремительно устаревавший сталинский канон профессионального драмбалета и самодеятельной хореографии. Если экологическое сознание советского человека еще могло мириться с представлением об исключительной пользе химических удобрений и ядохимикатов, то наивный пропагандистский пафос сюиты, перенасыщенный пантомимой, партийными лозунгами и плакатами, рассчитанный на малограмотного зрителя, вызывал в середине 1960-х годов скорее смеховой эффект.

Решающую роль в исчезновении «Мастерицы на все руки» из репертуара тракторозаводских танцоров Челябинска сыграла,

скорее всего, отставка Н.С. Хрущева в октябре 1964 года. «Большую химию», ассоциировавшуюся с именем свергнутого партийного лидера, убрали со сцены вместе с хореографическими постановками о кукурузе — «царице полей», дабы избежать подозрений в нелояльности к новому партийному руководству и его курсу со стороны руководителей дворцов культуры и хореографов.

С новым первым секретарем ЦК КПСС в государственную политику памяти и в советскую культуру, в том числе и в сценический самодеятельный репертуар, пришла новая тема — Великая Отечественная война.

«Этих дней не смолкнет слава»: форма и содержание

Мелодия песни «Священная война» звучит все громче. Открывается занавес. Вокзал. Стоят готовые к отправке составы. На платформах — зачехленная военная техника: танки, орудия.

На заднем плане — солдаты, офицеры, женщины, дети. Слышен звук гармошки. Люди прощаются, обнимаются, тихо беседуют, плачут.

На переднем плане — ограда, отделяющая вокзал от улицы. Солдат мечтательно, грустно играет на баяне, изливая свою печаль.

Вбегает девушка. Она мечется вдоль ограды, кого-то ищет. Увидела за оградой молодого солдата, машет ему платком. Он подбегает к ней и порывисто обнимает. Она приникает к его груди. Так стоят они секунду, две. Солдат замечает в руках девушки синий платочек, который напомнил обоим о чем-то хорошем...

Гармонист смотрит на влюбленных. Играет мелодию песни «Синий платочек». Парень и девушка кружатся. И только время от времени, бросив взгляд на солдат и провожающих, на несколько секунд застывают в печали, словно возвращаясь к печальной действительности. Они танцуют. И в этом танце все — и грусть расставания, и любовь, и воспоминания о светлых днях.

Девушка и молодой солдат уходят.

Солдат-гармонист, играя, идет к толпе на вокзал. Этому неугомонному парню хочется развеять грусть людей, он приглашает: спляшем! Играет кадриль.

В танец включается то одна, то другая пара. Танцуют на заднем плане сцены. По рисунку кадриль проста, незатейлива — «Байновская» или «Смоленская». Но в ней сейчас нет обычного юмора, внутреннего задора. Танцуют медленно, как бы машинально, напряженно. Вот выбежала из круга девушка, приникла к забору.

Парень мягко берет ее за плечи, ведет в круг танцующих. Вот-вот она разрыдается.

Кадриль продолжается, как бы аккомпанирует сцене прощания воина с семьей. На переднем плане — солдат, его жена и двое детей — мальчик и девочка… Трогательно это прощание. Внешне солдат спокоен, чувствуется крепость духа, несгибаемая воля, он обнимает, целует детей, нежно гладит их, разговаривает с сыном, дочерью. Жена стоит молчаливая, не сводя глаз с лица мужа. Только когда прозвучал сигнал: «По вагонам» — семьи засуетилась. Быстрое прощание. Жена прижалась к груди мужа. Солдат медленно идет вдоль забора, как бы пересчитывая руками железные прутья. Семья стоит у изгороди, провожая его взглядами. Дети и жена с другой стороны забора хватают руки отца. Он уходит к эшелону.

Состав трогается. Женщина берет сына на руки, девочку держит за руку. Они освещены лучом прожектора. Семья верит: отец вернется домой, вернется с победой.

Провожающие на прощание машут руками, потом подходят к забору и смотрят вдаль — сурово, напряженно.

Громко звучат волнующие слова песни:

Пусть ярость благородная вскипает, как волна.
Идет война народная, священная война»[1].

Либретто литературно-хореографической композиции «Этих дней не смолкнет слава», поставленной в ансамбле народного танца ДК ЧТЗ в 1965 году, публиковалось неоднократно[2]. Оно впервые увидело свет в 1967 в журнале «Клуб и художественная самодеятельность». В публикации преобладала литературно-драматическая составляющая: в нем полностью воспроизведены тексты стихов, названы звучавшие в композиции песни, литературно описаны изображавшиеся на сцене действия. Что же касается танцевальной компоненты, то она в описании присутствовала в самом общем виде, будучи зафиксированной в нескольких фотографиях и советах постановщикам относительно характера исполнения всего трех номеров — описанных выше сцен расставания семьи и кадрили из первого эпизода и солдатской пляски из третьего эпизода:

[1] *Карташова Н.* Этих дней не смолкнет слава // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 4. С. 23—24. См. также: *Она же.* Воспитание танцем… (1976) С. 54—56; *Она же.* Воспитание танцем… (2009) С. 104—197.

[2] *Она же.* Этих дней не смолкнет слава… С. 23—25; *Она же.* Воспитание танцем… (1976) С. 53—60; *Она же.* Воспитание танцем… (2009) С. 102—115.

Первый эпизод для постановщика самый трудный.

Сцена прощания пожилого воина с семьей не должна быть сентиментальной. Очень трудно исполнять «Кадриль», когда на сцене происходит прощание с семьей. Лейтмотив этой пляски — оптимизм, вера в победу и вместе с тем горечь расставания, трагедия войны. Как это совместить?

Танец надо исполнить как можно мягче, лиричнее, без ударов и хлопков. Выводить на передний план отдельные пары, показывать грусть и вместе с тем оптимистический настрой и веру в благополучное возвращение близких домой.

В третьем эпизоде солдатскую пляску нужно поставить не как обычную массовую, а как — перепляс, построенный на хорошей шутке, на удали. Важно подчеркнуть разнохарактерность этой пляски, ее национальный колорит, передать в ней великое чувство оптимизма и глубокой веры, которые руководили советскими воинами в дни тяжких испытаний[1].

Зато чтецам в приложенных к либретто «Советах постановщику» отведено столько же места, сколько и танцорам:

Большое внимание нужно уделить чтецам. Они создают определенное настроение перед каждым эпизодом, комментируют действие, готовят зрителя к следующему эпизоду. Чтецы должны проникнуться содержанием событий.

Настороженность: чтецы к чему-то внимательно прислушиваются, смотрят вдаль, чем-то встревожены: кто-то резко повернул голову, кто-то подался корпусом вперед.

Тревога: один готов к стремительному броску, другой призывает — «вперед», третья закрыла лицо руками, четвертая выражает решимость к борьбе, к сопротивлению, к схватке — это чувствуется по гордо поднятой голове, сжатым кулакам, твердому взгляду.

Стихи нужно читать взволнованно, но мужественно, без крика.

Расположение группы чтецов в третьей картине подсказывают сами стихи А. Твардовского — глава из «Василия Теркина». Бойцы на привале слушают рассказ бывалого солдата[2].

О предположительной причине дисбаланса в описании литературно-танцевальной композиции в пользу первой составляющей читатель узнает позже. Сперва следует составить общее

[1] *Карташова Н.* Этих дней не смолкнет слава… С. 25.

[2] Там же.

представление о ее содержании, для чего опубликованного либретто вполне достаточно.

Композиция состояла из четырех эпизодов, которые «связаны одной мыслью, общим сюжетом: расставание, война, быт войны, победа»[1]. Второй эпизод, названный по популярной советской песне В. Баснера «На безымянной высоте», посвящен изображению подвига горстки последних из оставшихся в живых защитников высоты, бросающихся с гранатами под немецкие танки. Картина эта, неизменно вызывавшая, по признанию постановщицы, волнение исполнителей и зрителей, была им знакома по советскому кино военного времени, особенно по фильму А.Г. Зархи и И.Е. Хейфица «Малахов курган» (1944). Это по крайней мере отчасти объясняет, почему к началу поворота официальной советской политики памяти к увековечиванию подвигов Великой Отечественной войны у хореографов был наготове целый арсенал вполне сложившихся штампов для танцевального инсценирования военной темы, которые (самодеятельные) балетмейстеры успешно эксплуатировали весь советский период. Вот содержание этого эпизода:

> Открывается занавес. На кургане — боец со знаменем, два автоматчика, гранатометчик. Они ранены, на головах повязки. Лица черны и суровы. Бойцы стоят насмерть.
>
> Зарево пожарища. Грохот канонады. Невдалеке подбитый танк.
>
> Рука об руку, с яростью бойцы идут в рукопашный бой, падают, поднимаются, наспех перевязывают друг другу раны, метают гранаты.
>
> (Танец строится на ритмических движениях, маршировке, перестроениях, мелких дробушках, пируэтах. Один за другим следуют части танца на темы: «Рукопашный бой», «Метание гранат»… «Пулеметная очередь», «Ранен в руку», «Первая помощь».)
>
> Боец ранен в лицо. Товарищи накладывают ему повязку на глаза, и он стоит — мужественный, непокоренный, неустрашимый.
>
> На несколько секунд наступает тишина. Бойцы сплотились вокруг знаменосца. Ждут.
>
> Лязг гусениц — идут танки.
>
> Боец закуривает папиросу, дает всем затянуться.
>
> И вот, обвязанные связками гранат, они поочередно идут навстречу вражеским танкам. Слышны взрывы. Танки подбиты. Последним идет ослепший боец. Воины погибли, но враг не прошел.

[1] *Карташова Н.* Этих дней не смолкнет слава… С. 25.

Слышны слова песни В. Баснера «На Безымянной высоте»:

Как много их, друзей хороших,
Лежать осталось в темноте.
У незнакомого поселка,
На безымянной высоте[1].

В третьем эпизоде, получившем название по использованному в нем военному вальсу М. Блантера «В лесу прифронтовом», постановщик соединил зарисовку прифронтового быта в духе поэмы А.Т. Твардовского «Василий Теркин» с драмбалетной пантомимой на тему пленения советскими армейскими разведчиками немецких «языков» и с каноническим с 1930-х годов переплясом на тему «дружбы народов СССР»:

Через весь зрительный зал на сцену проходят разведчики в маскировочных халатах, с автоматами в руках. Один из них наигрывает на губной трофейной гармошке. Бойцы просыпаются, подходят к разведчикам. Молодой разведчик начинает рассказывать, как взял «языка».

(Звучит мелодия песни М. Блантера «В лесу прифронтовом».)

Затемнение.

Эпизод разыгрывается в углу сцены, который высвечивается прожектором.

Два немецких солдата сидят на ящике от патронов. Один играет на губной гармошке. У другого, очевидно, болят зубы, щека перевязана, он в такт музыке покачивается. Советские разведчики по-пластунски ползут, вскакивают, вяжут немцам руки и затыкают им рот кляпом — и те идут с поднятыми руками. Свет гаснет.

Освещается группа советских воинов. Слушая рассказчика, солдаты смеются, пробуют играть на губной гармошке — нет, непривычно. А ну, дай нашу, русскую гармонь.

В руках солдата появилась гармонь. Он подбирает мотив русской пляски. И постепенно развертывается солдатская пляска. В ней нет строгого рисунка. Это разудалый, веселый перепляс, буйный и лихой. Сначала круг делает солдат с баяном в руках. Потом другие. Кусочки этого перепляса напоминают, что среди бойцов есть люди разных национальностей — украинцы, узбеки, грузины... И завершается пляска русской «Барыней».

[1] Там же. С. 56—57.

Сигнал тревоги. На несколько секунд все замирает[1].

Композиция завершается эпизодом «Есть в Праге памятник один», в котором обыгрывается памятник советскому танку. Тогда, в 1965 году он успешно символизировал освобождение Восточной Европы от нацистской Германии, благодарную память освобожденных и дружбу жителей «братских стран». До Пражской весны, растоптанной советскими танками, оставалось три года… Постановщику сообщалось: «Это может быть любой город, который освобождала от фашистских полчищ наша Советская Армия». Действие в четвертом эпизоде разворачивалось следующим образом:

> Звучит марш. Открывается занавес. Залитая солнцем площадь в Праге. Чехи, одетые в праздничную одежду. Они радостно встречают советских воинов.
>
> На сцену выходит большая группа танкистов и пехотинцев. Среди них девушки — санитарки, военные фельдшеры, связистки. Их встречают цветами, обнимают, целуют. Баянист-чех играет польку.
>
> Один из воинов приглашает чехов: станцуйте!
>
> Они танцуют чешскую польку «Бочонок».
>
> И тут же русские воины — девушки и солдаты — затевают русскую пляску. Сначала идет медленная хороводная часть, которая постепенно переходит в ликующую массовую русскую пляску. Это уральская пляска — широкая, лихая, виртуозная. (Баянисты играют «Полянку», «Подгорную», «Во саду ли, в огороде».)
>
> Когда кончается танец, чехи выражают солдатам свое восхищение, непринужденно беседуют, объясняются, кто как умеет.
>
> И в эти минуты издалека звучит марш, постепенно музыка становится все мощнее.
>
> Советские бойцы строятся в одну шеренгу и за знаменосцами идут в зрительный зал.
>
> Чехи выстраиваются на авансцене, провожают бойцов, машут руками, бросают цветы.
>
> А бойцы идут все дальше[2].

Композиция длилась 32 минуты. О соотношении длительности литературных прологов и пантомимно-танцевального действия

---

[1] *Карташова Н.* Этих дней не смолкнет слава… С. 24—25.

[2] *Там же.* С. 25.

предполагаемый постановщик инструктировался предельно точно:

> Какое время мы отвели на каждый элемент композиции?
>
> Первый эпизод. Пролог — 3 минуты, танцы и мимические сцены — 8 минут.
>
> Второй эпизод. Пролог — 2 минуты, танцы — 5 минут.
>
> Третий эпизод. Пролог — 2 минуты, танцы — 5 минут.
>
> Четвертый эпизод. Танцы — 7 минут[1].

Наряду с подготовленностью советских самодеятельных балетмейстеров к вновь ставшему актуальным в середине 1960-х прославлению победы СССР 1945 года обращает на себя внимание, что хореографический инструментарий челябинских тракторостроителей в 1965 году полнокровно воспроизводил сложившийся в сталинскую эпоху танцевальный канон.

Чего не позволяет опубликованный текст либретто — так это увидеть, как драматично проходила постановка литературно-хореографической композиции.

«Бери себя в руки!»: драмы вокруг военной постановки

> Постановка композиции «Этих дней не смолкнет слава» была осуществлена в хореографическом коллективе Дворца культуры Челябинского тракторного завода Н. Карташовой.
>
> Это — рассказ о победе в Великой Отечественной войне, о любви к Родине, отваге, не знающей границ, о бессмертных подвигах на фронтах войны, о свободе, которую советские воины принесли во многие страны Европы.
>
> Каждый хореографический эпизод комментирует театрализованный пролог. В качестве текста для чтецов взяты стихи С. Щипачева, М. Исаковского и А. Твардовского. Композиция поставлена на музыку песен советских композиторов и русских народных мелодий и наигрышей[2].

Такое редакционное примечание предваряло публикацию литературно-хореографической композиции «Этих дней не смолкнет слава» в столичном журнале. В ней в качестве автора композиции называлась только Н.Н. Карташова. Ее же имя стояло рядом

[1] Там же.

[2] Там же. С. 23.

с заголовком публикации. Сама она в своих воспоминаниях писала о постановке как о результате коллективного творчества:

> Было… решено создать литературно-хореографическое представление, посвященное Великой Отечественной войне, которое бы перекликалось с прославленным Танкоградом.
>
> Сначала возникла идея — тема. Затем мы, привлекая журналистов, кадровых рабочих и специалистов завода, создали либретто, заключающее в себе изображение событий, описание места, времени, характера действий, перечисляются все основные действующие лица. Следующее звено — литературный сценарий, подбор стихов, написание текста для театрализованных прологов к каждому эпизоду. Наконец, подбор музыки, работа с художником, костюмершей, осветителями.
>
> Последнее звено — это работа балетмейстера в качестве постановщика[1].

Н.Н. Карташова не пишет, кому принадлежало решение о постановке — отделу культуры обкома КПСС, Дворцу культуры ЧТЗ или самой Наталии Николаевне и ее супругу, но среди участников сценического создания композиции отсутствует одно важное имя — В.И. Бондаревой, которая рассказала мне следующее:

> И вдруг наступает время: двадцать лет, день победы в Великой Отечественной войне. …она приходит с новой ролью: «Вера, вот у тебя в Магнитогорске был “Малахов курган”». Отдельный номер, изумительный, вот настолько я загорелась этим номером. Я поставила — пять героев, которые бросаются под танки. Я сделала такой вот номер. Зритель плакал, сама я плакала всегда, несмотря [на то], что я сделала его, вот, и ребята тяжело танцевали его. И она когда посмотрела — давали звание народного… этому коллективу магнитогорскому, она приехала, Наталия Николаевна — она увидела этот номер, отложила себе в портфель, и вот через столько лет она его вспомнила.
>
> …И она… рассказала мне, что она хочет. Конечно, это был… что-то было. Это была литературно-танцевальная композиция, которая была на лучших стихах… современных, посвященных войне, посвященных победе…[2]

---

[1] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем… (1976). С. 52

[2] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 4.01.2010. 3:14:20 — 3:16:35.

Рассказ В.И. Бондаревой повествует о нескольких драмах, связанных с постановкой композиции на военную тематику. Во-первых, она производила очень сильное впечатление на исполнителей и зрителей. Не удивительно — хореографическое произведение, которое само по себе способно оказать на зрителя мощное эмоциональное впечатление благодаря соединению действия, движения, ритма и музыки, усиливалось в данном случае тем, что зрители так или иначе были очевидцами событий. Война была близким прошлым, живым и болезненным для ее 40—50-летних ветеранов. Были живы матери и вдовы погибших на войне, еще теплилась надежда найти солдат и офицеров, без вести пропавших на фронте, членов семей, потерявшихся во время эвакуации в тыл или депортации в Германию. Молодые исполнители композиции если не были детьми войны, то воспитывались на военных фильмах и семейных рассказах о войне. А композиция «Этих дней не смолкнет слава» была адресована «героям Танкограда», поставлявшим на фронт танки. Н.Н. Карташова вспоминает, как ее принимала ленинградская публика:

> Композицию «Этих дней не смолкнет слава» мы показывали также в Ленинграде, в программе фестиваля «Белые ночи». Очень волнующей была встреча на Кировском заводе. Ведь на этом предприятии работают многие из тех, кто в годы войны эвакуировался в Челябинск и строил танки в легендарном Танкограде. Когда был опущен занавес, минут пятнадцать длилась овация. Потом зрители бросились на сцену, нас обнимали, целовали, незабываемые минуты[1].

Вторая драма состояла в том, что балетмейстерская работа В.И. Бондаревой в этой постановке оказалась замолчанной. Как следует из ее рассказа, идея хореографической композиции Н.Н. Карташовой была подсказана танцевальным номером В.И. Бондаревой «Малахов курган»», с которым Карташова познакомилась в 1962 году на отчетном концерте В.И. Бондаревой в Магнитогорске. Этот номер с небольшими изменениями вошел в челябинскую композицию (см. илл. 3.12). Более того, вся хореография военной сюиты, по словам В.И. Бондаревой, за исключением психологической кадрили в первом эпизоде, поставленной Н.Н. Карташовой, принадлежала ей. Помимо второго эпизода В.И. Бондарева была

[1] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем (1976)… С. 63.

3.13. Картина первая из хореографической композиции «Этих дней не смолкнет слава!». В роли женщины, провожающей мужа на фронт, — В.И. Бондарева (Музей ЧТЗ. Ф. ДП. 354. Личный фонд Н.Н. Карташовой. Инвентарный номер 5075).

балетмейстером солдатской пляски из третьего эпизода, чешского и заключительного танцев — в четвертом[1].

Наконец, В.И. Бондаревой, которой Н.Н. Карташова поручила роль жены «пожилого воина» и матери двух детей в первом эпизоде композиции, пришлось самой выступать на сцене (см. илл. 3.13). Правда, ей не удалось реализовать собственное видение этого образа, за создание которого она взялась с энтузиазмом, впечатленная замыслом Карташовой:

> И вот она говорит: «Ты будешь играть мать». Она же знает, что я драматическая была исполнительница — «Ты будешь мать. Резепин[2] будет твой муж. Он уходит на фронт. Маленьких детей — шестилетнего мальчика из детского коллектива от Тищенко возьмем и девочку из третьего класса… Ты — мать с двумя детьми, провожаешь мужа на [фронт]».

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 4.01.2010. 3:20:13; 3:20:40; 3:27:25.

[2] А. Резепин — солист ансамбля народного танца ДК ЧТЗ.

> Ну я было хотела на демиклассике этот фрагмент делать… То есть я стала готовить этот номер... Я говорю: «Вот эта у меня родилась такая идея, Наталия Николаевна»… Она говорит: «Нет-нет-нет-нет-нет. Ты должна стоять, только молча драматическую роль вести. Ты — мать-Родина… Ты ничего не делаешь. Ты окаменела. Сердце твое разбито»[1].

Неизвестно, чем было продиктовано энергичное несогласие Н.Н. Карташовой с предложением В.И. Бондаревой. Возможно, решение Бондаревой образа жены и матери не соответствовало ее видению. Но не исключено, что Карташова не хотела, чтобы ее преемница вызвала дополнительные симпатии зрителей в качестве яркой танцовщицы. Как бы то ни было, Бондарева в результате воспользовалась сценой расставания семьи из вышедшего в 1959 году на экран фильма С.Ф. Бондарчука «Судьба человека», подтверждая высказанное выше предположение об инструментализации кинообразов в хореографических постановках на военно-патриотическую тематику:

> Такая я была потерянная, вот, такая я была убитая, и он меня отрывает, и я падаю, потом… дети меня поднимают, и я знаю, что его не вернешь... поезд уходит, я как бы ползу за этим поездом[2].

Для В.И. Бондаревой эта постановка была, вероятно, еще большим психологическим стрессом, чем «Мастерица на все руки». В отличие от сюиты о «Большой химии» композиция «Этих дней не смолкнет слава» ее потрясла и увлекла. Она с головой ушла в работу — с опасностью для собственного здоровья:

> Я разрывалась… У меня психика… дошла до такого состояния, что я ночи не спала. Плачу, и все. Я не могу уснуть. Вот хожу по квартире, говорю: «Я сейчас сойду с ума». … Я ей говорила…: «Наталья Николаевна, мне очень трудно». — «Бери себя в руки! Бери себя руки! Не раскисай!..»[3]

История создания литературно-хореографической композиции вновь сталкивает нас с драматично протекавшим решением вопроса о борьбе за власть в самодеятельном коллективе, об авторских

---

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 4.01.2010. 3:16:57 — 3:18:26.

[2] Там же. 3:19:16 — 3:20:08.

[3] Там же. 3:21:27.

правах на хореографическое произведение и о коллективной памяти о недолговечных балетмейстерских заслугах. Обращает на себя внимание тот факт, что в публикации 1967 года Н.Н. Карташова уже не упоминает о сотрудничестве с В.И. Бондаревой — с успешной ученицей, как это было двумя годами ранее в связи с публикацией сценария «Мастерицы на все руки». Можно предположить, что к этому времени для Н.Н. Карташовой стала очевидной невозможность дальнейших постановок в своем бывшем ансамбле ДК ЧТЗ. Возможно, она переориентировалась на сотрудничество с собственной дочерью Т.Н. Реус, которая в это время уже выбрала для себя стезю руководителя самодеятельного хореографического ансамбля и собиралась получать соответствующее образование.

Из «закулисной» истории постановки, кроме того, напрашивается предположение о том, почему Н.Н. Карташова в опубликованном описании композиции ограничилась либретто и сделала основной упор на фиксации литературной, а не хореографической ее составляющей. В самом ансамбле никто опытом записи танца не обладал, а приглашение специалиста со стороны наверняка заставило бы афишировать участие В.И. Бондаревой в качестве балетмейстера.

Наконец, балетмейстерская деятельность В.И. Бондаревой в этой и других постановках середины 1960-х годов предоставляет дополнительную информацию для еще одного обращения к поставленному во второй части книги вопросу о границах свободы творчества советского (самодеятельного) хореографа.

Между «молотом» директив сверху и «наковальней» ожиданий снизу

> Помню, Хайсаров был пулеметчик. Помню, ну, я говорю: «Ты только не расстреливай зал зрительный. Вот так, говорю, води этот пулемет, чтобы все-таки, это, приятная была ассоциация у людей, что ты не расстреливаешь зрителя»[1].

Так наставляла В.И. Бондарева одного из солистов ансамбля «Самоцветы» Ш.Г. Хайсарова, изображавшего пулеметчика в танце «Тачанка», входившем в сюиту «Ильмень золотоцветный», о перипетиях создания которой в 1969 году речь уже шла выше. Сюжет ее был причудлив. К сожалению, либретто этой танцевальной

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 22.01.2010 (2). 1:09:42.

композиции мне обнаружить не удалось. Согласно устному пересказу В.И. Бондаревой, сделанному через сорок лет после премьеры, содержание постановки было примерно таково.

На сцену выходили геологи-разведчики, вооруженные кирками для поиска драгоценных камней. Утомленные тщетными поисками, они засыпали. Во сне их взору открывалась высокая гора, сверкавшая драгоценными каменьями. В нее вела выложенная малахитом пещера. Появлялся «батюшка-Урал», указывал старателям вход в гору. Геологи попадали в грот, в котором стояла малахитовая шкатулка. Ее изображали танцовщицы с поднятыми вверх руками. На «шкатулке» возлежала Хозяйка Медной горы в образе змейки в кокошнике. Этот образ В.И. Бондарева, по собственному признанию, взяла на вооружение еще в Магнитогорске, увидев на обложке журнала «Огонек» М.М. Плисецкую в роли Хозяйки Медной горы в балете «Каменный цветок». Под впечатлением от этой фотографии Бондарева даже создала в Магнитогорске балет «Малахитовая шкатулка» по мотивам сказов П.П. Бажова. Материал этого балета был затем отчасти использован в челябинской постановке.

Благодаря скамеечке, имевшейся внутри «шкатулки», Хозяйка Медной горы могла незаметно для зрителей надеть юбку, чтобы выйти в хоровод вместе с Малахитами, в которых превращались расступившиеся 24 девушки, составлявшие до этого малахитовую шкатулку. После Малахитов танцевали другие самоцветы и драгоценные камни, танец которых завершали Бриллианты и общий пляс камней. (Роскошные костюмы для танцев камней шились в Москве.)

По причуде балетмейстерской фантазии — или из-за сбоя памяти 84-летней рассказчицы — в какой-то момент на сцене появлялась героиня одного из бажовских сказов Катерина. Она собирала камни для своего жениха, Данилы-мастера. Наконец, Хозяйка Медной горы передавала небольшую шкатулку с камнями Катерине. А после опять поднималась в «шкатулку» из сомкнувшихся женских фигур и ложилась сверху змейкой. После чего пещера закрывалась, а геологи просыпались.

Однако на этом сюита не заканчивалась. Она продолжалась танцевальной композицией «Тачанка» на тему Гражданской войны в России[1]. Более неуместное смешение тематики, казалось бы, трудно вообразить.

[1] Там же. 59:50 — 1:10:03.

3.14. «Кубинская сюита» в исполнении «Самоцветов», 1969 г. (Музей ЧТЗ. Незарегистрированная папка Л.В. Авсянниковой).

В.И. Бондарева объясняла появление этого танца в сюите «Ильмень золотоцветный» необходимостью каким-то образом связать сюиту со столетием со дня рождения В.И. Ленина: «Надо же было!..» Именно в этой связи и просила В.И. Бондарева Ш.Г. Хайсарова «не расстреливать» публику, а направлять воображаемый пулемет поверх голов зрителей.

Как видим, в данном случае балетмейстер вынужден был учитывать идеологическую конъюнктуру, пожелания администрации заводского клуба и перспективы личной карьеры, поскольку, как помнит читатель, «Ильмень золотоцветный» ставился под получение В.И. Бондаревой звания Заслуженного работника культуры РСФС, которое ей благополучно присвоили в 1969 году — первой в Челябинске.

Наряду с директивами сверху нужно было учитывать и интересы снизу, со стороны самих участников «Самоцветов», которых однообразный и морально стареющий «народный» танцевальный репертуар мог разочаровать. Балетмейстер самодеятельного ансамбля оказывался как бы между молотом и наковальней, что могло ограничивать его свободу творчества и вместе с тем направлять его в «правильное» русло. Наличие подобных рамок требовало от постановщика тактической гибкости — порой вопреки собственным эстетическим пристрастиям. Так, например,

вскоре после «Ильменя золотоцветного» появилась в репертуаре «Самоцветов» «Кубинская сюита» (см. илл. 3.14):

> Мы договорились с Тейдером[1]… пошли очень бальные танцы. И я, конечно, тоже клюнула на это. Ну, как-то я новшествами не очень увлекалась: шла, шла, в народном плане шла. А это вот — ребята тянутся, они же хотят все попробовать. Вот. Пошла прямо эпидемия этих бальных танцев. А тогда еще не было «бальников»… […] И я ему предложила. Я говорю ему: «Виктор Андреевич, давайте поставим бальные танцы, сюиту бальных танцев. Самые популярные»… И он говорит: «А как вы мыслите?» Я говорю: «Вы делаете … "скелеты" всех этих "бальников"… — ну, все эти бальные танцы… Обязательно, чтобы "Калинка" была последняя, русская… А кубинский номер, говорю, кубинский номер, … народные то есть кусочки… будут народники. Это делаю я. Я делаю народные кусочки, а вы делаете… эти бальные танцы».
>
> И мы с ним поставили сюиту бальных танцев. Это было очень интересное содружество. Очень интересно, популярно получилось[2].

В.И. Бондарева была немного знакома с латиноамериканской хореографией благодаря бывшему ученику из Магнитогорска Геннадию Коробейникову, ставшему профессиональным опереточным балетмейстером в Москве и имевшему опыт постановок в «кубинском стиле»:

> И [он] поставил мне кубинскую сюиту… Я не знала, конечно, этих танцев — ничего, по сути дела. А от меня [он] попросил взять что-то народное — всегда обмен был[3].

Наряду с упоминанием о том, что оплата постановочной работы среди хореографов зачастую осуществлялась «бартером», постановкой за постановку, в этой истории интересен мотив хореографа, учитывавшего при формировании репертуара самодеятельного хореографического коллектива настроения его участников. Важно было не только иметь идеологически корректный репертуар на современную тему, но и блюсти массовость, а значит — создавать репертуар, привлекательный для его участников.

---

[1] В.А. Тейдер — доцент кафедры хореографии открывшегося в 1968 году Челябинского государственного института культуры.

[2] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 22.01.2010 (2). 1:11:17 — 1:13:20.

[3] Там же. 1:13:50 — 1:14:09.

Конечно, разнообразный репертуар был не единственным фактором, поддерживающим заинтересованность танцоров в участии в самодеятельном коллективе. Важными стимулами для сохранения крепкого ансамбля, помимо прочего, были активная гастрольная деятельность и здоровая атмосфера в коллективе. Пора поочередно — после лирического отступления — обратиться к этим сюжетам.

Ниночка

Перебирая в памяти случаи прямого соприкосновения с советской художественной самодеятельностью, я диву даюсь тому, как их много — значительно больше, чем я вначале предполагал. Помимо прочего, я изначально совершенно упустил из виду, как много времени я отдал художественному любительству не напрямую, лично участвуя в нем, а организовывая занятия самодеятельностью своих детей. В первой моей семье сопровождение детей в любительские кружки входило в круг моих обязанностей. Компетентный поиск заслуживавших внимания самодеятельных объединений, в которые не стыдно отдать внучку, добровольно и с энтузиазмом включила в число своих «бабушкиных» задач моя мама, выполняя его безупречно. А вот ежедневное рутинное осуществление замысла — отвести в кружок, через два-три часа забрать и доставить домой — этим, как правило, занимался я. Мне года два подряд довелось водить в хореографическую студию дочь первой жены, много лет подряд сопровождать в вокальный ансамбль свою старшую дочь, некоторое время выполнять эту же функцию в отношении младшей дочери, которая с заслуживающими восхищения любознательностью и целеустремленностью танцевала, пела, играла, рисовала, изучала звездное небо.

Но дольше всего — целых семь лет — я повседневно соприкасался с самодеятельным художественным творчеством благодаря моей старшей дочери Нине, которая в возрасте от пяти до двенадцати лет посещала в Челябинске вокальную студию «Мечта», куда чуть раньше ходила моя будущая жена Наташа. Ее фотографию, сделанную во время выступления ансамбля, я часто рассматривал, ожидая дочь. Хитросплетения судьбы…

Вот справка об этом коллективе, помещенная в «Википедии»:

> Детская вокально-хоровая студия «Мечта» (с 1994 — детская вокально-хоровая школа, в настоящее время — вокально-хоровое

отделение ДШИ № 1 г. Челябинска) — основана в 1972 г. В. Шереметьевым и А. Барташовой. Хоровые коллективы студии — лауреаты городских, областных и всесоюзных конкурсов и фестивалей. В «Мечте» обучаются дети школьного возраста. Изучаемые дисциплины — хоровое и сольное пение, хореография, игра на музыкальных инструментах. Цель занятии — через обучение искусству привить детям высокую культуру, расширить кругозор и развить их интеллект. В 1980-х в «Мечте» одновременно действовали до десятка различных хоровых коллективов, 2 вокально-хореографических ансамбля, а также класс сольного пения. В начале 2003 в студии занимались около 400 детей с 36 педагогами.

Многие выпускники «Мечты» продолжают учебу в музыкальных училищах и консерваториях. Среди выпускников школы — хормейстеры, солисты оперы и филармонии, работающие как в России, так и за рубежом (Израиль, США, Швейцария)[1].

С маленькой Ниночкой я проводил удивительно много времени, несмотря на большую занятость на работе, соискательство в Москве и подготовку кандидатской, а затем и докторской диссертации (ей было соответственно неполных шесть и двенадцать лет, когда я их защитил). Почти каждое утро я отвозил ее через полгорода в детские ясли, позже в детский сад и начальную школу, а вечером забирал оттуда. Мы проводили в общественном транспорте до двух часов в день, и это время надо было чем-то занять. Помимо прочего, я с ее младенческого возраста вполголоса мурлыкал ей песенки, и она довольно рано стала мне помогать — правда, не очень уверенно попадая в мелодию. О ее вокальных данных я был невысокого мнения, но они по крайней мере, были мне известны.

А вот ее хореографические таланты прорезались совершенно для меня неожиданно. Они обнаружились в Абхазии, куда я на два месяца уехал вдвоем с четырехлетней дочерью. Папы длинноволосых маленьких дочерей, не повторяйте моего опыта: по нескольку раз в день расчесывать волосы, спутанные после морского купания, любимому ребенку — серьезное испытание! Но я проявил тогда верх легкомыслия и рискнул поехать с ней вдвоем, чему способствовало одно утешительное обстоятельство: на пару недель наш отдых по времени и месту совпал с каникулами моей

[1] http:// ru.wikipedia.org/wiki/ Мечта_(хоровая_студия) (последнее посещение — 13.09.2013).

кузины Натальи, которая с мужем Борисом и сыном Павликом отдыхала там же.

Там, в Абхазии, Нине исполнилось пять лет. Мы решили всей компанией отпраздновать это событие в ресторане, куда и отправились с пляжа. Абхазский ресторан времен заката советской эпохи, 1988 года — это непритязательная закусочная с грязными клеенками на столах и унылым меню, несмотря на обилие специй и остроту блюд.

Я очень хорошо помню эту сцену. Маленькая Ниночка была одета в только что подаренные ей малиновый комбинезон и голубые резиновые пляжные туфельки. Около открытого ресторана пришлось какое-то время ждать свободного столика. Было солнечно и жарко, хрипло орала из дряхлых колонок ресторанная музыка. Мы лениво болтали в ожидании «посадочных мест», расслабленные теплым морем и южным солнцем, когда Борис оживленно кивнул куда-то за мою спину: «Посмотри, что она делает!» Я обернулся. Ниночка стояла совершенно одна в середине большой пустой площадки между столами и очень легко и грациозно, по-взрослому, как крошечная дама, двигалась в такт мелодии. Это было чуть-чуть смешно, очень трогательно и невероятно красиво. Я гордился своим чадом!

Той же осенью было решено отдать Нину в вокально-хоровую студию «Мечта». Почему мы решили, что она должна заниматься пением, а не танцами, не помню. Я запомнил наш первый поход на занятие в студию. Взрослым — обычно это были матери и бабушки, я принадлежал к нечастым исключениям — разрешили присутствовать на первом занятии. Руководительница Нининой группы Альбина Владимировна, полноватая дама средних лет в очках, очень внимательная, собранная, волевая, первоначально вызвала у меня не восхищение, которого она, как я вскоре установил, по праву заслуживала, а сочувствие. Я не мог представить, как можно справиться с тремя десятками писклявых маленьких девочек, непрерывно двигающихся, с любопытством вертящих головами, не слышащих руководительницу и друг друга. Я не верил, что у нее что-то получится. Больше нас, взрослых, на занятия не пускали.

А месяца через два Альбина Владимировна пригласила нас на концерт студии. Наши девочки выступали последними. Кажется, они пели «Кукольную колыбельную» Георгия Ладонщикова:

Тихо входит синий вечер
В комнату мою.
Спите, куклы-человечки,
Баюшки-баю.
Уложу вас всех в кроватку,
Песню вам спою.
Спите, детки, сладко-сладко,
Баюшки-баю.
Понимаете вы сами,
Как я устаю.
Целый день вожусь я с вами,
Баюшки-баю.
Уложила, укачала
Кукол всю семью,
И сама я задремала,
Баюшки-баю.

Я не верил своим ушам: они пели негромко, очень точно, очень слаженно, как говорят в профессиональной среде, очень культурно. Как можно было добиться столь очевидного эффекта за такой короткий срок, я не представляю. Я чуть не плакал от радости и волнения.

Года через два-три Нина оказалась в числе девочек, которых отобрали в вокально-хореографический ансамбль — один из двух упомянутых в интернет-справке. На их первом занятии можно было присутствовать. Альбина Владимировна предложила девочкам свободно подвигаться под музыку и через минуту после начала эксперимента воскликнула: «Посмотрите на Нину! Попробуйте как она!» Нина действительно двигалась как маленькая взрослая, очень уверенно, с большим достоинством, легко, непринужденно, не вихляясь и не выламываясь.

На первом выступлении ансамбля я сидел позади основателя и бессменного руководителя «Мечты» Владимира Александровича. Первым номером была песенка папуасов, четыре исполнительницы совмещали пение с подтанцовкой. Когда они на первых тактах песни характерным африканским ходом в положении так называемого «коллапса» — наклонившись вперед, с оттопыренными попами, на полусогнутых ногах — вышли из обеих кулис, Владимир Александрович наклонился к соседке — бабушке одной из

http://www.bibliorossica.com

выступавших девочек: «Кто эта девочка — вторая слева?» — «Нина Нарская». «Все понятно! Вся в бабушку!» — удовлетворенно кивнул он. Я наклонился к нему: «Владимир Александрович, но она с ней совсем не занимается». — «А зачем? — возразил он мне. — Какая наследственность!»

Сказав, что моя мама не занимается внучкой, я немного слукавил. Нет, специально бабушка не занималась с ней хореографией, не тренировала у станка, не ставила ей танцы, не репетировала с ней. Но на все наши домашние праздники, традиционно отмечавшиеся у моих родителей, Ниночка, начиная с конца 1987 года, когда я привез из ФРГ двухкассетный магнитофон, организовывала хореографические концерты, в которых дедушка и бабушка ей ассистировали, а бабушка еще и вела программу, объявляя выступления внучки. Нина выступала очень темпераментно, выразительно и серьезно. Мои родители и гости удивлялись, умилялись, гордились. Я разделял их чувства.

Теперь Нина — взрослая женщина, мать троих сыновей, старшего из которых она приохотила к самодеятельной спортивной хореографии. Они вместе ходят в любительскую группу и танцуют хип-хоп, в некоторых концертных номерах — вместе, очень увлеченно и успешно. Я рад, что школа советской художественной самодеятельности пошла моим дочери и внуку на пользу.

«Искренние друзья» в Венгрии

Весной 1957 года танцевальный коллектив тракторного завода получил радостную весть: он включен в состав делегации, которая посетит Венгрию. На подготовку к поездке дается два месяца.

И одна весть огорчительная: надо отобрать всего лишь шестнадцать танцоров. Это из шестидесяти ребят коллектива. Но ничего не поделаешь. Наташа отобрала восемь работниц завода и восемь парней — рабочих и мастеров.

Начали готовиться к поездке. Из обширного репертуара выбрали пять танцев и плясок с таким расчетом, чтобы показать разнохарактерное народное творчество нашей страны.

В состав делегации, кроме танцевальной группы тракторного завода, входили участники художественной самодеятельности Москвы, Ленинграда, завода «Ростсельмаш», Грузии, Азербайджана.

Перед отъездом из Москвы состоялся сводный концерт. Программа была обширной и красочной. Номера следуют один за другим в хорошем и слаженном ритме. […] Все это свидетельствовало

не только о хорошем вкусе исполнителей, но и о направленности, жизнерадостности нашей самодеятельности[1].

С поездки в Венгрию в мае—июне 1957 года началась зарубежная гастрольная деятельность ансамбля народного танца ДК ЧТЗ. Она была достаточно регулярна и разнообразна на протяжении 1950—1980-х годов и, в качестве надежного показателя высокого уровня коллектива, являлась предметом гордости его руководителей и участников. Не удивительно, что около трети статьи о «Самоцветах» в энциклопедии «Челябинская область» посвящена их гастролям по СССР и за его пределами[2]. Закономерно, что и Н.Н. Карташова, и В.И. Бондарева — каждая в меру своих возможностей — охотно рассказывали о гастрольной деятельности своего коллектива. О некоторых своих поездках — с наибольшим удовольствием, как о самых успешных и престижных. К ним относятся упомянутые выше поездки в Венгрию (1957) и Японию (1960) в «карташовский» период ансамбля, в ГДР (1969) и США (1979) — в «бондаревский».

Хотя эти четыре поездки составляют лишь малую часть гастрольной деятельности танцевального ансамбля челябинских тракторостроителей, пунктирный рассказ о них дает представление о том, какую роль в жизни советского самодеятельного хореографического коллектива могли играть гастроли. Во-первых, такой выбор представляется симметричным, в равной степени отражая гастрольную активность ансамбля при обеих руководительницах и в социалистические, и в капиталистические страны. Во-вторых, эти поездки представлены наибольшим количеством текстов. Их объединяет общность структурных компонентов, образующих некий принятый содержательный набор.

В канон описания самодеятельных гастролей входили трудная подготовка к поездке; экзотика местных условий, особенно жизни в западных странах; успешные выступления, которые сопровождались восторженным приемом, в капиталистических странах не исключавшим, однако, известной подозрительности с обеих сторон; профессиональная открытость и обмен достижениями с коллегами за рубежом.

Уже приведенная выше информация о подготовке к поездке в Венгрию из воспоминаний супруга Н.Н. Карташовой

---

[1] *Карташов Н.* Натали — Я… С. 48—49.

[2] См.: *Полетаева Н.В.* «Самоцветы»… С. 739.

Р.Ф. Шнейвайса включает стандартный набор содержательных секвенций, обязательных для описания гастролей самодеятельных артистов. Это радость и волнение по поводу предстоящей поездки, трудный отбор исполнителей и танцев, упорная подготовка, перечисление состава гастролеров, известность которых повышала статус челябинских участников.

Челябинцы входили в состав гастрольной бригады из 70 человек, которая в течение месяца выступила в 12 (по другим данным — в 14) городах Венгерской народной республики перед 50 тысячами зрителей. Эта поездка довольно подробно описана по горячим следам руководителем группы самодеятельности советских профсоюзов Ф. Медведевым и, почти десятилетием позже, Н.Н. Карташовой[1].

Одним из излюбленных сюжетов в повествовании Н.Н. Карташовой о венгерской поездке является рассказ о том, как ее коллектив был окрещен зрителями «Подсолнухом» и в качестве подарка «венгерским друзьям» выучил и успешно продемонстрировал местный танец:

> Среди других танцев мы исполняли украинский «Гопак». Когда в начале танца наши девушки вышли на сцену, неся в руках подсолнухи, раздались бурные аплодисменты. Я вначале не поняла, чему аплодируют зрители. Все прояснилось, когда нам перевели рецензию на наш концерт, опубликованную в газете «Непакарат». В ней говорилось: «Подсолнух... Так была названа программа этого вечера, что в буквальном переводе означает цветок, который поворачивается к солнцу. Это имеет символическое значение». Так вот причина аплодисментов! Венгерские друзья считают искусство советского народа солнечным, радостным, таким искусством, которое несет тепло человеческих сердец, сближает людей.
>
> После одной из таких волнующих встреч участники танцевального кружка решили преподнести сюрприз новым зрителям — разучить венгерский национальный танец. Балетмейстер Антал Керекеш охотно взялся за это дело. Несколько дней челябинцы вставали в шесть утра и до завтрака работали с будапештским балетмейстером. Мишкольский танец (сценический вариант «Тэреней парош» — «парный танец») мы разучивали, как говорится, на одном дыхании, увлеченно. Антал Керекеш был нами доволен.
>
> Когда танец был разучен, челябинцы показали его на концерте в Мишкольце. Челябинские тракторостроители настолько выразительно передали венгерскую манеру исполнения, что это привело

[1] См.: *Медведев Ф.* У венгерских друзей // Художественная самодеятельность. 1957. № 2. С. 9—11; *Карташова Н.Н.* Приглашение к танцу… С. 29—41.

> в восторг хозяев, и они преподнесли уральским танцовщикам свои национальные костюмы, вышитые народным орнаментом[1].

Советские самодеятельные танцоры ощущали себя посланцами доброй воли, языком танца преодолевающими границы и взаимное непонимание, готовыми к мирному диалогу, открытыми для сотрудничества. Вероятно, поэтому обмен знаниями, обучение друг друга родным народным танцам составляет одну из устойчивых смысловых секвенций описания зарубежных гастролей и контактов с иностранными коллегами.

В текстах о венгерской поездке эта, «дипломатическая» миссия советских самодеятельных артистов выходит на передний план по причине произошедшего в Венгрии за полгода до поездки восстания, подавленного советскими танками в ноябре 1956 года. Не случайно в воспоминаниях Н.Н. Карташовой именно эти события — первое, о чем она думает, получив известие о предстоящих гастролях:

> Венгрия... Прошло всего лишь несколько месяцев с тех пор, как здесь разыгралась большая трагедия. В октябре и ноябре 1956 года к этой стране, к ее столице Будапешту было приковано внимание всего мира: венгерский народ разгромил контрреволюцию. И вот сейчас мы поедем в эту страну[2].

«Венгерская контрреволюция» 1956 года — главное референтное событие в заметках руководителя гастрольной бригады о поездке советской профсоюзной самодеятельности по Венгрии. Она упоминается и в связи с описанием упадка венгерской самодеятельности, и в связи с восторженным зрительском приемом советских артистов-любителей:

> Выступления нашего коллектива художественной самодеятельности пробудили еще больший интерес к Советской стране, к ее людям, культуре. В нашем лице трудящиеся Венгрии видели народ, высоко поднявший знамя борьбы за мир и дружбу.
>
> «Искренние друзья в Боршоднададе» — так назвал нас Жегмонд Кармош в местной газете. Он пишет:

---

[1] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем… (1976) С. 81—82; см. также: *Бочарникова Е., Резникова З.* Наталия Карташова… С. 21; *Карташова Н.Н.* Приглашение к танцу… С. 34.

[2] *Карташова Н.Н.* Приглашение к танцу… С. 29.

«Стою солнечным майским днем здесь, на площади Петефи в Боршоднададе. Вокруг меня нарядная толпа. Я невольно вспоминаю мрачный октябрьский день, когда мы были здесь, на этой площади, по приказу контрреволюционеров. Кроме отдельных демагогов, толпа хранила молчание, а затем мы все вернулись на завод играть в карты. Сегодня на площади Петефи стоит тоже большая толпа людей, но никто не приказывал им явиться сюда. Уже раньше, в среду, стало известно, что 29 мая в Боршоднадад прибудет советский профсоюзный коллектив художественной самодеятельности. Все, кто не был занят, явились сюда, чтобы посмотреть на дорогих гостей. Многие пришли пешком из районов. Женщины, старики, дети слились с толпой рабочих, окончивших смену в два часа. Нас было более чем полтысячи. Из автобусов вышли советские гости. Их мы встречали бурными аплодисментами. Гости любезно ответили на приветствия и смешались с толпой, раздавая значки и открытки. В половине третьего публика до отказа переполнила зал Дома культуры. Шли номера, нарастал энтузиазм зрителей. Сцена и зрительный зал как бы слились воедино.

Общее чувство всех высказал директор завода Янош Дьярфаш:

— Нашу искреннюю дружбу не смогли и не смогут разрушить никакие контрреволюционные демагоги.

Этот незабываемый день закончился милой сценой: юная пионерка от имени своих сверстников приветствовала гостей на русском языке. Это было единение народов, всех, кто пришел сегодня встретиться с русскими друзьями».

Приезд в СССР ансамбля песни и танца металлургического комбината имени В.И. Ленина и выезд советского самодеятельного коллектива в Венгрию положили начало большому важному делу — показу в наших странах достижений художественной самодеятельности народов. Открылись новые возможности для сотрудничества профсоюзов, для усиления культурных связей между ними.

Венгерский и советский коллективы художественной самодеятельности продемонстрировали свое национальное искусство, несущее идеи социализма, дружбы, объединяющее усилия трудящихся в борьбе за мир, к которому так горячо стремятся все честные люди[1].

Недавнее прошлое, несмотря на убежденность советских гостей, что «венгерский народ» рад подавлению «контрреволюции», создавало напряженное ожидание реакции зала, которое не афишировали советские тексты. Один из челябинских танцоров — участников

[1] *Медведев Ф.* У венгерских друзей… С. 11.

той поездки, солист ансамбля В.П. Карачинцев, более чем через полвека после нее пишет:

> Не могу не вспомнить поездку коллектива в Венгрию в 1957 году. Спустя несколько месяцев после событий 1956 года была направлена концертная делегация, в которую входили инструментальный квартет, певица Ирина Бржевская, солисты балета Кировского театра оперы и балета и наш танцевальный коллектив тракторного завода. Первый концерт, все как бы идет хорошо, ждем с волнением своего выхода, отплясали, в зале свист, топот, стук сиденьями кресел, у Натальи Николаевны испуганное лицо, ведущий вызывает на поклон, зал взрывается еще больше. Переводчик с радостным лицом поздравляет нас, «какой успех», «браво Карташова», «браво танцоры».
>
> Так танцоры с тракторного под руководством Н.Н. Карташовой налаживали добрые отношения с венгерским народом, как бы пафосно это ни звучало, но это факт[1].

Любопытно, что в «дипломатической миссии» советской художественной самодеятельности В.П. Карачинцев был убежден и через 50 лет после той поездки. Если тревога по поводу неправильно понятой бурной реакции зрителей оказалось ложной и недоразумение было разрешено сразу же, то с недоверием к их любительскому статусу челябинские танцоры сталкивались во всех гастрольных поездках, в том числе и в тех, о которых речь пойдет ниже. Так — в мягкой форме — было и после их выступления на Чепельском заводе в Будапеште:

> После концерта, во время товарищеского обеда, один рабочий сказал:
>
> — Кое-кто говорит, что вы — артисты, а не рабочие ребята. Но я не верю болтунам.
>
> И на это ответил молодой парень:
>
> — Вон та черненькая, — и он показал на Нину Наумову, — была у нас в цехе. Она станок знает не хуже, чем ты и я. Видно птицу по полету. Наши ребята, наши рабочие люди[2].

---

[1] *Карачинцев В.* «Великий мастер народной хореографии» // *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем… (2009) С. 239.

[2] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем… (1976) С. 43—44.

Та поездка ярко запечатлелась в памяти ее челябинских участников, поскольку была первым выездом за границу — событием редким, чрезвычайным в жизни рядовых советских граждан, особенно из глубинки, жители которой не были избалованы вниманием иностранных туристов и потому не имели, по сути дела, никакой информации о зарубежной жизни, кроме официальной и идеологически выверенной. Вторым и еще более сильным потрясением для самодеятельных танцоров с ЧТЗ стал первый выезд в экзотическую капиталистическую страну — Японию.

«Покорение» Японии

> Вчера скорым поездом из Москвы в Челябинск возвратился танцевальный коллектив Дворца культуры Челябинского тракторного завода, совершивший большую гастрольную поездку по Японии.
>
> Встретить самодеятельных танцоров пришли представители партийных, профсоюзных, хозяйственных, комсомольских организаций города, тракторного завода, участники художественной самодеятельности. У многих в руках огромные букеты сирени, подснежников, незабудок.
>
> ...Поезд подходит к перрону вокзала, и мгновенно десятки рук протягиваются к открытым окнам вагонов. Счастливые, радостные, выходят на перрон те, кому рукоплескали зрители Токио, Хиросимы и других городов Японии. Вот они, простые и милые наши парни и девушки — токари, слесари, конструкторы, наладчики…
>
> Руководительница танцевального коллектива Н.Н. Карташова говорит:
>
> — Мы горды и безмерно счастливы, что вся наша группа достойно представляла советское самодеятельное искусство. Раньше во многих странах мира знали тракторы с маркой «ЧТЗ». Наши танцоры старались высоко держать честь этой марки. Благодарим за ту сердечность, с которой вы нас встретили[1].

Заметка о возвращении челябинских танцоров из поездки в Японию в мае 1960 года на первой полосе главной челябинской газеты свидетельствует о том, сколь значительным событием для города и завода были эти гастроли. Их участников встречали многочисленные представители власти, заводской администрации и общественных организаций, их принимали как долгожданных героев, выполнивших важную государственную миссию. Именно

[1] Вчера в Челябинске // Челябинский рабочий. 1960. 5 июня. С. 1.

3.15. Встреча ансамбля танца ЧТЗ из гастролей в Японии. Челябинск, 4 июня 1960 г. (Музей ЧТЗ. Ф. ДП. 354. Личный фонд Н.Н. Карташовой. Без инвентарного номера).

так воспринимали эту поездку и сами ее участники, и те, кто направил их в заграничное турне, и те, кто встречал их на челябинском перроне (см. илл. 3.15).

Статьи и воспоминания об этой поездке позволяют реконструировать ее буквально по дням. Образец для описания и основу для последующих рассказов составили «путевые заметки» руководителя делегации, ответственного редактора журнала «Художественная самодеятельность» Д.Н. Анастасьева[1]. Японские гастроли ансамбля народного танца ДК ЧТЗ неоднократно и подробно описывала также Н.Н. Карташова[2]. Согласно им, группа участников советской художественной самодеятельности по приглашению Генсовета японских профсоюзов (СОХИО) гастролировала по Японии с 28 апреля по 30 мая 1960 года. За месяц она дала 20 концертов

[1] *Анастасьев Д.* Путевые заметки // Художественная самодеятельность. 1960. № 8. С. 49—52; *Он же.* 30 дней в Японии // Там же. № 9. С. 31—35. См. также отдельное издание: *Анастасьев Д.Н.* Песня летит в Японию. М., 1960.

[2] *Карташова Н.* Месяц в Японии (Путевые заметки) // Челябинский рабочий. 1960. 8 июня. С. 4; 9 июня. С. 4; 10 июня. С. 4; *Она же.* Приглашение к танцу… С. 50—68; *Она же.* Воспитание танцем… (1976) С. 71—74; не совпадающее с другими подробное описание Н.Н. Карташовой гастролей имеется в книге Н. Карташова (Р.Ф. Шнейвайса): Натали — Я… С. 52—57.

перед 100 тысячами зрителей в 14 городах. В состав группы из 25 человек входило 10 танцоров с ЧТЗ, а также самодеятельные солисты из Москвы, Ленинграда, Горького, Луганска, Уфы и Подольска. Помимо концертов, самодеятельные артисты принимали участие в многочисленных приемах, митингах и пресс-конференциях. Японские средства массовой информации подробно освещали путешествие представителей советской профсоюзной самодеятельности по стране, которые, в свою очередь, стали свидетелями антиамериканских протестов населения, что вносило дополнительную политическую нотку в их «дипломатическую» миссию по наведению мостов взаимопонимания между народами:

> Мы были свидетелями многочисленных демонстраций и забастовок трудящихся, которые выдвигали решительные требования против возрождения милитаризма, против японо-американского договора, против правительства Киси и визита Эйзенхауэра в Японию. Победы демократических сил над темными силами империализма сейчас общеизвестны — им аплодирует все прогрессивное человечество[1].

Челябинцы выступали в Японии с шестью танцами, которыехорошо зарекомендовали себя в предыдущих гастрольных поездках: с русским танцем «Вышел гусь гулять», уральской «Семерой», украинским «Гопаком», молдавским «Жоком», белорусской «Лявонихой» и специально поставленным для этого турне лирическим русским танцем «На гулянье». Их выступления, в том числе незапланированные, например спонтанный концерт в делийском аэропорту, сопровождались неизменным бурным успехом. Вот как описывает Н.Н. Карташова первый из них:

> Первый наш концерт состоялся 4 мая в зале «Бунке коккайдо», вмещающем около трех тысяч человек. Зал был переполнен, люди стояли в проходах.
>
> Начали концерт «Поющие голоса Японии», потом сцену предоставили нам. Ирина Черкашина на японском языке приветствует зрителей. В ответ — буря аплодисментов. Очень тепло встречают наших пианистку и ленинградскую балетную пару.
>
> И наконец мы вышли плясать «Гусачка». Наши танцоры только-только, что называется, начали растанцовываться, а уже понеслась

[1] *Анастасов Д.* Путевые заметки… С. 49 .

и все разрасталась буря аплодисментов. Кончали пляску под такой шум рукоплесканий, что и музыку не было слышно.

С каждым очередным номером успех все возрастал. В антракте к нам за кулисы пришел советский посол в Японии Николай Трофимович Федоренко и громко, радостно закричал:

— Так держать! Знай наших! Вы, други дорогие, покорили японцев… Добро![1]

Присутствие советского посла на концерте свидетельствует, что выступление советской самодеятельности рассматривалось как важная политическая акция. Именно так трактовал ее и посол СССР в Индии, принимавший группу на пути в Японию:

Советский посол в Индии т. Бенедиктов тепло беседовал с нашей делегацией. Он сказал, что очень доволен тем, что мы едем именно в Японию.

— Нам надо развивать культурные связи с японцами, — говорит он. — Они там очень мало знают о нашей стране, о нашем народе. Вы привезете на японские острова частицу правды о советском образе жизни[2].

Советская самодеятельная делегация прилежно выполняла порученную миссию, терпеливо отвечая на многочисленных встречах с представителями прессы на «наивные», с советской точки зрения, вопросы японцев:

Не было города, где бы мы не встречались с участниками и руководителями японской художественной самодеятельности. Наших новых друзей интересовало многое. Видимо, раньше им много говорилось о том, что искусство в СССР — искусство социалистического реализма — не является настоящим искусством, которое нужно человечеству. Отсюда наивные вопросы: «Не кажется ли вам, что социалистический реализм ограничивает возможности художника, что все произведения, созданные методом социалистического реализма, однообразны и сделаны на один лад? Почему советские люди отвергают так называемое “абстрактное” искусство?»

Но больше всего участников этих встреч интересовало, как развивается советская художественная самодеятельность. Правда, и здесь были вопросы, которые способны вызвать только улыбку: зачем, например, профсоюзам заниматься художественной

[1] *Карташов Н.* Натали — Я… С. 55.

[2] *Карташова Н.* Месяц в Японии… (9 июня 1960). С. 4.

> самодеятельностью? Что, у них нет других забот? Нам приходилось разъяснять японским друзьям то, что азбучно известно советским людям.
>
> Задавались вопросы и чисто практические: как занятия в художественной самодеятельности удается совместить с работой на заводе или фабрике, не препятствуют ли директора предприятий участию рабочих в кружках, выделяют ли профсоюзы ассигнования на организацию самодеятельности. Мы отвечали, что сокращение рабочего дня в СССР открывает еще большие возможности для развития художественной самодеятельности, что если и находятся у нас горе-хозяйственники, мешающие рабочим заниматься искусством, их сразу ставят на место, что профсоюзы выделяют на культурно-массовую работу, в том числе и на художественную самодеятельность, миллиарды рублей. Это всегда приводило наших собеседников в восторг[1].

Жизнь в Японии виделась советским гастролерам через оптику марксистско-ленинской идеологии, вселяя уверенность в том, что за благополучием и достатком японской жизни скрываются тяжелые будни рабочих и крестьян:

> Японцы исключительно бережливы, аккуратны. Чистота кругом идеальная. И поэтому первое впечатление такое, что все здесь хорошо одеты, во всем достаток. Но если внимательно вглядеться в жизнь народа, то сразу видно: нелегко живется рабочему и крестьянину[2].

«Звериный оскал капитализма» проявлялся, по убеждению руководителя советской делегации, и в препонах на пути японской самодеятельности, немыслимых в СССР:

> Японцы рассказывали нам о своих заботах. Если японская самодеятельность хочет показать тот или иной спектакль, ее прежде всего волнует, какой будет сбор. Ведь надо заплатить за аренду помещения, за прокат костюмов, париков, за рекламу и за многое другое[3].

Советские участники самодеятельности были не просто свидетелями протестных акций населения, но и их вольными или

---

[1] *Анастасьев Д.* Путевые заметки… С. 51.

[2] *Карташова Н.* Месяц в Японии… (9 июня 1960). С. 4.

[3] *Анастасьев Д.* Путевые заметки… С. 51.

невольными участниками, что, вероятно, еще более усиливало в их собственных глазах добровольно принятую на себя политическую и гражданскую миссию:

> Здесь, в Хиросиме, мы слышали пение «Интернационала» на японском языке. Мы стояли рядом с жителями города и пели пролетарский гимн на родном языке. Потом местные газеты писали, что русские дали клятву бороться против атомной войны.
>
> Да, это была действительно клятва[1].

Собственно, последовавшая через два года постановка во Дворце культуры ЧТЗ сюиты «Девочка с журавликом» воспринималась участниками поездки именно как выполнение данной в Японии клятвы бороться против атомной угрозы.

Пребывание в стране с «враждебным» социально-политическим строем настраивало советских гастролеров на тревожный и настороженный лад, заставляя ждать подвоха, видеть провокацию и чувствовать себя уязвленными даже там, где соблюдались простые бюрократические формальности. Иногда это приобретало комичный, из сегодняшней перспективы, оттенок — например, когда в Бангкоке им по причине отсутствия местной визы запретили покинуть аэропорт во время задержки самолета:

> По графику мы должны были пробыть в Бангкоке час, но вылет задерживался, и мы решили было съездить в знаменитый Бангкокский порт — один из крупнейших в Азии.
>
> — Выход за территорию порта не разрешается, — ответили нам.
>
> — Почему? Ведь другим разрешается…
>
> — То — другие…
>
> Все понятно: к советским людям у таиландских властей, оглядывающихся на США, свой, особый подход. Обойдемся и без Бангкокского порта![2]

Но в целом оказанный японской стороной прием глубоко впечатлил советских гостей доброжелательностью и сердечностью (см. илл. 3.16). Об эмоциональной переполненности челябинцев рассказывает сделанная Д.Н. Анастасьевым зарисовка об очередном

---

[1] *Карташова Н.Н.* Приглашение к танцу… С. 68.

[2] *Она же.* Месяц в Японии… (8 июня 1960) С. 4.

3.16. На гастролях в Японии 1960 г. (Музей ЧТЗ. Незарегистрированная папка Л.В. Авсянниковой).

переезде кочевавшей по Японии советской делегации, вошедшая в его «Путевых заметках» в эссе «Незабываемые встречи»:

> Вспоминается еще одна встреча. Мы отплывали на пароходе из Кобэ. Была ночь, и лил страшный дождь (в мае и июне дожди там — явление обычное). Мы меньше всего предполагали, что кто-нибудь придет нас проводить. Но на пристани собралось много людей, принесших с собой в эту дождливую ночь доброжелательство и сердечные улыбки. Они забросали наш кораблик разноцветным серпантином и долго кричали: «Сайонара!» — «До свидания!»
>
> «Сайонара!» — кричали с берега. «Сайонара!» — отвечали мы.
>
> Пароход шел по Японскому морю, а за его бортами шелестели ленты серпантина — знак дружбы и привязанности.
>
> На палубе стояла девушка из Челябинска. Я подошел к ней — она плакала.
>
> Это были хорошие слезы[1].

Атмосфера дружеского внимания и понимания в значительной степени была плодом целенаправленной работы принимающей

[1] *Анастасов Д.* Путевые заметки… С. 52.

стороны. Советскую концертную бригаду ежедневно опекали представители массового самодеятельного хорового движения антимилитаристской направленности «Поющие голоса Японии». Они встречали и провожали советских гастролеров в каждом новом городе, открывали и завершали концерты советской самодеятельности[1]. Постоянные контакты с местными участниками самодеятельности создавали благоприятные условия для интенсивного дружеского обмена хореографическим опытом, а легко преодолевающий коммуникативные барьеры язык танца воспринимался как эффективный «дипломатический» инструмент:

> С участниками художественной самодеятельности Японии у нас установилась тесная дружба. Геннадий Клыков, Анатолий Шиховцев, Валя Порядина, Александр Резепин разучивали с ними русские пляски. Да и сами мы постигали мастерство японского народного танца. Японского языка мы не знали. Поэтому уроки шли «под переводчика». Собственно, язык танца всем понятен, это — международный язык, он сближает людей. И нам было радостно, что танцы дали возможность подружиться со многими японскими юношами и девушками. Это — главный итог нашей поездки[2].

Статьи Н.Н. Карташовой в газете, секретарем которой был ее муж, опубликованы через три-пять дней по ее возвращении из японских гастролей. То, как быстро они были написаны и опубликованы, не оставляет сомнений в его (со)авторстве. Более пространная версия подробных рассказов супруги опубликована Р.Ф. Шнейвайсом после ее смерти[3]. Возможно, это стенограмма ее устного рассказа по горячим следам, на основе которого и были составлены статьи в «Челябинском рабочем».

Для более поздних текстов Н.Н. Карташовой «Путевые зарисовки» и брошюра Д.Н. Анастасьева стали «матрицей», тем более что она сама поставляла для них хореографический материал и на законных основаниях, видимо, считала себя вправе им пользоваться в своих воспоминаниях. Вскоре после возвращения гастролеров из Японии на имя Н.Н. Карташовой из редакции журнала «Художественная самодеятельность» пришло письмо.

---

[1] *Он же.* 30 дней в Японии… С. 33.

[2] *Карташов Н.* Натали — Я… С. 56.

[3] Там же. С. 52—57.

Д.Н. Анастасьев обращался к руководителю тракторозаводских хореографов с просьбой:

> Мне поручено срочно написать небольшую брошюру о поездке. В связи с этим я очень прошу сообщить мне все, что Вам стало известно о танцах, которые нам показывали японцы (об их истории, о содержании, о характере и рисунке, о костюмах и музыкальном сопровождении, словом, о том, что может представлять интерес для читателя в познавательном отношении).
>
> Я Вас очень прошу, как можно скорее (меня торопят) написать мне об этом, не думая ни о размерах, ни о стиле, ни о литературной форме, ни о языке. Главное — существо.

Заранее благодарю[1].

Вероятно, уже получив из Челябинска запрошенный материал, московский профсоюзный журналист и бывший руководитель советской группы описал увиденное в Хиросиме представление об атомной бомбардировке:

> Это было страшное зрелище. То тут, то там слышались душераздирающие крики и вопли. Десятки людей ползли по сцене в конвульсиях и нечеловеческих мучениях. Мать судорожно прижимала к себе опаленное дитя. Жених скорбел о невесте — жертве лучевой болезни. Гремела трагическая по своему звучанию музыка. А люди ползли, ползли. Они пытались уйти от свершившейся катастрофы, найти место, где царит покой и счастье...
>
> Постановщиков и исполнителей можно было, по всей вероятности, обвинить в излишней патологичности, в приверженности к натурализму, но, по-видимому, понять по-настоящему эти преступления дано лишь тем, кто сам пережил Хиросиму и Нагасаки[2].

Из-под пера Н.Н. Карташовой этот эпизод шестнадцатью годами позже вышел в такой редакции:

> На фоне горящего города, под раздирающие душу звуки оркестра по сцене ползали десятки жертв атомного кошмара — мужчины, женщины, дети. Матери искали своих детей и, не находя, рвали

[1] Архив музея ЧТЗ. Личный фонд Н.Н. Карташовой. ДП. 354 (без инвентарного номера).

[2] *Анастасьев Д.* 30 дней в Японии… С. 34.

на себе волосы. Стоны, крики, плач. Хор заглушался страшным диссонансом оркестра.

Возможно, у себя, на родине мы бы осудили излишний натурализм в показе ужасов Хиросимы. Но здесь все это воспринималось иначе: мы были потрясены[1].

Поездка танцоров с ЧТЗ в Японию стала своего рода «сертификатом качества» их продукции, который затем регулярно предъявлялся как доказательство вершинных достижений ансамбля в «эпоху Н.Н. Карташовой». Такую же роль для «Самоцветов» В.И. Бондаревой играли поездки в ГДР (1968), где «Самоцветы» оказались в числе лучших на международном самодеятельном фестивале, и в США (1979).

На рабочем фестивале в ГДР

1968-й. По решению ВЦСПС коллектив (с полной программой в двух отделениях) выезжает на X рабочий фестиваль в ГДР. За 24 дня мы посетили 21 город и дали 25 концертов!

...Через час — очередной концерт. Начинаем одеваться. Вдруг ко мне подходит взволнованный Леня Давиденко.

— Вера Ивановна, в зале совсем нет зрителей!

Переводчица успокаивает:

— Немцы умеют ценить время. Будут к самому началу.

Иду к ребятам. Вижу — сникли. Твердо говорю:

— Даже если в зале будет всего несколько человек, концерт состоится.

Первый звонок. Бросаюсь к занавесу... и сама себе не верю! — зал переполнен, люди стоят в проходах... Второй звонок. У глазка выстроилась очередь. Ребята растерялись. Как начинать? А уже дали занавес...

Первые номера прошли не так, как хотелось, но потом танцоры совладали с собой, увлеклись, и зрительный зал был уже наш: после каждого танца взрывался овацией. Переводчица плакала от счастья за ребят. Мы тоже не могли сдержать слезы радости.

Потом за кулисами появилась группа людей: просят повторить концерт на центральной площади сегодня вечером. Как быть? Ведь устали до изнеможения. И еще: в следующий город, где тоже запланирован концерт, нас повезут ночью...

Но разве можно отказать? Быстро, по-походному перекусили и — в автобус. Уже около одиннадцати. Вот она, площадь. Море

[1] *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем… С. 72.

людей. Сцена освещена, как ринг. Неповторим этот ночной концерт! Ребята были в ударе, овациями сопровождался каждый номер. Уже глубокой ночью закончилось представление, а ребят мы не могли оторвать от зрителей.

Ансамбль был награжден Большой золотой медалью, стал лауреатом X рабочего фестиваля ГДР[1].

Так описала В.И. Бондарева свой первый выезд за рубеж в качестве руководителя будущих «Самоцветов». Эта поездка была полна радости от головокружительных успехов и завершилась блестящей победой. Она была для Бондаревой первой — и решающей для ее челябинской карьеры. Потому и запомнилась особенно ярко:

...Взять, например, поездку в ГДР. Это была первая поездка. Она почему-то осталась [в памяти]. Потому что она была очень большая, она была значимая. От нее пошел отсчет моего становления в Челябинске, то есть моей личности[2].

Не менее значимой эта поездка стала и для челябинских танцоров с ЧТЗ. Большая цветная фотография солистов ансамбля украсила обложку центрального журнала. Легенда к ней гласила:

Ансамбль танца Дома культуры Челябинского тракторного завода имени В.И. Ленина с большим успехом выступил на десятом рабочем фестивале в Германской Демократической Республике, завоевав высшую награду — большую золотую медаль. Немало аплодисментов выпало и на долю солистов ансамбля — сверловщицы Любови Усовой и электрика Владимира Бодягина, которых вы видите на снимке[3].

Челябинские тракторозаводцы привезли в ГДР большую, в полтора десятков номеров, танцевальную программу, которая начиналась и завершалась большими русскими переплясами — «Уральским плясом» и «Русской балалайкой» — и включала в себя танцы народов СССР[4]. Концерты проходил под аккомпанемент пяти баянов.

---

[1] *Бондарева В.И.* Будни и праздники... С. 151 — 152.

[2] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 22.01.2010 (2). 2:31:30

[3] Клуб и художественная самодеятельность. 1969. № 2. 4-я страница обложки — фотография Любови Усовой и Владимира Бодягина, 3-я страница обложки — процитированная легенда.

[4] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 22.01.2010 (2). 2:34:12.

Главный приз фестиваля — большая золотая медаль — был, по мнению В.И. Бондаревой, результатом непосильного труда:

> Мы почти не спали. Это был месяц с лишним, мы ездили, ездили и ездили. Вообще как выдержали?.. Ребята высохли все — такая была нагрузка большая. Но это интересно было[1].

Устные рассказы В.И. Бондаревой, как и приведенный выше печатный очерк 1983 года, строятся вокруг двух концертов в Рудольштадте — в зале, в котором публика появилась в последнюю минуту, и на открытом воздухе, на заполненной 10-тысячной толпой площади. Вот как она вспоминала эти концерты в интервью, который дала мне 22 января 2010 года:

> И как пошло с первого номера «на ура»! Это восемь номеров, и каждый номер обязательно два раза. Это невозможно было! А второе отделение! Уже все мокрые, рубашки мокрые, а когда уже снимают, вешают на вешалки, и машина такая за нами идет, мы в автобусе, а за нами машина. И в фургоне палки, на них висят костюмы. И они не просыхали от города до города. Такие были мокрые костюмы. И говорят: «Мы не выдержим второе отделение». А не танцевать — там на ушах стоят. Значит — надо танцевать[2].

И еще фрагмент из этого же интервью:

> Вот, например, приехали… Настолько… запомнился этот концерт, где 10 тысяч зрителей. Море голов, и как ринг освещенный сделали помост, как, ну, для борцов, окантован он… чтобы ребята не свалились с этого помоста — потому что они высоко были подняты, высоко танцевали. Танцевали — это два отделения, два отделения, огромный-огромный концерт. Ни один не ушел. Это такой гул стоял[3].

Такое напряжение стоило участникам здоровья. У В.И. Бондаревой на нервной почве болела печень, из-за чего она, несмотря на чрезмерные перегрузки, вынуждена была придерживаться строгой вегетарианской диеты, а одна из танцовщиц получила во время концерта производственную травму:

---

[1] Там же. 2:33:40.

[2] Там же. 2:45:15.

[3] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 22.01.2010 (2). 2:33:08

> Я помню, в Германии зеркало одно... Пелевина Вера с Основиным Юрой одеваются, и что-то она двинула — и разбивает зеркало. Осколки попадают в обувь. Она не проверила. Из обуви льется кровь. Зритель видит — она танцует. Она не ушла. Она танцует, потому что Вера Ивановна стоит за кулисами. Была очень жесткая. А потом, когда — правильно: золотая большая медаль, малая золотая медаль, большая серебряная медаль, малая, бронзовая большая и малая, потом пошли дипломы. Шестнадцать стран приехали — мы взяли первую премию в Германии: большую золотую медаль. А если бы не было бы такой вышколенности, не было бы такой дисциплины — ничего бы не было[1].

Вероятно, В. Пелевина продолжала танцевать не только из-за жесткой дисциплины и незыблемого авторитета строгого руководителя, но и из-за упоения, известного танцовщикам как состояние эйфории, позволяющее им не ощущать боли на сцене.

Восторженный прием зрителей иногда доходил до эмоционального восторга на грани влюбленности. Об одном из таких случаев, объектом которого была солистка ансамбля, чье фото позднее попало на обложку журнала «Клуб и художественная самодеятельность», поведала В.И. Бондарева:

> Вот там один немец так влюбился в одну… Усова была Люба. Она была яркая-яркая. Ну до того влюбился в нее, что плакал. Ну прямо вот гладит ее и плачет… Я верила в то, что это искренне, понимаете? Несмотря на то что это немец, что там столько страхов[2].

В.И. Бондарева тут же пояснила природу своих страхов. Они были связаны с тяжелым советско-германским прошлым, которое оставило в советской коллективной памяти травматические следы, актуализированные в середине 1960-х годов официальной политикой памяти. От первого впечатления о Берлине по приезде на Восточный вокзал Бондаревой стало не по себе:

> А когда приехали, на вокзале заехали под купол стеклянный этого как бы ангара огромного, поезд вошел, и вот сразу же там сильный такой голос диктора говорит: «Achtung! Achtung!» И вот так страшно стало, и бегут по коридору немцы, и: «Закройте двери, закройте двери!» И, значит, нас всех, чтобы мы в купе, потому что обливали же, чтобы инфекцию не привезли. Поезд облили, нас всех

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 04.01.2010. 2:38:16.

[2] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 22.01.2010. 2:37:47

просмотрели. Потом каждое купе отдельно просмотрели, чтобы не дай бог ничего не провезли, чтобы никакой заразы не было… Так грубо, властно, «Achtung! Achtung!» Так захотелось домой! Только приехали! И никакой Германии не захотелось. Я хотела домой быстрей. И так жестко сделалось, что-то ассоциация сразу на войну. А только-только, по сути дела, это недавно было. А тогда что, какие были мы все запуганные[1].

Прошлое создавало дополнительный фон тревоги и настороженности, свойственный советскому туристу даже во время поездок в страны «социалистического содружества». Возможно, если бы восточногерманские гастроли состоялись чуть позже, оснований для таких опасений было бы куда больше, а сердечность приема и общения с участниками фестиваля из разных стран — гораздо сомнительнее. До ввода советских танков в Прагу в августе 1968 года оставались считанные недели…

В общем, поездка в ГДР оказалась проверкой танцевального коллектива и его руководителя на прочность. Выдержанное с честью испытание открыло им путь к регулярным, в рамках дозволенного, выездам за рубеж, в том числе в «капиталистические» страны.

«Самоцветы» в Америке

…в 1979 году «Самоцветы» летят в Соединенные Штаты Америки.

Эта поездка была одной из самых сложных и ответственных. Наш ансамбль впервые представлял в Америке советскую художественную самодеятельность. Концерты в Вашингтоне, Атланте, Фениксе, Нью-Йорке и других городах прошли блестяще, познакомили американцев с народными танцами республик нашей прекрасной Родины.

Перед началом одного из концертов мы увидели рекламу. Надпись: «Смотрите, танцуют русские!», а под ней картинка — пляшет старичок в поддевке с кушаком, в валенках и шапке-ушанке. Когда же зрители увидели на сцене молодых, задорных, озорных парней и девушек, увидели наши танцы — восторгу не было конца.

Хорошо выразил свое мнение о нас шофер автобуса в штате Джорджия: «Я с вами пробыл два дня. Вы меня поразили своей дружбой, огромным уважением друг к другу. У вас между людьми нет никакой разницы. Я не понял, кто же у вас инженер, кто рабочий, кто богаче, кто беднее. У вас — одна семья!»[2]

---

[1] Там же. 02:38:23.

[2] *Бондарева В.И.* Будни и праздники… С. 150. Подробнее о поездке «Самоцветов» в США см.: *Нарский И.* Между советской гордостью… С. 329—351.

Приведенная цитата является, как ни странно, самым пространным официальным печатным текстом о поездке танцоров с ЧТЗ в США. Несмотря на краткость, эта зарисовка тоже содержит обязательные компоненты дискурса о зарубежных гастролях советских самодеятельных артистов: тезисы о высокой представительской миссии самодеятельности за рубежом и о восторженном приеме публики, не ожидавшей увидеть то, что ей продемонстрировали гастролеры на сцене и в повседневном общении. Изложенная ниже история этой поездки создана на основе рассказов ее участников, прежде всего — самой руководительницы «Самоцветов» В.И. Бондаревой, а также благодаря сохранившейся записной книжке, в которой она вела дневник во время американских гастролей. Согласно записи в ней, «Самоцветы» были приглашены на гастроли американским обществом «Friendship ambassadors» и направлены в США с одобрения челябинских обкомов КПСС и ВЛКСМ по линии комсомольско-молодежной туристической компании «Спутник»[1]. По версии репетитора ансамбля Ю.И. Основина, «Самоцветы» ездили в Америку по профсоюзной линии:

> Как мы вышли на Америку — это вообще. Мы вышли на центральное телевидение, в оперном театре нас снимали и показали на центральном телевидении. И, главное, такое: 45 минут. Это редкость. Обычно 20 минут показывают, там, 25, а тут 45 минут, из оперного. И там они были в Москве, делегация эта тоже, они увидели и говорят: «Мы хотим вот этот коллектив». Как они вышли на ВЦСПС, ВЦСПС сразу заявочку нам прислали, и вот так мы оказались в Америке[2].

Скорее всего, правы оба свидетеля, поездка стала результатом действий партийных, комсомольских и профсоюзных инстанций.

Однако без готовности руководства ЧТЗ раскошелиться на весьма дорогостоящую поездку своих танцоров в США она вряд ли состоялась бы. Как рассказывала В.И. Бондарева, руководство завода не было готово оплатить гастроли «Самоцветов» в США. Положительно вопрос решился во время пребывания в Челябинске министра среднего машиностроения, которому подчинялся тракторный завод. В антракте концерта «Самоцветов» во Дворце культуры ЧТЗ высокий гость зашел за кулисы, чтобы поприветствовать

---

[1] *Бондарева В.И.* Дневник 2: США. 10.10—13.11.1979 (архив автора). С. 2.

[2] Интервью автора с Ю.И. Основиным от 21.11. 2010. 01:05:05.

В.И. Бондареву, с которой был знаком. В их разговор вмешалась заместитель председателя профкома ЧТЗ Н.А. Дида, пожаловавшаяся министру на безденежье. Тот вопросительно повернулся к генеральному директору завода Н.Р. Ложченко. Директор отреагировал моментально: «Все, Вера Ивановна, успокойся — поедешь»[1].

После этого началась тяжелая подготовка к поездке, описанная В.И. Бондаревой в устном рассказе:

> …это такая была трудная работа. Я их так мучила. И чтобы уложиться в час десять минут, переодевание было жесткое между номерами. Поэтому я так все отработала: каждый имел два стула. В первом костюме он выступает. Уже наверху положен тот костюм, который должен надеться. На пустой стул снимается этот костюм, чтобы потом этот порядок не терялся... И обувь стоит подряд. Жесткое было переодевание. Через пять минут они должны быть одеты в другом. И стоят за кулисами, уже готовятся на второй номер. Потому что один и тот же состав... Номер за номером. Как машины работали. Я их до того здесь вышколила, что они... язык у них на плечах. И вот когда не получалось, я сердце свое замыкала, я делалась таким жестоким репетитором. Я прошла сама через это... Поэтому: «Сначала!» Я не продолжала. Они возмущаются. Я им: «Будем возмущаться — раздеваемся, я делаю отказную и сидим дома. Хотите Америку — будете делать то, что я хочу». И они вынуждены, язык на плечах — они вынуждены сначала[2].

30 октября 1979 года «Самоцветы» вылетели в США. В состав группы входили 17 танцовщиц, 12 танцовщиков, 5 оркестрантов, руководитель ансамбля В.И. Бондарева, 5 деятелей профсоюзов, партии и комсомола, 3 переводчицы. Концертная программа включала в себя 11 хореографических номеров, преимущественно танцы народов СССР, 3 вставных музыкальных номера: дуэт баянистов, дуэт домристов и соло на балалайке. Концерт состоял из двух отделений и был рассчитан на 1 час 20 минут[3].

За 15 дней гастролеры дали 8 концертов в школе, колледжах, университете, на ферме, в доме престарелых. Концерты перемежались культурной программой — экскурсиями по городам, посещениями музеев, исторических архитектурных комплексов, учебных заведений.

---

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 04.01.2010. 02:34:42.

[2] Там же. 02:34:53.

[3] *Бондарева В.И.* Дневник… С. 2—4.

3.17. Ансамбль «Самоцветы» на гастролях в США, 1979 г.

Принимали челябинских танцоров тепло, с воодушевлением и восторгом (см. илл. 3.17). С особыми почестями встречали гастролеров в штате Джорджия 3 ноября 1979 года (см. илл. 3.18).

> По дороге остановились в городе Мейк[1], штат Джорджия. Нас встретили люди на площади. Любительский коллектив квадратного танца[2] — юношеский — станцевал нам ритмы прямо на дороге. Ребята ответили русской «Барыней». Молодой мэр города (36 лет) вручил нам личные грамоты о том, что мы являемся почетными гражданами гор. Мейк, затем нам предложили расписаться в книге почета города[3].

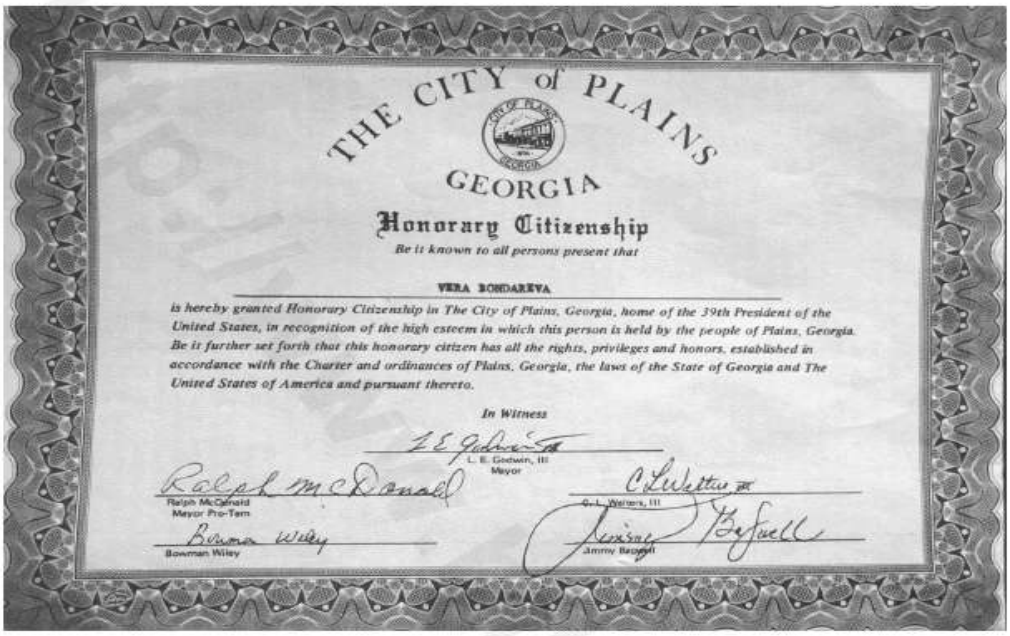
Такие — вполне человеческие — реакции «буржуазной» публики представлялись накрученным советской антиамериканской пропагандой гостям чем-то настолько неожиданным, что действовали ошеломляюще. В соответствии с советскими антиамериканскими

---

[1] Название города в дневнике В.И. Бондаревой ошибочно. В действительности описанный в дневнике эпизод прозошел в городе Плейнсе, штате Джорджия.

[2] Имеется в виду square dance, народный американский танец, в основе которого лежат фигуры европейских танцев, в том числе кадрили.

[3] *Бондарева В.И.* Дневник… С. 16—17.


THE CITY of PLAINS
GEORGIA
Honorary Citizenship
Be it known to all persons present that
VERA BONDAREVA
is hereby granted Honorary Citizenship in The City of Plains, Georgia, home of the 39th President of the United States, in recognition of the high esteem in which this person is held by the people of Plains, Georgia. Be it further set forth that this honorary citizen has all the rights, privileges and honors, established in accordance with the Charter and ordinances of Plains, Georgia, the laws of the State of Georgia and The United States of America and pursuant thereto.
In Witness
L. E. Godwin, III
Mayor
Ralph McDonald
Ralph McDonald
Mayor Pro-Tem
Bowman Wiley
Bowman Wiley
C. L. Walters, III
Jimmy Bagwell

3.18. Сертификат о почетном гражданстве В.И. Бондаревой в одном из американских городов во время гастрольной поездки ансамбля «Самоцветы» в США, 1979 г.

стереотипами гораздо более естественным, чем воодушевление и радушие американской публики, челябинцам казалось любопытство американцев, воспринимавших русских артистов как диковинку. В блокноте В.И. Бондаревой есть такая, например, запись:

> Концерт в колледже для изысканной публики. Приходили за кулисы, смотрели костюмы, рассматривали ребят как что-то диковинное. Концерт прошел с огромным успехом[1].

В интервью от 22 января 2010 года В.И. Бондарева расшифровала эту запись:

> ...там за кулисы приходили русские, вот, а здесь еще у меня нервы выматывали, сидит обязательно молодежь, прямо заходят такие красивые видные девахи, но они сидят и смотрят, как девчонки мои раздеваются. Они все видели: какой бюстгальтер чтоб был, какое белье, какое что. И поэтому... это хорошо, что экипировка была, сразу нас в такой импортный магазин. Обком партии дал

[1] Там же. С. 18—19.

команду — одеть с ног до головы, белье такое, такое-то, чтобы все было по большому счету[1].

Показательно мимолетно оброненное свидетельство В.И. Бондаревой об озабоченности областного комитета КПСС тем, чтобы советские танцоры не ударили лицом в грязь при встрече с классовым и политическим противником, чтобы даже их белье выглядело достойным «культурных» людей.

В описании В.И. Бондаревой, которой во время гастролей в США было 53 года, американские впечатления часто представляются как морально развращающие, тлетворные. В своих записях и рассказах она им стойко противостоит, как и положено советской женщине ее лет. В ее записной книжке есть немало записей об американском телевидении, произведшем на нее сильное впечатление:

30.10.1979

Реклама, реклама, реклама — по телевидению, журналам, проспектам, дороге, до одури, об одежде, напитках, машинах, об интимной жизни.

30.10.1979

Вечером смотрели телевидение. Боевики о каких-то убийствах, воровстве — организация, состоящая из бандитов-женщин. На протяжении боевиков — все время реклама. Спала первую ночь тревожно, часто просыпалась. Включила в 4 часа ночи телевидение — работало.

01.11.1979

Вечером долго смотрели по разным каналам телевидение. Вечером по телевидению боевики и реклама, реклама до одурения!

11.11.1979

Дали еще по 5 долларов на кинофильм по выбору. Оставили на сувениры, достаточно телевидения. Насмотрелись многого, что никогда не забудется. Город-вертеп[2].

---

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 22.01.2010. 02:50: 06.

[2] *Бондарева В.И.* Дневник… С. 7, 8, 13—14, 28—29.

http://rusbiblioteka.com

Американским достижениям В.И. Бондарева с гордостью противопоставляет российско-советские успехи. В ее записной книжке от 31 октября 1979 года есть наивно-горделивое восклицание:

> Закончился рейс по Вашингтону музеем — галереей искусств. Архитектурно прекрасное здание, но наш Эрмитаж лучше![1]

Интервью В.И. Бондаревой позволяют, наряду с традиционными сюжетами о гастрольной деятельности советской самодеятельности за рубежом, затронуть тему в советское время общеизвестную, но табуированную — о сопровождении гастрольных коллективов представителями КГБ. Они были с танцорами из «Самоцветов» во всех гастрольных поездках как в социалистические страны, так и на Запад. Накануне полета в США для гастролеров была организована учеба при «Спутнике». Во время нее «международники» в течение 12 часов, с 9 часов утра до 9 часов вечера, инструктировали отъезжающих, помимо прочего, вероятно, и о «правильном» поведении[2]. Среди пяти руководящих работников в группе челябинцев двое — представленный группе как «профсоюзный работник» майор КГБ А.М. Редкин и парторг Челябинского политехнического института С.И. Кубицкий — отвечали за политическую грамотность, сознательность, бдительность и безопасность участников поездки. В.И. Бондарева подробно рассказала, какие проблемы создавали для нее эти сопровождавшие в связи с превышением ею, по их мнению, полномочий и недостаточной политической бдительностью:

> А иногда так выкручивали мне руки в поездке, что я заходила, включала душ, лился он изо всей силы, становилась под него, рыдала, вот, обязательно тошнило — не выдерживали нервы, и плакала, выла, как волчица, но дело в том, что меня никто не слышит, душ… а выхожу — как будто все нормально. Это в каждой поездке, она просто не давалась, в Америке было так же.
>
> А я выходила, например, опять-таки со своей доверчивостью, потом… я не знаю. Я приехала, меня принимают хорошо, я принимаю это за истину. Я говорю, например: «Дорогие господа там, такие и такие, и товарищи!» Ну, всех перечисляю, дохожу до господ: «От огромной нашей страны России низкий вам поклон,

[1] Там же. С. 12.

[2] Там же. С. 3, 5.

вашему великому народу». Ну и там, конечно, и прочее, и прочее… Готовлю, конечно, там, чтобы недолго, но броско. А потом выпускаю ведущую.

Такой чекист был, и он то же самое парторг из политехнического, представили его как «парторга из политехнического», Кубицкий. Не знаю, уже забыла имя-отчество… А он потом… Помню, Редькин был, Александр Редькин, чекист, и он и Кубицкий, они отводят меня на голое место, ничего близко нету, ни строения, голая земля, и они меня так отчитывали… «Это вы что? Вышли, распинались. Великая… Великий народ великой Америки, от великого…» (смеется). Ну, в общем, они мне там по большому счету мозги вправили. Я: «Ну как же, как я могла не сказать, если действительно столько лет стоим… Ну извините меня, но я же тоже не в лесу выросла, и читала, боже мой, и американских классиков, и всех…» Тем более что такая была книгочейка в свое время... А Кубицкий говорит: «Приедете, в Челябинске будете отвечать перед советской властью за каждое свое слово». Ну и все. Я прихожу в номер и, конечно, я вою. […] И вот включу телевизор полностью, включу душ, залезу, наплачусь, навоюсь, намоюсь… (смеется) Вечером надо выходить к столу. Шик-брик, чтобы никто не узнал. Глаза только боюсь поднять. Потому что думаю: выдадут меня глаза-то. Столько ненависти у меня к ним было… Ну сказали бы они мне: «Вера, вот такие-то вещи чтоб ты не говорила, чтоб ты помнила: вот так надо, так». А то они меня как бы и проверяют, и как бы наставляют, и в то же время потом по мне прокатываются...

Наука все время была[1].

Обращает на себя внимание, что В.И. Бондареву угнетали не столько наставления «чекистов», сколько то, что преподанный ими и, по ее мнению, полезный урок «правильного» поведения за границей был облечен в недостойную форму шантажа, «выкручивания рук» за ошибки, которые они могли и должны были предотвратить. Подспудные конфликты с представителями «органов» свидетельствовали о сбоях в учебном процессе. Работа над ошибками в таком случае становилась травматичной и давалась с трудом.

Таким образом, гастрольные поездки были важной частью в жизни самодеятельного танцевального коллектива. Это было больше, чем просто гастроли. Зарубежные турне выполняли функцию показателя достижений и символа успеха, обеспечивали самодеятельным артистам высокую самооценку в качестве посланцев доброй

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 22.01.2010 (2). 02:48:45, 02:51:58, 02:57:25.

воли, народных дипломатов, борцов за мир и взаимопонимание во всем мире. Ощущение общественной важности и полезности своей деятельности, самоуважение участников самодеятельного ансамбля достигались, не в последнюю очередь, благодаря товарищеской атмосфере «одной семьи», подмеченной американским шофером, которую обеспечивали необходимость слаженных совместных усилий и умелые педагогические действия руководителя.

Однажды в Швейцарии

Однажды со мной произошел странный случай, непосредственно связанный с историей создания этой книги: говорят, я танцевал народные танцы, но сам я этого совершенно не помню.

Случилось это поздним вечером 20 апреля 2010 года. В тот момент я находился в Базеле, где вел семинар по визуальной истории СССР и занимался другим исследовательским проектом при поддержке Швейцарского национального фонда. Но одновременно я приступал к исследованию советской художественной самодеятельности: искал и читал исследовательскую литературу по этой и смежной с нею темам, писал первые наброски с замыслом будущего исследования и выступал с первыми докладами о самодеятельной хореографии в СССР. В апреле—мае я рассказывал о будущем проекте на коллоквиумах в Швейцарии и Германии: в Берне, Базеле, Цюрихе, Тюбингене, Дюссельдорфе и Констанце.

Случай, о котором я собираюсь рассказать, произошел в самый разгар моего трехмесячного пребывания в Швейцарии и сразу после двух первых докладов о народно-танцевальном любительстве, которые состоялись 15 и 19 апреля в Берне и Тюбингене. Я вернулся из утомительной и эмоционально насыщенной поездки, после многочисленных встреч со старыми добрыми друзьями, 20 апреля, причем из-за опоздания поезда не успел на собственную еженедельную консультацию для студентов. Тем не менее я не заходя домой отправился на работу, где копировал книги о танцах, любезно предоставленные мне Роже Луисом, о котором читатель узнает чуть позже.

В тот же вечер, где-то в полдевятого, я встретился в одном из кафе Большого Базеля с моим другом Йорном, о котором писал в предыдущей книге[1]. Нашу компанию разделили коллеги и дру-

[1] *Нарский И.В.* Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (Авто-био-историо-графический роман). Челябинск, 2008. С. 332—334, 387—388.

зья Илья и Томас. Вероятно, я был очень утомлен пережитым за последние дни, иначе невозможно объяснить, почему я не помню забавного эпизода, о котором с воодушевлением рассказывают остальные свидетели и который в реконструированном виде выглядит примерно так.

Йорн приглашает меня в кафе и поэтому берет на себя оплату пива, истребленного мною. Но денег у него с собой нет. Он просит в займы у Ильи. Илья платит за себя и передает Йорну деньги, необходимые для покрытия счетов, предъявленных Йорну и мне. Я внимательно слежу за этими манипуляциями и спрашиваю: «Эй, а мне денег кто-нибудь даст?» На выходе из кафе я вдруг хлопаю себя по бокам и восклицаю: «Парни, у меня же в кармане 6000 евро! Я мог всех вас пригласить!» Такая сумма наличными для моих визави — нечто невиданное, попахивающее криминалом. Но никакого криминала не было: в Германии, откуда я только что вернулся, мне вернули часть налогов, которые я уплатил, работая в Тюбингенском и Берлинском университетах в 2002 и 2005 годах. Эти деньги мне понадобились, чтобы частично оплатить перевод последней моей книги на немецкий язык. Но моим друзьям этот эпизод в кафе показался забавным, поскольку, помимо прочего, якобы в гротесковом виде демонстрировал мою хитрость еврейского происхождения. А я этого эпизода не помню — хоть убей!

С левого берега Рейна мы перебираемся на правый, в так называемый Малый Базель, где продолжаем бражничать. Состав нашей компании меняется: Илья покидает нас, к нам присоединяется Адриан, также старинный общий знакомый. Я в то время еще курил и болезненно переживал надвигавшиеся со всех сторон запреты на курение в общественных местах. В кафе, в котором мы приземлились, табачный дым стоял коромыслом. Я с восхищением узнал об элегантном выходе из курительного затруднения, придуманном для клиентов — заядлых курильщиков базельскими владельцами ресторанного бизнеса: достаточно было за десять франков купить личное удостоверение о членстве в обществе курильщиков («Fümoars»), к которому прилагалась бесплатная кружка пива, чтобы получить удовольствие дымить в пивной безо всяких ограничений. Хотя я давно не курю, я храню приобретенное тогда удостоверение курильщика на память об остроумии базельских рестораторов и о тех неожиданных событиях, которые обрушились на нас через пару часов.

Находясь под пивными парами, я решил угостить честную компанию крепким алкоголем. Мы пропустили еще по парочке стопок яблочной водки и стали прощаться. Томасу нужно было сесть на цюрихский поезд (многие работающие в Базеле коллеги живут за его пределами, причем иногда довольно далеко). Будучи отнюдь не образцом трезвости — советами Юрия Михайловича из челябинского горисполкома я в тот вечер пренебрег, — я тем не менее был намерен проститься с жившими в одном со мной районе Йорном и Адрианом, которые в отличие от меня были на велосипедах, и отправиться восвояси самым малым ходом. Но в хмельных головах моих подвыпивших товарищей возник другой план: попробовать доброй сливовицы из запасов Адриана. Сказано — сделано.

В «Фотокарточке на память» я зафиксировал берлинский эпизод лета 2005 года. Вот он:

> До 22 часов мы в соответствии с коллоквиумными ритуалами сидим в ресторанчике «Депони» под мостом городской электрички, затем по предложению Йохена маленькой компанией перебираемся во вьетнамскую закусочную. Настроение веселое и авантюрное: сотрудник Йорга и мой старинный приятель Мальте Рольф везет меня к вьетнамцу вблизи Хакеше Маркт по самому центру города на багажнике своего велосипеда. Домой я добираюсь далеко за полночь[1].

В тот вечер, 20 апреля 2010 года, Йорну не давали покоя лавры Мальте Рольфа: ему захотелось непременно повторить подвиг берлинского коллеги и прокатить меня на багажнике своего велосипеда. Большую часть пути мы преодолели безо всяких приключений. Но Базель — это не Берлин. Местная полиция свое дело знает. Уже подъезжая к дому Адриана, мы услышали за своими спинами вой полицейской сирены и громоподобное требование громкоговорителя прижаться к обочине.

Адриана и след простыл, что невероятно обидело Йорна: мол, бросил товарищей в беде! (Как позже выяснилось, полиция однажды уже ловила Адриана на велосипеде в нетрезвом виде. При повторной поимке ему грозило лишение водительских прав. Если бы я знал о таких полицейский строгостях, я бы не стал так рисковать кошельками и водительскими правами моих юных друзей.) Мы с Йорном спешились. Полицейский подошел к нам и, все время

[1] *Нарский И.В.* Фотокарточка на память... С. 121—122.

обращаясь к Йорну, неоднократно с удивлением посматривал на меня. Вероятно, он ожидал увидеть на багажнике подростка, а не зрелого мужа. Я решил без нужды в разговор не вмешиваться и не проронил ни слова. Более всего полицейский был возмущен тем, что Йорн не остановился, а я не сошел с багажника, хотя мы должны были видеть полицейскую машину еще до того, как была включена сирена. Может быть, и должны были, да не заметили — пьяны были чрезмерно. Поскольку подобные аргументы нас вряд ли спасли бы, Йорн решил не перечить стражу порядка и лапидарно соглашаться с обвинениями, понуро кивая головой. И был прав. Нас отпустили с миром, потребовав, чтобы дальше мы шли пешком, толкая велосипед. Что мы и сделали.

Этот стресс как рукой снял с нас хмель. Придя к Адриану, мы наперебой рассказывали о полицейском приключении, обильно запивая волнение чешской сливовицей и «Русским стандартом». Я прекрасно помню, как мы потом возвращались домой. На следующий день, вопреки привычке рано вставать, я проспал до 10 часов утра (Йорн — до 12). И только через несколько дней, при встрече с Адрианом и Йорном, я с удивлением узнал, что на том импровизированном продолжении вечеринки обсуждалось не только общение с полицией, но и мой будущий исследовательский проект. В какой-то момент друзья спросили, могу ли я сам исполнить народный танец. И я исполнил. Что это было? Подсознательное воспроизведение украинского гопака из репертуара детского сада? Использование опыта советской бальной хореографии школьных лет? Импровизации на тему «Цыганочки», про которую каждый русский почему-то думает, что умеет ее танцевать? Не знаю. Но друзья считают, что плясал я здорово. Наверное, не хотят меня огорчать. Спасибо им.

«Вторая мама»

Мои старшие братья Геннадий и Иван в конце сороковых — начале пятидесятых годов танцевали в коллективе Дворца культуры тракторного завода, уже в то время знаменитого балетмейстера Н.Н. Карташовой. Попасть в коллектив в то время было пределом мечтаний. И, чтобы осуществить свою мечту, я вначале занимался в клубе железнодорожников, затем во дворце культуры С. Орджоникидзе. Затем попросил братьев показать меня Наталье Николаевне, в чем мне было отказано. Но год спустя я сам пришел к Карташовой, и она даже не знала, что я родной брат Геннадия

и Ивана. Какое же было у братьев удивление, когда я пришел на первую репетицию: «Как?» «А вот так!» — коротко ответил я.

В 1954 году Наталья Николаевна предложила мне поступить в Ремесленное училище № 2, где она руководила ансамблем трудовых резервов, а так как она для нас была непререкаемым авторитетом, да еще мы ее называли второй мамой, я с удовольствием согласился, тем более теперь я мог заниматься у любимого руководителя сразу в двух коллективах. Была в ней такая притягательная сила, не хотелось расставаться, хотя уставали сильно. Ведь Карташова не только учила нас танцевать, она знала каждого участника, его жизнь вне коллектива, и в нужный момент находила доброе слово.

На репетициях у нас была потрясающая дисциплина. Тихо говорила, а если делала замечания, то настолько корректно, что мы, совершенно разные по воспитанию (в коллективе были рабочие, студенты, врачи, служащие), как завороженные слушали и старались изо всех сил[1].

Рассказ известного челябинского хореографа, бывшего солиста ансамбля «Братья Карачинцевы» (позднее — «Уральская скоморошина»), ныне директора ансамбля «Урал» челябинской филармонии, заслуженного работника культуры Российской Федерации В.П. Карачинцева об участии Н.Н. Карташовой в его судьбе достаточно типичен для текстов о руководителях ансамбля народного танца ДК ЧТЗ, в том числе цитированных выше, в очерках о педагогических кредо Н.Н.Карташовой и В.И. Бондаревой. Публикации о них, особенно о Карташовой, насыщены повествованиями о трудных подростках, избежавших благодаря занятиям в танцевальном коллективе «криминальной карьеры». Сам В.П. Карачинцев в одном из интервью подчеркнул, что для него и пяти его братьев, в детстве и юности танцевавших у Н.Н. Карташовой, хореография стала способом защититься от уголовной среды послевоенного Челябинска:

Были кругом и урки, и щипачи, и другая «веселая» публика… Но мы пошли не по этой части… Мы все пошли танцевать[2].

Для участников танцевального ансамбля его руководитель была непререкаемым авторитетом и как хореограф, и как человек.

---

[1] *Карачинцев В.* «Великий мастер народной хореографии»… С. 237—238.

[2] *Симакова С.* Владимир Карачинцев // http:// chelyabinsk.ru/text/philharmonic/498773.html.

Не случайно они называли Н.Н. Карташову «второй мамой», находившей для них мудрое слово и человеческое тепло. Последнее действовало как магнит, заставляющий после тяжелого дня работы или учебы спешить на долгие и изнурительные репетиции. Один из солистов ансамбля, А. Авсянников, вспоминает о занятиях у Н.Н. Карташовой так:

> В коллективе у Натальи Николаевны были в основном ребята и девчата с ЧТЗ всяких специальностей: и токари, и слесари, и инженеры. И вот она всегда ждала вечера, чтобы встретиться с нами (4 раза в неделю). Говорила: «Я понимаю, что вы устали после трудового дня» — но какие-то магические слова всегда находила, и мы забывали об усталости, включались в трудные танцевальные ритмы и оттачивали уже поставленные или новые танцы[1].

По воспоминаниям ее воспитанников, общалась она с ними мягко, рассказывала много и захватывающе интересно. Вопреки ее письменному заверению в статье начала 1950-х годов об успешном «глубоком изучении исторических постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам» в своем коллективе[2] В. Карачинцев наличие какой-либо «политучебы» уверенно отрицает:

> Я был у Натальи Николаевны с [19]53 года по [19]58, у нас политзанятий — никаких. […] Нет, таких занятий — таких занятий не проводили. […] В основном мы слушали, открыв рот, Карташову. Она могла очень хорошо нам рассказать о чем-то. От нее мы получали информацию. Я очень сильно сомневаюсь… что от Веры Ивановны получали[3].

В.И. Бондарева, по его представлениям и по тому, что он слышал от ее воспитанников, времени на рассказы не теряла, общалась жестко, на повышенных тонах. В.П. Карачинцев видит в этом одну из причин недовольства некоторых «карташовцев» новым руководителем. Это противоречит свидетельству Н.В. Седовой о том, что В.И. Бондарева была редким постановщиком, умевшим разговаривать с танцовщиками[4]. Стиль общения В.И. Бондаре-

---

[1] *Авсянников А.* «Балетмейстер и воспитатель» // Воспитание танцем… (2009). С. 245.

[2] *Карташова Н.Н.* Массовость, народность, жизнерадостность… С. 14.

[3] Интервью автора с В.П. Карачинцевым от 24.01.2015. 1:03:47.

[4] См.: *Мишутин А.А.* «Самоцветы» — это Верушка… С. 7.

вой с участниками ансамбля отличался, видимо, большей, чем у Н.Н. Карташовой, ориентацией на дисциплину и профессионализм как главные добродетели и залог успеха. А успех, особенно на первых порах пребывания в Челябинске, казался ей единственным гарантом выживания в обстановке настороженного — вплоть до открытого недоброжелательства и неприятия — отношения к новому руководителю со стороны коллектива:

> …я проверяю белье. У меня как закон. «Поднимите юбки!» Надели ли концертные трусики, надели ли то, то другое? Это было у меня как воды напиться. У парней — надели ли плавки? Я говорю: «Снимите трусики! Я посмотреть должна». Вот. Я боялась, за все боялась… Их коробило всех. А я была жестокая. Я здесь очень жестокие правила устраивала. Вот… Я им скрутила все рога… А потом я говорю: «Можете меня ненавидеть, можете меня презирать, можете… считать меня диктатором… — потом вы будете благодарны». Я их научила, как одеваться, как гримироваться[1].

Однако противопоставлять отношение двух руководительниц тракторозаводских танцоров к своим подопечным как «материнское» и «диктаторское» было бы ошибкой. У Н.Н. Карташовой на занятиях царила железная дисциплина, а В.И. Бондарева, при внешней ультимативной строгости, учитывала человеческое измерение даже в подборе исполнителей в номера. О причинах привязанности участников «Самоцветов», насчитывавших более 70 человек, к своему коллективу она выразилась так:

> …ждут очереди, пока в номер встать… Они прекрасно знают, что вылетит из программы, если пропустит по неуважительной причине, или где-то в полножки, или схалтурит. Я обязательно говорю… «Если… тебе надоело танцевать, я тебя заменю». Без церемоний… И поэтому они очень дорожили своими местами. Вот, чтобы только не потерять место… И потом очень держались они за это место. И очень трудно мне было: вот мне нравится человек, вот он лучше даже подходит, а здесь уже история за этим. Я ж тоже не могу его обидеть. Поэтому терпишь его, думаешь: «Хоть бы сам он пришел к убеждению, что ему уйти надо». Вот. Они долго не уходили из коллектива[2].

---

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 4.01.2010. 1:33:56.

[2] Там же. 21.01.2010 (2). 3:02:24.

Человеческое тепло В.И. Бондаревой за деловитостью и строгостью разглядела и челябинская журналистка, наблюдавшая ее за кулисами во время выступления коллектива:

> Концерты, концерты… Сколько их было! Вот и вновь открылись старые «выездные» чемоданы, расплескивая вокруг себя веселую радугу ребячьих костюмов. На сцене набирают свет, и в полутьме то и дело мелькает ее неизменный черный свитерок.
>
> — Всем гримироваться, — строго кричит она и вдруг, повернувшись ко мне, улыбается мягко, будто извиняясь за ребят, и произносит с нежностью: «Удивительная несобранность!» Она еще обойдет каждого, расправит девочкам складочки на платьях, подколет рассыпавшуюся косу. Но раздастся торжественный голос конферансье: «Лауреат десятого Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине!..»[1] И она произнесет главное слово, произнесет громко, властно, словно оттолкнет их от себя: «На сцену!» Лица их станут трогательно сосредоточенными, и они прошелестят мимо нее, красивые, легкие, юные, туда, где так призывно и волнующе сияют огни, притих в ожидании зал. И заживут там, на обнаженной ладони сцены, так естественно, словно побредут по лесу, тихонько напевая любимую песню, просто так, для себя. А она за кулисами, в углу у старого зеркала, потерявшись в пестром ворохе костюмов, ненадолго расслабится, потом посетует: «Ничего не успеваем, у всех курсовые!» (В перерывах между танцами за кулисами — английская речь, стихи Маяковского, чертежи на коленках, в видавших виды сумках вместе с гримом всегда учебники. И царит удивительно добрая атмосфера взаимной заботы, выручки, завидного товарищества.)[2]

Сложные отношения В.И. Бондаревой с «карташовскими» танцовщиками, о которых речь пойдет позже, были оборотной стороной все той же медали — беззаветной любви и преданности участников самодеятельности к своему руководителю. Переход к чужому потенциально мог рассматриваться — и зачастую действительно рассматривался — как предательство. Были свои «фанаты» и у В.И. Бондаревой, которые последовали за своей «второй мамой» из Магнитогорска и даже жили у нее, не имея на новом месте ни кола ни двора:

---

[1] Имеется в виду X Рабочий фестиваль в Галле 1968 года.

[2] *Жуковская И.* Сама она об этом не расскажет… С. 4.

> И магнитогорцы приехали: пять девочек. Из-за меня: они не могли, они приехали за мной. Жили у меня. Я их устроила в культпросвет. Открыли — [19]63 год — хореографическое отделение. Они стали студентами этого отделения. Потом они все побросали. Они все уехали домой. Так сложилась жизнь. К одной приехал жених, к другой… Но самое главное — первое-то начало они меня поддержали[1].

Восторженное отношение к «родному» руководителю иногда рождало его неадекватно завышенную оценку, которая воспроизводилась и десятилетия спустя после ухода из самодеятельного коллектива. Иногда она могла драпироваться в одеяния большого жизненного и профессионального опыта, как у В.П. Карачинцева:

> …теперь, когда я поработал с такими балетмейстерами, как Илья Слуцкер, Григорий Гальперин, Виктор Копылов, Виктор Модзалевский, смело могу поставить Наталью Николаевну в один ряд с такими мэтрами народной хореографии, как Надежда Сергеевна Надеждина, Татьяна Алексеевна Устинова, Ольга Николаевна Князева (они даже и внешне чем-то похожи)[2].

В других случаях, как у И. Крыловой, бывшей ученицей В.И. Бондаревой, высокое позиционирование учительницы представляется более инфантильным и исходящим из давнишнего опыта:

> Есть репетиторы, несомненно, технически грамотные, есть люди, умеющие создавать схему танца. А вот мастеров, которые могут соединить все это вместе и создать живой танец, — единицы. Вера Ивановна именно такой мастер. Ее имя по праву стоит в одном ряду с такими великими фигурами, как Игорь Моисеев и Майя Плисецкая[3].

На «материнскую» заботу руководительницы ее воспитанники отвечали «сыновней» и «дочерней» заботой о ней, пытаясь, например, в гастрольных поездках не тревожить ее нарушениями спартанского режима дня и раннего «отбоя». При этом соблюдение правил могло не исполняться, а имитироваться:

---

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 4.01.2010. 2:51:08.

[2] *Карачинцев В.* «Великий мастер народной хореографии»… С. 241.

[3] *Патракова А.* Вера… Вклейка между с. 64 и 65.

> Было очень много правительственных концертов, когда приглашали со всех уголков нашей страны самодеятельные коллективы. Разумеется, вызывали раньше в Москву, поселяли такую массу народа или на ВДНХ, или в других гостиничных комплексах. Естественно, был установлен распорядок дня. Отбой в 23.00, и Наталья Николаевна любила делать обходы, смотреть, горит или не горит свет в номере (через дверь). Всегда беспокоилась о нас. Но молодость! Кому хочется засыпать в 23.00. Столько впечатлений за день, хочется поделиться друг с другом. Мы Наталью Николаевну очень любили и, чтобы она была спокойна, забаррикадировали щели в дверях ковриками. Она пройдет — света нет, тогда уходила в свой номер спокойная, что ее ребята спят[1].

Порой, правда, имитация участниками коллектива подчинения правилам могла обернуться полной противоположностью — имитацией опасностей, которых постоянно с тревогой ожидали руководители в зарубежных турне. Так, В.И. Бондареву на протяжении всей поездки по Америке в 1979 году не покидало чувство тревоги, замешанное на ответственности за своих подопечных и на советских клише об опасностях пребывания в капиталистической стране. Ей везде мерещились потенциальные провокации и происки спецслужб.

Согласно дневнику В.И. Бондаревой, в гостиницах ей и ее танцорам все время что-то подбрасывали и каким-либо способом провоцировали:

> Утром в среду (31.10.79 г. *И.Н.*) обнаружили, что Сайме[2] подброшен был порнографический журнал.

> Вечером обнаружили порнографию, и были звонки к нашим молодым девушкам Задворных, Васильевой — приглашали их прийти по адресу. Звонок был по-русски[3].

Поскольку никто из опрошенных участников поездки, кроме самой В.И. Бондаревой, ни о каких «провокациях» подобного рода не смог вспомнить, можно предположить, что они были беззлобными выходками молодых людей из гастрольной группы, подтрунивавших над «трусихами» — девушками и самой руководительницей.

---

[1] *Авсянников А.* «Балетмейстер и воспитатель»… С. 244—245.

[2] Танцовщица «Самоцветов».

[3] *Бондарева В.И.* Дневник… С. 8, 12, 17, 19—20, 21.

Инсценировать подобные «эксцессы» труда не составляло. Наличие телефонов в гостиничных номерах и эротических журналов в холлах, вероятно, прямо-таки провоцировало молодых людей на подобные проказы.

В целом отношения между руководителями и участниками ансамбля оставались, согласно воспоминаниям и тех и других, безоблачными, а сам ансамбль воспринимался как «второй дом».

«Второй дом»

> Это второй дом. Второй дом. Дворец культуры — это второй дом. Когда по четыре раза занимались, так это вообще! Да еще плюс концерты! По четыре раза занимались! Плюс концерты. Это — быстро с работы, и туда, во дворец. С собой бутерброды или еще что-то такое. Иногда даже поесть забудешь. Ну там буфеты у нас были раньше. В буфет, там пирожки — раз-раз с кофе там, с чаем [поел[1]], и все. Большую часть проводили, конечно, во дворце культуры. А где проводить? Во-первых, интересы там одинаковые у нас[2].

В беседе со мной 21 ноября 2010 года Ю.И. Основин повторил, что ДК ЧТЗ был для него вторым домом, трижды — так важен был для него этот образ. Еще бы: он танцевал с 1959 года в детской и юношеской танцевальных группах ДК ЧТЗ, а с 1965 года у В.И. Бондаревой. В 1971 году, вернувшись из армии, он стал репетитором «Самоцветов». Наконец, с 1988 по 2009 год он был руководителем этого ансамбля, передав коллектив другой ученице В.И. Бондаревой, Н.В. Седовой.

Во времена Н.Н. Карташовой, в 1950-е годы, ансамбль собирался пять раз в неделю. Занимались с 20 до 22:30, после чего провожали руководительницу по неспокойному в криминальном отношении Тракторозаводскому району до дома. При В.И. Бондаревой ансамбль собирался на репетиции четыре раза в неделю с 19 до 22:30, однако частенько руководитель задерживала танцовщиков до полуночи, пока не добьется запланированного на текущее занятие. Те, кто занимался в танцевальной группе монтажного техникума (в 1970—1980-е годы она, руководимая Ю.И. Основиным, была базой, поставлявшей «Самоцветам» пополнение), были заняты на репетициях

[1] В оригинале «попил».

[2] Интервью автора с Ю.И. Основиным от 21.11. 2010. 32:20.

шесть раз в неделю: два раза в техникуме, четыре раза — в ДК ЧТЗ[1]. В период смотров и гастролей время, совместно проводимое участниками ансамбля, стремительно увеличивалось — благо руководство завода освобождало от работы для участия в ответственных концертах, на которых, как оно не без основания полагало, самодеятельные артисты защищали честь завода и были его визитной карточкой. Репетировали в пору подготовки к смотру или поездке ежедневно по два раза, столовая кормила усиленно и бесплатно.

Есть все основания утверждать, что работа в ансамбле была для его танцоров любимым делом, приносившим радость и удовольствие. Иначе невозможно объяснить, почему танцоры проводили вместе не только «рабочее время» репетиций и концертов, но и досуг, что также поощрялось предприятием. Ю.И. Основин с удовольствием вспоминает, что «каждый год завод выделял деньги для того, чтобы коллективы художественной самодеятельности выезжали отдыхать»[2]. Вместе они проводили, таким образом, не только трудовой год, но и отпуска.

Совместное пребывание стимулировалось многим, в том числе особой атмосферой взаимной приязни, дружеской поддержки и взаимопонимания. Для этого имелось теоретическое обоснование, основанное на специфике организации художественной самодеятельности в СССР. Доцент кафедры хореографии Челябинского государственного института культуры Т.Б. Хазанова (кстати, это моя мама) в 1975 году посвятила специальную публикацию воспитательному потенциалу любительской хореографии. Она писала:

> Танцевальный коллектив объединен общими гражданскими и духовными ценностями. Труд в танце коллективный, так как успех зависит от трудолюбия, упорства, настойчивости каждого участника. Воспитание в условиях коллективного труда, творчества и дружбы развивает лучшие черты характера современного молодого человека[3].

На «бескорыстности» в организации самодеятельности и в мотивации ее участников был сделан особый акцент:

---

[1] Там же. 33:40.

[2] Интервью автора с Ю.И. Основиным от 21.11. 2010. 13:50.

[3] *Хазанова Т.Б.* Воспитание средствами хореографии в танцевальном коллективе // Танцуют уральцы… С. 18.

> В самодеятельном коллективе нет ни администратора, ни материальной ответственности. Он объединен одними гражданскими и художественными ценностями. Творческие отчеты, концерты, различные показательные выступления имеют огромное значение. Они доставляют радость участникам, дают выход творческому вдохновению, сплачивают коллектив, позволяют почувствовать общественную значимость своего участия в художественной самодеятельности[1].

Именно в этом пункте советский проект сценической самодеятельности представляется наиболее удачным, ибо намерения его организаторов и пропагандистов совпадали с восприятием его пользователей и воспоминаниями его бывших участников. В 2010 году В. Конькова — в прошлом участница «Самоцветов» В.И. Бондаревой — признавалась:

> Я с огромной благодарностью вспоминаю годы, проведенные в коллективе «Самоцветы». Это был вход в другой мир, в другую жизнь. Мы все ощущали себя частью чего-то огромного и прекрасного[2].

Помимо прочего, дух товарищества поддерживался чувством гордости за успехи коллектива, который регулярно выступал вместе с профессиональными столичными ансамблями и, по мнению участников, был сильнее многих профессионалов. Вот как вспоминает, например, В.П. Карачинцев «правительственный» концерт «карташовцев»:

> Мне запомнился концерт в Москве. «Лужники», огромная сцена, на концерте мастеров искусств присутствует почти все политбюро ЦК КПСС во главе с Н.С. Хрущевым. Это был День работников сельского хозяйства. Из танцевальных коллективов — ансамбль народного танца под руководством И.А. Моисеева, танцевальная группа хора имени Пятницкого и танцевальный коллектив с Челябинского тракторного завода. Конечно, очень сильно волновались, а Наталья Николаевна совершенно спокойно говорит: «Ребятки, танцуйте так, как будто вы танцуете в своем родном театре ЧТЗ».

---

[1] Там же. С. 23.

[2] *Патракова А.* Вера… Вклейка между с. 64 и 65.

> Все прошло на хорошем приеме зрителя, после выступления к нам подходили артисты и поздравляли Наталью Николаевну за такой прекрасный коллектив[1].

Подобно И.А. Моисееву и другим советским организаторам танцевальных ансамблей В.И. Бондарева считала необходимым поддерживать в коллективе чистые отношения между юношами и девушками. Гендерные стереотипы «непорочности» должны были убедительно проявляться в народном танце, что произвело сильное впечатление на американцев во время гастролей «Самоцветов» 1979 года[2]. Одновременно в коллективе создавалось удивительно много супружеских пар. Противоречие между гендерным инфантилизмом участников ансамбля и обилием свадеб внутри коллектива является, однако, мнимым: практически живя в ансамбле, танцоры здесь же и заводили семьи, превращая «второй дом» в семейное пристанище в буквальном смысле этого слова. Ю.И. Основин так объяснил этот феномен:

> Вроде бы танцевали-танцевали. Я ее не замечал, она, может быть, меня, Тоня, тоже не замечала. А знаемся с [19]63 года. [...] Мне в армию уходить, и мы как-то вот сдружились. Поехали на Увильды, как-то сдружились там с ребятами... Я ушел в армию. Тоня меня дождалась. Пришел в [19]71 году, в [19]72-м поженились. Все.
>
> Так же и у нас в танцевальном тоже. [...] Ну, у нас много пар. У нас — если не тридцать пар совместных. Это в танцевальном только я беру. А уж не считая: кто-то там женился на хоровичке, кто-то, наоборот, из хора — на нашей танцовщице, кто-то из музыкантов у нас на девчонках... Потому что видят же — часто выступаем в одном концерте[3].

Оценка Ю.И. Основиным количества семейных пар в «Самоцветах», вероятно, наиболее близка к реальной цифре. В.И. Бондарева, на досуге по собственной инициативе составила для меня список семейных пар в своих коллективах в Магнитогорске и Челябинске и насчитала в «Самоцветах» их 30 воспитанников: 6 среди танцевавших у нее «карташовцев» и 24 среди «своих» питомцев. Если учесть, во-первых, что танцовщики и танцовщицы «Самоцветов»

---

[1] *Карачинцев В.* «Великий мастер народной хореографии»... Ю.И. Основиным от 21.11.2010. 59:20.

[2] См. выше, с. 538; *Патракова А.* Вера... Вклейка между с. 64 и 65.

[3] Интервью автора с Ю.И. Основиным от 21.11. 2010. 30:50.

держались за свое место и их стаж в ансамбле, по оценке Ю.И. Основина, составлял в среднем 15—20 лет; во-вторых, что численность взрослого коллектива колебалась от 50 до 100 человек, и, в-третьих, что многие танцоры состояли в браке с участниками других самодеятельных коллективов дворца, — то получается, что процент танцовщиков и танцовщиц «Самоцветов», состоявших в 1960—1980-е годы в браке с коллегами по тракторозаводской самодеятельности, представлял собой внушительную цифру. Оценив среднюю численность взрослого коллектива «Самоцветов» в 70 участников и понизив срок их пребывания в ансамбле до 10 лет, можно предположить, что удельный вес женатых в «Самоцветах» за последние 30 лет до развала СССР колебался вокруг трети.

Феномен создания семьи в самодеятельном хореографическом коллективе был настолько распространен и заметен, что оказался объектом популярных публикаций[1]. С гордостью отмечала обилие «династий» танцоров «Самоцветов» и челябинская пресса:

> …в 1993 году создается подготовительная студия ансамбля танца. Возглавила ее… воспитанница В.И. Бондаревой — Наталья Васильевна Седова. Человек неуемной энергии и фантазии, она заражает своим темпераментом всех. […] Сейчас студия насчитывает 200 детей. Ими руководят ведущие солисты ансамбля Елена Боровкова и Алена Зайкова. Они прививают студийцам пластику движения, умение легко выполнять различные пируэты, чувство партнера. В последнем без Сергея Александровича Седова никак не обойтись. Он для танцующих мальчишек — образец для подражания. В прошлом сам танцор, лауреат Всесоюзных фестивалей, награжден знаками ВЦСПС «За отличную работу в культучреждениях профсоюзов» и «За достижения в самодеятельном искусстве».
>
> Сейчас в ансамбле — Екатерина Седова (дочь Сергея и Натальи Седовых), ее муж Степан Белояров (его мама Алла Федорова тоже солировала в свое время), Анастасия и Ульяна Седовы (дочери Нины Седовой). А если считать династию Основиных, то совсем со счета собьешься; начинаешь от бабушки Антонины, кончаешь внуками[2].

В «династии» Основиных есть не только потомственные хореографы. В 1990-е годы в «Самоцветах» работал концертмейстером

---

[1] См., напр.: *Волошин Г.* Семья не помеха // Художественная самодеятельность. 1961. № 4. С. 35.

[2] *Соболев Э.* 65 лет в вихре танца… С. 5.

сын Ю.И. Основина Сергей, возглавивший в 1995 году оркестровую группу ансамбля[1].

Вопреки заверениям журналиста, что семья не является помехой для занятий самодеятельным танцевальным искусством, средняя продолжительность «стажа» танцовщиц была ниже, чем у танцовщиков, именно из-за конфликтов мужей с увлечением жен. На это сетовал Ю.И. Основин:

> Не все мужья разрешали танцевать — если он чужой там. […] Мужья запрещали. Я поговорил с ними… «Я же вас на базу возил — не спрашивал, “Самоцветы” вы или не “Самоцветы” — возил. Вы же там познакомились». […] Ревность. Ревность[2].

Участники советской самодеятельности чаще всего вспоминают ее с благодарностью, а время, проведенное в ней, — как годы счастья, успехов, самореализации и солидарности. О конфликтах в прошлом говорить не принято. Но они были.

«Он и нас оскорбил»

> У меня, говорю, тоже был случай, очень тяжелый. Когда я приехала в Челябинск, то мне передали карташовцы — а карташовцы меня игнорировали и говорили: «Кто ты здесь такая? Да ты никто! Ты ноль без палочки!» Я проглатывала, ради того, чтобы шел смотр, говорю, в [19]67 году в Свердловске. Я перетерпела. Поехали туда. И они, по сути дела, сорвали мне там репетицию[3].

Так пересказывала мне В.И. Бондарева в январе 2010 года начало истории, которую она поведала одной из участниц «Самоцветов» накануне юбилея хореографического коллектива в конце 1980-х. Поведала в дидактических целях: в коллективе произошел конфликт между двумя танцовщиками разных поколений: младший с кулаками накинулся на старшего, оскорбившего его жену — тоже участницу коллектива. В.И. Бондарева решила в воспитательных целях рассказать о собственном опыте выхода из конфликтной ситуации. Суть ее рецепта такова: выбирая между личной обидой

[1] Там же.

[2] Интервью автора с Ю.И. Основиным от 21.11. 2010. 1:28:00.

[3] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 22.01 2010 (2). 03:06:40.

и интересами коллектива, необходимо ради коллектива «перетерпеть», «проглотить обиду»[1].

За месяцы моего общения с Верой Ивановной она рассказала мне о многом, что отравляло ей жизнь в Челябинске. В рамках этой книги и при данной постановке вопросов тема трений между участниками самодеятельности не может быть центральной, поскольку все же не она доминировала в танцевальном коллективе, не она определяла общую атмосферу. Кроме того, о многих деталях конфликтных ситуаций я не вправе писать по моральным соображениям, чтобы не оскорбить память мертвых и не поставить в неловкое положение живых. Из этих соображений я пунктирно обозначу только два конфликта в ансамбле народного танца ДК ЧТЗ, которые красной нитью проходили через многие устные рассказы В.И. Бондаревой, поскольку беспокоили ее до конца жизни. Первый произошел у нее с учениками Н.Н. Карташовой, второй — с собственной ученицей.

Итак, в 1967 году на смотре в Свердловске, посвященном 50-летию Октябрьской революции, несколько старших участников ансамбля, доставшихся В.И. Бондаревой от предшественницы, не пришли на репетицию. С ними, подвыпившими, она столкнулась в гостиничном коридоре. Один из них, выступив вперед, в присутствии других участников ансамбля и обслуживающего персонала гостиницы бросил ей в лицо оскорбительные фразы, приведенные в начале этой истории[2]. Она молча выслушала его и ушла в свой номер, где с нею случилась истерика:

> Я пришла, и такая со мной истерика, такая истерика! …И только я, значит, вот, пошла, душ приняла… ледяную воду на себя лью, а сама реву, чтобы только успокоиться[3].

Вскоре к ней пришли члены бюро танцевального коллектива, председатель которого, Л. Давиденко, обратился к ней с ультиматумом:

> Вера Ивановна, мы пришли с вами поговорить. […] Если вы — сегодня мы собираемся на репетицию — […] если вы сегодня вечером не исключите этого, который говорил, оскорблял вас всяко, мы

[1] Там же. 3:05:05.

[2] Там же. 3:08:00.

[3] Там же. 3:11:05

ни один — мы все собираемся и уезжаем домой. Мы вам никогда этого не простим. Он и нас оскорбил[1].

В.И. Бондаревой ничего не оставалось, как обратиться за советом к Н.Н. Карташовой, также приехавшей на смотр:

> Она говорит: «Что с тобой?» Она видит, что я вся опухшая. Я начала рассказывать, как меня, как они вот прокатились по мне, и при всем коллективе, при работниках гостиницы… Она говорит: «Ну и что? Ну и что? Подумаешь! Ты же от этого не растаяла. На дураков закон не писан. Но идет смотр, решается судьба города. И ты должна посчитаться с этим делом. И поэтому какое твое личное дело? Ты сейчас защищаешь город. Никаких исключений! Я поговорю с ним. Но… ничего не меняй»[2].

Н.Н. Карташова действительно поговорила с обидчиком, и тот публично, перед автобусом, отвозившим их на репетицию, извинился, попросил не исключать его из программы и не отыгрываться за его проступок на его жене, также танцевавшей в ансамбле. Он пообещал уехать в Челябинск сразу после выступления. В.И. Бондарева просьбу о прощении отвергла, но к выступлению допустила:

> Вы будете танцевать — ради Натальи Николаевны, … ради города. Но ко мне больше не подходите с этой просьбой. Насчет Ирины не беспокойтесь. До такой низости я не опущусь, чтобы мстить вашей жене. Как танцевала, так и будет танцевать. Но скорее всего — я уеду. Вот. Я, — говорю, — не выдержу. Мне, — говорю, — вот такие подарки ваши не нужны»[3].

О чем говорила Наталья Николаевна со своим воспитанником, неизвестно. Но многое свидетельствует о том, что в этой ситуации она скорее заняла сторону своих учеников. «Карташовец» извинился сквозь зубы, опустив глаза, чтобы не выдать своего бешенства, под злорадные улыбки старых танцовщиков. В.И. Бондарева не смогла вести репетицию, и Н.Н. Карташова продемонстрировала свое отношение к ситуации, отнюдь не дружелюбное по отношению к преемнице:

---

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 22.01 2010 (2). 3:11:40.

[2] Там же. 3:20:29.

[3] Там же. 3:26:00.

> Наталья Николаевна: «Ну хорошо, Вера, давай, репетируй». Я молчу. «Ну, она не может. Давайте я с вами по старой привычке поработаю… Капризы. Капризы у человека. Давайте посчитаемся со слабостью этого человека». Она меня очень укусила тогда… Я прошла Голгофу тяжелую[1].

От конфликтной ситуации ее участников попытался отвлечь приехавший с челябинцами режиссер Челябинского драматического театра М.С. Лотарев. Зная о конфликте, он на свой страх и риск направил автобус с танцорами к «ипатьевскому дому» и рассказал о расстреле в нем царской семьи. Его рассказ произвел на В.И. Бондареву сильное впечатление, заставив пересмотреть масштаб собственной обиды:

> Я была потрясена тогда и думаю: «Какая трагедия! А что я со своими еще, действительно, переживаниями, когда здесь вот решалась тогда судьба, и что люди пережили?!» Вот это меня тогда буквально всю перевернуло[2].

Конфликт между старыми танцорами и новой руководительницей не ограничился инцидентом в Свердловске. Он подспудно тлел и не мог укрыться от глаз молодых и преданных В.И. Бондаревой участников ансамбля. Постепенно он сошел на нет — по мере замещения «карташовцев» «бондаревской» сменой:

> Что Вера Ивановна требовала… они не тянули. Да. То есть лентяи были, у станка, а это надо же себя насиловать, разогревать, это надо ножки тянуть…, а без этого же никак нельзя. Никак нельзя. Вот им и не нравилось… что… она заставляет час разогреваться… а без этого формы не будет, ни манеры, ничего. […] И потом стали свои появляться, а «карташовцы» — вытесняться. Не то что Вера Ивановна специально их выгоняла. Просто… постановки стали более серьезные, более такие техничные[3].

Конфликт с «карташовцами» был болезненным, унижения нового руководителя — несправедливыми. Но горечь обиды смягчалась тем, что из этого конфликта ансамбль вышел окрепшим и преобразившимся. Гораздо более травматично воспринимался

---

[1] Там же. 3:28:43.

[2] Там же. 3:27:23.

[3] Интервью автора с Ю.И. Основиным от 21.11.2010. 23:45.

В.И. Бондаревой конфликт, развернувшийся в последние годы ее работы с «Самоцветами». Причин было две. Во-первых, заслуженный хореограф связывал закат своего детища именно с этим инцидентом. Во-вторых, обида, причиненная чужим, ранит не так, как удар, нанесенный близким человеком и учеником, на которого потрачено много сил и в которого вложено много знаний.

«Два медведя в одной пещере не уживутся»

> Она ее безумно любила. Вот со Светой мы были подружками. Когда я пришла в коллектив… Света такой человек была: она когда поняла, что Вера Ивановна начала… любить меня, как танцовщицу, видимо — а Света, она должна быть вот впереди планеты всей, — она быстренько со мной сдружилась. Мне было удивительно, что какая-то девочка из Ленинского района, а Света здесь вообще уже такая вся, в центре внимания. Мы стали с ней подружками вообще очень близкими. И когда получилось так, что они со Светой так вот разошлись… Света хотела иметь свое дело самостоятельно, а Вера Ивановна не понимала… Она родила этот коллектив детский, в каком плане родила: то есть коллектив всегда был для того, чтобы поставлять детей в старший коллектив. А Светлане захотелось самостоятельности. И вот отсюда эту обиду она ей простить и не смогла. Потому что как бы Вера Ивановна тоже считала, что Свету она научила многому. И думала, что они так и будут по жизни идти: Света будет на детском коллективе работать, Вера Ивановна — на взрослом. Всегда будут хорошие дети поставляться от Светы, потому что Света была очень сильная классичка, а классика — это основа всему. Вот. Но вот как-то не сложилось. Разошлись[1].

Эта история, кратко очерченная нынешним руководителем «Самоцветов» Натальей Васильевной Седовой, была отнюдь не короткой и не простой. Она началась в 1974 году, когда стараниями В.И. Бондаревой одна из ее солисток, Светлана Ивановна Гришечкина[2] (1953—2007), стала руководить в ДК ЧТЗ хореографической студией «Детство», и растянулась на десятилетия, до смерти обеих участниц конфликта. Значительная часть этой истории хронологически выходит за рамки нашей книги. Но мне она показалась

---

[1] Интервью автора с Н.С. Седовой от 6.01.2015 (2). 4:12.

[2] Биографическую информацию о С.И. Гришечкиной см.: Гришечкина Светлана Ивановна // Книга о людях ЧТЗ: Биографо-энциклопедический словарь. Челябинск, 2013. С. 114.

важной для понимания того, какие человеческие страсти могли клокотать в декорациях государственного проекта, созданного, помимо прочего, для «правильной» канализации эмоций; какая конкуренция и борьба за власть могли найти приют в рамках институции, нацеленной на культивирование коллективизма и взаимопомощи.

Острота описываемого столкновения усугублялась тем, что ученица страстно любила и яростно ревновала учительницу, а та, в свою очередь, по-матерински беззаветно и бескорыстно опекала участницу своего ансамбля, которую на длительное время даже приютила у себя.

По традиции студия готовила танцовщиков для взрослого танцевального коллектива, в который лучшие из студийцев вводились в пятнадцатилетнем возрасте и два года спустя, если они оправдывали ожидания руководителя взрослого коллектива, оставались в его основном составе. В 1992 году бывшее «Детство», а теперь — молодежный творческий центр «Поиск» под руководством С.И. Гришечкиной перестал передавать детей в «Самоцветы», став взрослым коллективом.

Этому предшествовало тяжелое заболевание С.И. Гришечкиной. После операции в Оренбурге ее лечащий врач попросил В.И. Бондареву, которая специально приехала туда выхаживать ее в больнице, отговорить его пациентку от продолжения хореографической работы, опасной для ее здоровья. В.И. Бондарева, зная необузданный, взрывной характер младшей коллеги, смягчила формулировку врача и предложила ей на год, на время реабилитации, передать свой коллектив руководительнице «Самоцветов». Та оскорбилась, заявив В.И. Бондаревой, что она видит в ней инвалида и не доверяет ученице. А за глаза, как было передано ее наставнице, заявила:

> «Что Вере Ивановне не сделать на готовом коллективе? Можно чудеса творить. Люди подготовлены, люди сделаны, и, по сути дела, не надо трудиться над ними. Она готовое проглатывает, как… акула». Мне очень было это больно, потому что у меня в мыслях этого не было[1].

Оскорбленная В.И. Бондарева стала избегать общения с С.И Гришечкиной; когда же та сама обратилась к ней, между ними состоялся неприятный разговор:

---

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 12.02.2011, 1:35:18.

> А потом… — прошло какое-то время — она мне говорит: «Вера Ивановна, может быть, мы что-то начнем ставить?» Я говорю: «Нет, Света! Хватит. Я с тобой сделала три сказки[1]. Ты теперь знаешь, как их делать. Я тебе подарила много номеров, я тебе подарила людей, ты начала не на голом месте. Сорок мальчиков, сорок девочек… подростков — это коллектив, восемьдесят человек. Это студия была моя. Так что, — говорю, — Света, хватит…» — «Но вы же помогаете "Самоцветам"!» Я говорю: «Света, это мое детище. А ты, — говорю, — вдруг чего-то стала… отходить. Ты ни людей не передаешь, ничего». Я еще не знала, что у нее гигантские планы создать «Поиск»…[2]

Когда же С.И. Гришечкина, вернувшись из поездки в Москву, стала рассказывать В.И. Бондаревой о том, что в одном из московских самодеятельных танцевальных коллективов детская студия не направляет своих участников во взрослый коллектив, ту осенило:

> «Ой, стоп, — говорю, — Света, я тебя понимаю: ты хочешь взрослый [коллектив]? Ты не хочешь передавать мне людей? Ради бога! Бери людей, иди к Нине Васильевне[3], договаривайся о тех костюмах, которые… тебе делали, иди в другой дворец, договаривайся о сумме, покупай эти костюмы — мне они не нужны. У меня свои детские есть, они еще хорошие. Мои не трогай. И уходи в другой дворец со всем своим выводком». […] Она: «Но они же ездить на ЧМЗ[4] не будут». […] «Поэтому, — говорю, — Света, не думай о взрослом, а думай — от восьмого класса они будут продолжать традиции, заложенные не мною. Не мной заложены. Я не могу, — говорю, — я слово дала перед своей совестью, перед всем, что я дело Ивановой и дело Карташовой буду продолжать. Эта традиция заложена ими»[5].

---

[1] В.И. Бондарева в танцевальной студии «Детство» ДК ЧТЗ поставила с С.И. Гришечкиной сказки «Муха-Цокотуха», «Кошкин дом» и «По щучьему веленью».

[2] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 12.02.2011. 1.42.49.

[3] Нина Васильевна Девяшина — директор дворца культуры ЧТЗ.

[4] Челябинский металлургический завод. В речевом обиходе челябинцев также — Металлургический район, находившийся на противоположной по отношению к ЧТЗ (и Тракторозаводскому району), оконечности разбросанного, на языке социологии — многоядерного, города.

[5] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 12.02.2011. 1:45:20.

Интересно, что В.И. Бондарева, защищаясь от несправедливого обвинения в желании присвоить чужой коллектив, апеллировала к опыту и традициям своих предшественниц, несмотря на горькую обиду на Н.Н. Карташову. Мой респондент долго и в деталях рассказывала об этом конфликте. Были в ее рассказах подробности, которые я по этическим соображениям не имею права обнародовать. Когда я в одной из бесед с ней сказал, что не смогу поведать эту историю во всей ее сложности и драматизме, она согласилась со мной и в качестве интерпретации предложила ограничиться следующим тезисом:

> …допущена огромная ошибка… нельзя два взрослых коллектива, похожих по школе, держать в одном дворце. Тем более имея старейший коллектив. […] Нельзя было делать этого. Поэтому история такая, что один коллектив должен погибнуть[1].

В телефонном разговоре накануне цитируемого интервью Вера Ивановна сформулировала образный аргумент, который она привела С.И. Гришечкиной в пользу сохранения старых связей и выполнения детской студией прежних функций: «Два медведя в одной пещере не уживутся». Она искренне считала, что создание второго взрослого коллектива таит опасность разрушения «Самоцветов», и тяжело переживала эту перспективу. Н.В. Седова, свидетельница и невольная участница этого конфликта, не склонна драматизировать положение дел с отделением «Поиска». На мой вопрос о том, не был ли «Поиск», реорганизованный во взрослый танцевальный коллектив, ударом по «Самоцветам», она ответила следующее:

> Ударить в полную мощь он не успел. Потому что определенную часть детей… Света уже отдала — коллектив, костяк есть. Когда вот это все разъединилось у нас… они быстренько меня взяли. А я год проработала только… так сказать, как руководитель женской группы, а потом я поняла — и вот как раз произошел разрыв: Света не могла пережить — она понимала, что они взяли только меня для того, чтобы заменить Свету… Света этого пережить не смогла и сказала: «Я больше поставлять не буду… во взрослый коллектив». Ну и все. И здесь мы организовали быстро студию свою[2].

---

[1] Там же. 1:00:10.

[2] Интервью автора с Н.С. Седовой от 6.01.2015 (2). 6:30.

Спекулировать на тему о том, кто или что вольно или невольно спровоцировал(о) конфликт, не имеет смысла и не входит в мои задачи. Сыграли ли ключевую роль в его возникновении неудовлетворенные амбиции и ревность С.И. Гришечкиной или забота В.И. Бондаревой о деле и о здоровье своей подопечной, нам не узнать. Искать ответа на вопрос, какую роль этот конфликт сыграл в дальнейшей судьбе «Самоцветов», также представляется неплодотворным. Конечно, предыдущее не обязательно является причиной последующего. Но мы знаем, что «Самоцветы» в последние годы переживали серьезный кризис, и этот кризис в немалой степени был вызван отсутствием пополнения во взрослом коллективе.

Реконструировать канву конфликтов и оценить их место и роль в жизни самодеятельных коллективов затруднительно не только из-за сложного переплетения интересов и мотивов, но и из-за специфики человеческого сознания и человеческой памяти, поставляющих историку источниковый материал. Самое время — после очередного авторского отступления — обратиться к коллективной памяти о тракторозаводских хореографах и танцорах.

«Европейский папа степ-танца»

Так лихо закручивать сюжет, как это делает жизнь, не под силу ни одному романисту. Весной 2010 года она подстроила мне нежданное знакомство, впечатляющее в человеческом плане и неоценимое для «хореографического» исследовательского проекта.

Это было в Базеле, во время моего трехмесячного преподавания, именно тогда, когда, как читатель уже знает, произошел полицейский инцидент из-за велосипедной прогулки на багажнике моего друга. Я жил в уютной однокомнатной квартирке на последнем этаже, с выходом на крышу, по периметру которой в ящиках и кадках росли цветы и кусты, а на просторной центральной части вольготно располагались прямоугольный дощатый стол, стулья, шезлонги и зонты от солнца. Эту квартиру нашел мне Йорн, он же наладил мне контакт с хозяйкой, Моник Луис, которая проживала в соседней квартире. Однажды, когда я поднимался в квартиру, в лифт за мной зашел пожилой брюнет небольшого роста с озорными молодыми глазами за стеклами очков. Узнав, на какой этаж я собираюсь подняться, он воскликнул, задорно улыбаясь из-под усов: «Тогда я знаю, кто вы!» И представился: Роже Луис.

Через некоторое время, в начале апреля — к этому моменту я жил в Базеле уже второй месяц — хозяйка квартиры пригласила меня в гости на бокал вина и французский пирог. Воспользовавшись ситуацией, я рассчитался за квартиру за два месяца вперед, до конца проживания в ней. За неспешным разговором госпожа Луис — статная, приветливая и внимательная дама, излучающая спокойствие, участливое внимание и достоинство — расспросила меня о том, что привело меня в Базель. Поскольку, помимо прочего, я упомянул и сферу моих научных интересов, она заговорила о своем муже. Роже Луис — француз по отцу и швейцарец по матери — преподает в школе степа (на русском более известного как чечетка), которую сам и основал. С уважением она говорила о том, что он и сам всю жизнь учился степу в разных школах, причем всегда предпочитал начинать с младшей ступени. Не из-за отсутствия способностей, а из-за любознательности: для знакомства с методикой преподавания начинать с нуля — самый оптимальный подход. В тот день я взволнованно внес корявую запись в свой дневник: «Поинтересоваться у него о литературе?!»

Неделю спустя я маялся дома, не в состоянии приступить к докладу о самодеятельной хореографии, с которым вскоре впервые должен был выступить в Берне. С шести часов утра я был на ногах, и вот уже четыре с лишним часа не мог родить ни одной строчки. Последние полчаса я слышал, как господин Луис поливал из шланга растения на крыше. В 11:15, когда я обреченно заваривал очередную чашку кофе, в кухонное окно постучали. Сосед, покончив с поливом, пригласил меня посидеть на крыше за бокалом доброго розового вина. Я из вежливости согласился: пить вино было рано, праздновать нечего, впереди ждала работа. Однако жалеть о прерванном тягостном бдении над введением к докладу мне не пришлось.

Наша встреча началась с того, что мой визави подарил мне брошюру собственного производства с иллюстрированной многочисленными фотографиями краткой биографической справкой. В моем дневнике спешно записано по горячим следам: «Фантастика: организатор союза степистов в Швейцарии (40 чел.) и в Германии (1000 чел.)». Перечень его многочисленных выдающихся достижений, о нескольких из которых читатель узнает ниже, завершался фразой: «Завтра спросить о том, есть ли какое-нибудь пособие, введение, обзор, энциклопедия, справочник по худ[ожественной] самодеятельности».

Мы расстались, сговорившись встретиться на следующий день. Я был приглашен на ужин, на который явился с приготовленной по бабушкиному рецепту еврейской кисло-сладкой курицей. Темпераментный, знающий толк в кулинарных удовольствиях Роже Луис, увидев мое блюдо, тут же ушел переодеваться. «Он боится забрызгать одежду соусом», — с улыбкой пояснила супруга.

Вечер удался. Мое блюдо пришлось по вкусу. Литературы о художественной самодеятельности у него, по его словам, не оказалось, но в его студии есть библиотека по степу, с которой он пригласил меня познакомиться тремя днями позже.

В течение нескольких часов я прочесывал специальную литературу, десятилетиями заботливо собиравшуюся хозяином, выделив для чтения около тридцати книг, показавшихся полезными для моего проекта или хотя бы для расширения общего кругозора: введения в историю танца, специальные издания об истории и практике степа и джаз-танца.

Я несколько раз присутствовал на занятиях у Р. Луиса. Действующая с 1976 года студия «Golden Gate» расположена в защищенном толстыми металлическими дверьми бомбоубежище многоэтажного дома, в самом низу, на минус третьем этаже. Пространство студии является образцом логистики, чистоты и порядка[1]. Здесь расположены и рабочий кабинет, и танцевальный зал, которые, несмотря на отсутствие окон, кажутся нарядными и уютными[2]. Они оборудованы всем необходимым для проведения занятий. В танцевальном зале под рукой преподавателя находятся и техника, и рассортированные по курсам, легко обнаруживаемые по цвету кассет и дисков записи музыки за все годы обучения. К зеркалам около хореографического станка прикрепляются индивидуальные программы текущего занятия, в которых расписано количество тактов, порядок и названия движений (носящих имена тех, у кого он сам этим движениям обучился: добрая память об учителях — долг каждого приличного человека, справедливо считает он). Там же указаны номера брошюр и страниц, в которых эти движения подробно описаны и которые также в любую минуту доступны учащимся.

---

[1] Многочисленные фото студии, как и впечатляющие биографические и методические материалы Р. Луиса размещены на его сайте: http://www.studio-golden-gate.ch.

[2] Несколько лет назад Р. Луис отказался от зала, переоборудовав под него свой кабинет — и вновь проявив чудеса организации пространства.

Его школа степа — плод долгих исканий, какие под силу только большому оптимисту. Повороты профессиональной деятельности, скупо перечисленные на его сайте, свидетельствуют о его неистребимых жизнелюбии, любознательности и целеустремленности:

> В 16 лет он окончил обучение технической профессии. В дальнейшем образовании большое значение для его профессиональной карьеры имели торговое образование, бухгалтерский диплом, изучение управления персоналом, психологии, семинары по руководству продажами, организация в области электронной обработки данных и, конечно, все новые и новые курсы по степу[1].

В детализированном перечне профессий, которым обучался или которые перепробовал Р. Луис, фигурируют механик и точный механик, частный детектив и торговый управляющий станкостроительной фабрикой, руководитель отдела по озеленению ряда территорий Швейцарии, Германии и Австрии, организатор варьете, факир, жонглер, рассказчик, фокусник, конферансье, киноактер (в начале 1960-х он снялся в двух итальянских художественных фильмах, на фото его можно видеть в одном кадре с Тони Расселом или Адриано Челентано) и, конечно же, степист, преподаватель степа, судья соревнований по степу международного уровня и проч., и проч., и проч.[2]

Не могу отказать себе в удовольствии назвать некоторые из бесчисленных достижений Р. Луиса. В 1988 году его Устав для любителей-чечеточников был с успехом апробирован на Втором международном кубке Германии по степу, в связи с чем СМИ короновали его титулом «европейский папа степ-танца». В 1992 и 1995 годах он был инициатором и соорганизатором швейцарского и германского объединений чечеточников «Swiss Tap» и «German Tap», имея в последнем членский билет № 1 и являясь первым почетным членом обоих. В 1993 году, без малого шестидесяти лет, он получил в Париже из рук пятикратного чемпиона по степу и своего учителя Жака Бенсона золотую медаль за мировой рекорд в скорости исполнения степа — 2040 ударов в минуту.

О его целеустремленности, помимо прочего, свидетельствует тот факт, что пятью годами раньше в Майами его скорость в том же танцевальном номере составляла 1440 ударов в минуту — высшее

---

[1] Biographischer Einblick Steptanz 2013. S. 22. http://www.studio-golden-gate.ch.

[2] См.: Ibidem. S. 15—17.

техническое достижение среди всех исполнителей, удостоенное тогда золотого кубка. Не остановившись на достигнутом, Луис за пять лет увеличил скорость исполнения почти на треть.

«Папа степ-танца» не почивает на лаврах, а все время совершенствует свой инструментарий, не удовлетворяясь нынешним положением дел, все время ищет и находит. Имея за плечами опыт работы с пятью тысячами учеников из сорока стран, он регулярно пополняет и уточняет свой оригинальный авторский курс «Степ-танец для учеников и педагогов» в четырнадцати томах, подготовив в 2017 году двадцать второе издание (семью годами раньше я знакомился с четырнадцатым!). Издание — дело дорогое, поэтому Р. Луис сам печатает и брошюрует плоды своих трудов в собственной домашней типографии.

Он много рассказывал мне о разных эпизодах из своей жизни. О том, например, что в двенадцатилетнем возрасте в результате детских шалостей попал под груженый цементом грузовик, который переехал ему щиколотку. «О танцах можешь забыть», — сказала ему тогда бестактная медсестра. Все преодолел. После операции на колене почти в 80 лет он сразу после выписки прямиком пошел в студию и дал урок.

Конечно, Роже, с которым мы давно перешли на ты, фигура харизматическая, умеющая зажечь и увлечь. На собрании по организации союза степистов в Германии он первый выложил на стол членский взнос, потребовав расписку в получении на чем угодно, хоть на туалетной бумаге. А по окончании длившейся почти час записи в члены объявил: «Кто не голосовал — встаньте! Марш по домам, здесь остаются члены и начинается работа!» С детства у него успешно занимается степом дочь. Поддерживая его, посещает занятия и жена, с которой он прожил 55 лет.

Участие знаменитого чечеточника в моем проекте не ограничивается допуском в собственную библиотеку. Он охотно делился и продолжает делиться со мной своими наблюдениями и соображениями по поводу динамики интереса к степ-танцу, пик которого, судя по количеству международных воркшопов и турниров на его памяти, пришелся на 1970-е — середину 1990-х годов и стал убывать, по его предположению, вместе с понижением общей активности людей. Эту динамику Роже Луис склонен связывать с распространением СМИ. Он охотно рассказывает мне о своей методике работы с учениками, открывая свои маленькие секреты стимулирования их достижений. Из общения с ним мне

становится понятно, что художественная, в том числе хореографическая самодеятельность — международный, а не советский феномен XX века. А советская специфика — в склонности к навязчивой опеке, в желании канализировать частную инициативу в идеологически и педагогически заданное русло, в поощрении коллективизма.

Мы сидим с Роже в его студии и празднуем 60-летие его первого выхода на сцену. Сейчас маэстро приходится непросто. Хотя он в прекрасной для его лет форме и ежедневно азартно бьет степ вместе с учениками, возраст и здоровье берут свое и призывают к самоограничению. Но Роже всегда использовал удары и поражения для размышлений и работы над собой. Он и сейчас действует так же, не изменяя себе. Старый степист, вопреки расхожему клише о хореографах как о людях, думающих ногами, чудесно формулирует и умеет додумывать мысли до конца. Как и положено талантливому и опытному педагогу, он прекрасно разбирается в человеческой природе и мог бы стать священником. Он не теряет твердости духа, юмора, любопытства к окружающему, умения наслаждаться жизнью. Я благодарен моему другу за теплое и открытое общение, которое особенно ценно вдали от дома, вдали от близких. И, что не менее важно, Роже интересно то, что я делаю. Я ему за это признателен. Надеюсь, я его не разочарую.

Память

> Индивид вызывает в памяти свои воспоминания при помощи рамки социальной памяти. Иными словами, различные группы, на которые делится общество, в любой момент способны реконструировать свое прошлое. Но… они чаще всего одновременно и реконструируют, и деформируют его. Разумеется, есть немало факторов и деталей, которые индивид забыл бы, если бы другие не хранили память о них вместо него. Но, с другой стороны, общество может жить лишь при том условии, что между образующими его индивидами и группами имеется достаточное единство во взглядах. […] Поэтому общество стремится устранить из своей памяти все, что могло бы разделить индивидов, отделять друг от друга группы; в каждую эпоху оно перерабатывает свои воспоминания, согласовывая их с переменными факторами своего равновесия[1].

[1] *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти. М., 2007. С. 336—337.

Сколь бы критично не относились исследователи проблем культуры коллективного поминовения, или коммеморации, к наследию М. Хальбвакса, еще в 1920-е годы выдвинувшего концепцию «коллективной памяти», они не могут пройти мимо его тезиса о внешних влияниях, или о «социальной рамке», влияющей на процессы индивидуального и группового воспоминания и забывания. Хотя память индивидуальна и трактуется как «способность поместить личное существование в пространственно-временную целостность и оглядываться на прошлое, предшествовавшее настоящему»[1], то, как индивид «оглядывается на прошлое» и что он там видит, зависит от культуры и времени, к которым он принадлежит. Конечно, ни общество, ни одна из его групп не являются гомогенными, на что обычно — и не вполне справедливо — критикует в подходе французского социолога. Сегодня, зная, что «класс», «нация» и «поколение» являются воображаемыми сообществами[2], абсурдно искать единую «коллективную память» у какой-либо из этих групп.

Однако есть группы статистически осязаемые, члены которых длительно находятся в интенсивном личном контакте, занимаются общим делом и проводят вместе преобладающую часть времени — и часто готовы проводить еще больше. Следовательно, их объединяют совместно пережитые события, неоднократно обсужденные и потому совместно усвоенные, превращенные в общий опыт и общие воспоминания.

Наряду со счастливой семьей, неразлучными друзьями или фанатичной религиозной сектой к такого рода «объективно существующим» группам можно отнести и (в прошлом) успешный и прочный любительский коллектив. Особенно коллектив хореографический, участники которого владеют общим эзотерическим языком и самым сокровенным опытом — телесным. Недаром своего руководителя

---

[1] *Markowitsch H.J., Welzer H.* Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung. Stuttgart, 2005. S. 11.

[2] О конструктивистских подходах к социальным группам см., напр.: *Thompson E.P.* The making of the English working class. N.Y., 1966; *Хобсбаум Э.* Нации и национализм после 1780 г. СПб., 1998; *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001; *Бурдье П.* Практический смысл. М.; СПб., 2001; *Юрайт У.* Поколение и память: Концептуальные размышления о поколенческих аспектах процессов воспоминаний и самотематизации // Работа над прошлым: XX век в коммуникации и памяти послевоенных поколений Германии и России / Под ред. О. Нагорной и др. Челябинск, 2014. С. 14—26.

они могут именовать «второй мамой», а группу — «вторым домом». Их общее прошлое цементирует коллектив и прокладывает его внешнюю границу, заботится о поддержании стабильной идентичности его членов, убедительной для них самих.

Роль этих функций становится экзистенциально важной, если возникают угрозы существованию коллектива. Коммуникация о прошлом стала вопросом жизни и смерти для бывших советских самодеятельных танцоров, когда стабильному государственному проекту самодеятельного творчества, вместе с СССР, пришел внезапный конец. Противопоставление «плохого» настоящего «хорошему» прошлому стало стратегией выживания, поддержания надежды и проявления несогласия. «Коллективная память» стала способом «сохранения вида», альтернативой генетической памяти животного в буквальном смысле этого слова[1].

В следующих сюжетах, завершающих эту часть книги, речь пойдет о «коллективной памяти» челябинских «Самоцветов». В большей степени для удобства упорядочения материала, чем для его интерпретации, я воспользуюсь типологией одного из пионеров современного изучения проблем памяти в гуманитарном цехе Я. Ассмана[2]. Он типологически разделил «коллективную память» на «коммуникативную» и «культурную». Первая является биографическим воспоминанием современников, слабо оформленным и поддерживаемым повседневной коммуникацией индивидов. Память современников событий исчезает вместе с их уходом из жизни. Событие остается «живым» не более 80—100 лет, в течение жизни трех-четырех поколений. «Культурная память», напротив, удерживает лишь наиболее значимое прошлое, которое позволяет ориентироваться в этом мире и поэтому имеет значение высшей правды, обладающей нормативной силой. «Культурная память», в отличие от «коммуникативной»,

---

[1] Понятие «культурного сохранения вида» является центральным в концепции «культурной памяти» А. и Я. Ассман. См., напр.: *Assmann J.* Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (2. Aufl.). München, 1997; *Assmann A.*: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München, 1999; *Item*. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München, 2006; *Item*. Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München, 2007; *Item*. Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention. München 2013; *Item*. Formen des Vergessens. Göttingen, 2016.

[2] См. его книгу, ставшую классикой проблематики и переведенную на русский язык: *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004.

является значительно более организованной и оформленной, она находит отражение в церемониальном, праздничном действе и имеет специальных носителей и хранителей[1].

Главным специализированным носителем нормативного прошлого сегодня является зафиксированный, письменный текст, живой памяти — устная коммуникация. Третья часть книги построена на столкновении двух типов памяти — «культурной» и «коммуникативной». Это избавляет меня от необходимости специально подробно останавливаться на текстах Р.Ф. Шнейвайса или Н.Н. Карташовой, обширно представленных на многих страницах. Устные кулуарные воспоминания В.И. Бондаревой и ее учеников представляют собой оппозицию широко распространенным письменным, своевременно не продемонстрированную и запоздавшую. Они выражают несогласие проигравших. К ним нам еще предстоит вернуться, чтобы рассмотреть коммеморативную тактику, оппозиционную парадно-официальной.

Но прежде необходимо рассмотреть иные механизмы коллективного обращения к прошлому. К ним относятся юбилеи и другие формы церемониальной коммуникации, а также создание, сохранение и инструментализация предметов, наделяемых статусом реликвии. Последние требуют нескольких предварительных замечаний теоретического свойства.

В данном случае представляется целесообразным максимально широкое толкование термина «реликвия», подразумевающее любые предметы, которые принципиально не имеют потребительской ценности, но выступающие в качестве «заменителей людей и богов»[2], «семиофоров»[3], указывающих на невидимый мир и тем самым обеспечивающих его присутствие и действенность. Социальный смысл светских «реликвий» состоит в том, что «они делали присутствующим невидимый — прошедший или экзотический — мир и тем самым, подобно церковным реликвиям, повышали достоинство их обладателей»[4].

Рождение и функции «реликвий» невозможно объяснить, не учитывая специфику человеческой памяти:

---

[1] *Ассман Я.* Культурная память… С. 50—59.

[2] *Годелье М.* Загадка даров. М., 2007. С. 134.

[3] *Pomian K.* Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin, 1993. S. 50.

[4] *Sellin V.* Einführung in die Geschichtswissenschaft. Göttingen, 1995. S. 58.

> В противоположность распространенному стереотипу отношения к хранящемуся в памяти прошлому как к тому, что прочно зафиксировано и потому неизменно, в действительности воспоминания податливы и гибки. То, что, казалось бы, уже свершилось, продолжает претерпевать постоянные изменения. Преувеличивая в памяти те или иные события, мы заново их интерпретируем в свете последующего опыта и сегодняшних потребностей[1].

Именно этим по крайней мере отчасти объясняется, почему тот или иной предмет вдруг становится для индивида или социальной группы объектом, символизирующим важное и дорогое былое. Поэтому «все реликвии одновременно существуют и в прошлом, и в настоящем»[2].

Среди «реликвий» малых групп, функционирующих с помощью личной коммуникации, прежде всего в семье, в XX веке особую роль приобрели фотоизображения[3]. В силу ряда обстоятельств фотографии могут более пластично и убедительно выполнять функции идентификации, коммуникации и интеграции, чем другие символические предметы. Во-первых, фотография как материальная субстанция является податливым предметом для обработки и приспособления к намерениям владельца. Во-вторых, фотографии одновременно являются предметами и изображениями предметов: «Фото … — особые вещи между изделием и свидетельством, они — “предметы-посредники” [дословно — “межвещи” (Zwischendinge). — *И.Н.*]»[4]. В-третьих, фотография является, вероятно, одним из самых сильных побудителей к (авто)биографическому рассказу: «Не будет преувеличением сказать, что любая биография стремится к фотографии»[5]. Роль фотографии как стимулятора обращения к прошлому в значительной степени объясняется общностью фото и памяти. Автобиографическую

---

[1] *Лоуэнталь Д.* Прошлое — чужая страна. СПб., 2004. С. 325.

[2] Там же. С. 379.

[3] О роли фотографии в семейной коммуникации см.: *Sontag S.* Über Fotografie. München, 2002; *Hirsch* M. Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Cambridge MA 2002; *Guschker S.* Bilderwelt und Lebenswirklichkeit: eine soziologische Studie über Rolle privater Fotos für die Sinnhaftigkeit des eigenen Lebens, Frankfurt/a.M. u.a., 2002; *Нарский И.В.* Фотокарточка на память…

[4] *Guschker S.* Bilderwelt und Lebenswirklichkeit. S. 356.

[5] *Петровская Е.* Фото(био)графия: к постановке проблемы / Авто-биографии: к вопросу о методе: Тетради по аналитической антропологии. М., 2001. № 1. С. 302.

память и фотографическое изображение роднят фрагментарность, непоследовательность, субъективность и ненадежность в качестве базиса для «объективного», фактического знания о человеческом «Я». Они отмечены «общим парадоксальным отношением к действительности и вымыслу»[1]. Правдивость фотоснимка и автобиографии столь же иллюзорны, как и эффективное использование ими «достоверности» своего инструментария для обслуживания возросшей потребности современного человека построить и защитить свое «Я», найти и стабилизировать свое место в постоянно меняющемся мире. Наконец, в-четвертых, фото выступают в двух ипостасях — зафиксированных моментальных инсценировок и длительных инсценировок (подарок, сувенир, реликвия). «Они соединяют ритуал (действие) с реликвией (следствием или результатом действия)»[2].

Однако начнем с церемонии, направленной на коллективное воспоминание, — с юбилеев.

Юбилеи

> Когда видишь этот ансамбль на сцене, как-то о годах не думаешь. Ни о его, ни о своих. Так молодо искусство популярного народного коллектива тракторостроителей. Так омолаживающе всегда действует оно на зрителя. И те, кто был вчера в театре ЧТЗ на отчетном концерте, посвященном 50-летию ансамбля танца «Самоцветы», в этом мог еще раз убедиться.
>
> А накануне, в преддверии юбилея, был сбор всех поколений ансамбля, воспитанников трех его руководителей — Нины Ивановны Ивановой, с танцевальной группы которой берет свои истоки этот самодеятельный коллектив; заслуженного деятеля искусств РСФСР Натальи Николаевны Карташовой, которая дала ему творческую силу и славу, а они, в свою очередь, — высокое звание народного; заслуженного работника культуры РСФСР Веры Ивановны Бондаревой, с именем которой последние 26 лет ансамбль неразделим. Она сумела не просто сохранить все лучшее в «Самоцветах», но и умножила эту хореографическую «коллекцию», обогатив ее щедрой россыпью танцев и талантов, сделав ее гордостью не только города и Урала, но и танцевального самодеятельного искусства страны.

---

[1] *Blazejewski S.* Bild und Text — Photographie in autobiographischer Literatur. Würzburg, 2002. S. 103.

[2] Ibidem. S. 78.

> И сегодня на вечере-поздравлении, который станет органичным продолжением вчерашнего концерта, об этом будет сказано немало добрых и благодарных слов. От зрителей, от общественности, от любимых учеников, одному из которых, своему самому верному и надежному помощнику, заслуженному работнику культуры РСФСР Юрию Ивановичу Основину, она и передает свое самое дорогое в жизни сокровище — «Самоцветы»[1].

Празднование 50-летия ансамбля народного танца ДК ЧТЗ в 1988 году было его первым масштабным чествованием по коммеморативному поводу. Ю.И. Основин, сменивший во второй половине 1980-х В.И. Бондареву на посту руководителя «Самоцветов»[2], принял самое живое участие в его организации. Он с гордостью признается:

> Мы начали первые праздновать 50 лет. А до этого как-то ни 25, ни 40 как-то не отмечали. Вот, собрались — и 50 лет[3].

Из приведенного выше юбилейного репортажа видно, что праздник продолжался два дня и включал в себя праздничный концерт и вечер поздравлений. В устном рассказе Ю.И. Основина упоминается и банкет, который устроили после концерта. Здесь собрались не только «карташовцы» и «бондаревцы», но и несколько оставшихся в живых «ивановцев». Банкет превратился в импровизированный вечер воспоминаний: «Столько было рассказов, столько было воспоминаний»[4].

Чтобы лучше представить себе содержание юбилейного торжества, которое, как и положено церемониальному действию, имело устойчивую структуру и соблюдало традицию, стоит познакомиться с более подробной информацией о празднике, состоявшемся 29 мая 2009 года:

> Поздравить юбиляров с 70-летием пришли коллеги артистов и почитатели их таланта.
>
> В адрес любимого народного коллектива прозвучали теплые, искренние слова благодарности за их высокое искусство.

---

[1] «Самоцветам» — пятьдесят // Музей ЧТЗ. Незарегистрированная папка Л.В. Авсянниковой.

[2] Биографическую информацию о Ю.И. Основине см.: Основин Юрий Иванович // Книга о людях ЧТЗ… С. 317.

[3] Интервью автора с Ю.И. Основиным 21.11.2010. 46:10.

[4] Там же. 43:50.

За весомый вклад в развитие хореографического искусства Челябинской области экс-руководителю ансамбля Вере Бондаревой вручена Почетная грамота губернатора Петра Сумина, а нынешние художественные руководители Наталья Седова и Юрий Основин получили благодарственные письма депутатов Законодательного собрания области.

Заместитель генерального директора по работе с персоналом и социальным программам Челябинского тракторного завода Олег Косых вручил виновникам торжества золотые знаки отличия ЧТЗ. Ведь артисты тоже способствовали укреплению имиджа нашего предприятия.

«Самоцветы» на протяжении двух с лишним часов исполняли лучшие номера из своего репертуара: «Уральский пляс», «Круговую топотуху», дагестанский танец, «Калинку» и другие.

Когда на сцену вышли представители нескольких поколений коллектива — те, кто блистал в 70, 80 и 90-х годах, — зал взорвался аплодисментами. Танцоры были полны задора, двигались по-прежнему пластично, синхронно. Конечно, им пришлось долго репетировать, восстанавливая «память мышц»... Самому преданному танцору Виктору Рябкову сейчас 58 лет.

Ведущая концерта напомнила присутствующим про знаменитые танцевальные династии ансамбля, про его победы на всероссийских и международных конкурсах. А в это время на большом экране над сценой зрители рассматривали фотографии, на которых запечатлены различные события из жизни коллектива, в том числе репетиции — повседневный труд артистов.

Танцевальные подарки именинникам сделали коллеги «Самоцветов»: молодежный творческий центр «Поиск» имени С. Гришечкиной, коллектив «Фантазия» и ансамбль «Уральский сувенир».

Эффектным завершением концерта стал праздничный фейерверк[1].

Этот юбилей был типичным ритуалом увековечивания памяти. На нем вспоминали об успехах всеми возможными способами, включая инструментализацию «памяти мышц». За поздравлениями шел концерт виновников торжества, за ним — подарки гостей, в том числе «Поиска», ставшего когда-то причиной раздора между ученицей и учительницей, считавшей обособление подросткового коллектива смертоносным для «Самоцветов»… Ученицы уже не

[1] *Асылгериева Ю.* Фейерверк «Самоцветов» // Челябинский трактор. 2009. 5 июня. С. 10. Праздник был заснят. Запись сохранилась у участников юбилея.

было в живых, а ее детище носило ее имя. Единственной приметой новых времен был салют, в советское время допустимый только на главных государственных праздниках.

Юбилей — церемония поминовения, ритуал подтверждения целостности празднующего сообщества и укрепления идентичности его членов[1]. Поэтому юбилейное торжество — это ритуальная демонстрация успехов учениками и их публичной благодарности и преданности учителю. В репортаже о 70-летии «Самоцветов» называлось количество вышедших из него успешных хореографов: «25 заслуженных работников культуры, пять народных артистов, два профессора хореографии, десять профессиональных хореографов вышли из “Самоцветов”»[2]. В статье, опубликованной в челябинской газете в 1987 году и посвященной 75-летнему юбилею Н.Н. Карташовой, также перечислялись достижения благодарных учеников, собравшихся пятью годами ранее, в 1982 году, в Магнитогорске на юбилее ремесленного училища № 13 и помнивших о той, кому они были обязаны своими успехами:

> Что стало с теми ее мальчишками и девчонками? Встречалась с ними пять лет назад на 40-летии училища. Солист Владимир Ломакин был известным сталеваром, Зоя Кусик и Сергей Наумов — артисты цирка, Андрей Мистюков — дирижер, Григорий Галкин, Лидия Докшина — балетмейстеры. Кто-то сделал свое увлечение профессией, для кого-то оно стало увлечением на всю жизнь, обогатив ее духовно, эстетически.
>
> Но самый долгий этап ее балетмейстерского творчества — 40 лет — связан с Челябинском, с танцевальным коллективом Дворца культуры ЧТЗ, который она потом передала своей ученице Вере Ивановне Бондаревой.
>
> «...Закрою глаза и как будто вижу наших ребят, наш класс, слышу задорную музыку “Шестеры”... — написал ей из армии Володя Чевардин. — Но все это грезы. А солдатская служба — жизнь. И сейчас я особенно понимаю, какую роль сыграл в моем воспитании танцевальный коллектив. Как это пригодилось в армейской жизни — ответственность, чувство товарищества, самодисциплина.

[1] Подробнее о социальных и культурных функциях (исторических) юбилеев см.: *Андреев Д., Бордюгов Г.* Пространство памяти: Великая Победа и власть. М., 2005; *Бордюгов Г.* Октябрь. Сталин. Победа. Культ юбилеев в пространстве памяти. М., 2010; *Кузнецов А., Маслов А.* Диктатура юбилеев. Мемориальный бум как призрак другой повседневности // Исторические исследования в России — III. Пятнадцать лет спустя / Под ред. Г.А. Бордюгова. М., 2011. С. 514—548.

[2] *Асылгериева Ю.* Фейерверк «Самоцветов»… С. 10.

> И я благодарю судьбу, что прошел до армейской службы „карташовскую школу“»[1].

В этом фрагменте статьи примечательны два момента. Во-первых, Н.Н. Карташова в связи с собственным юбилеем предпочла говорить не о челябинских, а о самых первых магнитогорских участниках самодеятельности. Во-вторых, в неудачном контрасте с этим выбором оказался тезис о том, что она 40 лет (а не 15!) ставила танцы, якобы прекратив балетмейстерскую деятельность в ДК ЧТЗ лишь в 1987 году (!), передав затем ансамбль В.И. Бондаревой, которая в действительности отказалась от должности балетмейстера и репетитора «Самоцветов» в 1982 году, а от должности художественного руководителя — в 1988-м. Здесь официальный текст в желании превознести заслуги Н.Н. Карташовой перед ЧТЗ доходит до абсурда.

В другой статье, также посвященной 75-летию Н.Н. Карташовой, благодарная память участников самодеятельности и ее зрительного зала ставится выше государственных наград:

> Признание Карташовой — это не только награждение орденом Трудового Красного Знамени, не только высокое звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР, которого она удостоена в числе первых десяти лучших руководителей самодеятельных коллективов страны. Главное, думается, — сохраненные на многие, многие годы любовь и признательность воспитанников, учеников и просто нас, зрителей. Работы балетмейстера Карташовой не забыты ни теми, кто в них участвовал, ни теми, кто видел их на сцене[2].

Между тем и государственные награды, и высокие звания были частью процесса обращения к прошлому, причем в двойном смысле: они закрепляли накопленные заслуги и сами, в свою очередь, служили основанием для того, чтобы с гордостью оглянуться на былое.

Успехи, награды, реликвии

> Радостное событие отметила по возвращении в Челябинск Наташа. Директор Дворца культуры Бейлин принес ей газету «Труд» за 15 мая 1959 года и сам торжественно, ликующе прочел: «Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 9 мая 1959 года

[1] *Федорова Л.* Чтобы повториться в учениках… С. 3.

[2] *Вайнштейн Л.* Неповторимость таланта… С. 3.

присвоено почетное звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР...» — Бейлин сделал паузу и прочел дальше: «...руководителю танцевального коллектива Дворца культуры Челябинского тракторного завода Наталии Николаевне Карташовой...

Вручив грамоты, секретарь Президиума Верховного Совета РСФСР С.Д. Орлов тепло поздравил работников художественной самодеятельности с присвоением почетного звания, пожелал им успешного труда.

Ответное слово взволнованно произнес Ю.Е. Поличинецкий.

— Сегодня для нас особенно памятный день. Присвоение почетного звания большой группе руководителей художественной самодеятельности — высокое признание нашего скромного труда». [...]

Новое радостное событие. Наташе прислали письмо за подписью председателя горисполкома и секретаря. Вот его содержание:

«О внесении имени тов. Карташовой Н.Н. в Книгу Почета города. Рассмотрев представленные организациями материалы, исполнительный комитет городского Совета депутатов трудящихся решает:

Занести в Книгу Почета города имя тов. Карташовой Натальи Николаевны — заслуженного деятеля искусств РСФСР, руководителя народного ансамбля танца челябинских тракторостроителей, заслужившего признание в нашей стране и в отдельных зарубежных странах, за многолетнюю плодотворную работу с коллективом молодых рабочих и служащих Челябинского тракторного завода и за активное участие в общественной жизни города и в связи с пятидесятилетием со дня рождения»[1].

Рубеж 1950—1960-х годов был для Н.Н. Карташовой триумфален. Она была осыпана наградами — первая из руководителей художественной самодеятельности в Челябинске (см. илл. 3.19). Карташова пребывала на пике известности всесоюзного масштаба (см. илл. 3.19). В новогоднем (1960) номере журнала «Художественная самодеятельность» дружеский шарж на нее в исполнении художника И. Игина и поэта М. Пустынина красовался в центре страницы, окруженный шаржами на четверых мужчин — известных деятелей искусства:

Жар-птицею над городами
Весть о Челябинске летит:
Не только славен тракторами,

[1] *Карташов Н.* Натали — Я… С. 57—59.

3.19. Н.Н. Карташова и ее ансамбль: фотоколлаж к статье в центральном журнале (*Бочарникова Е., Резникова З.* Наталия Карташова — балетмейстер и педагог // Художественная самодеятельность. 1958. № 6. Вклейка перед с. 17).

— И танцами он знаменит.
Пленяет взоры танец новый
— Здесь труд и сердце Карташовой,
Ее энергиею жив
Ей благодарный коллектив[1].

[1] *Пустынин М., Игин И.* Новогодние дружеские шаржи // Художественная самодеятельность. 1960. № 1. С. 62.

Ее ученики обожали ее и гордились ею: «Мы были горды, когда Карташовой было присвоено звание “Заслуженный деятель искусств РСФСР”», — вспоминает В.П. Карачинцев[1].

Однако вскоре, не достигнув пенсионного возраста, Н.Н. Карташова покинула «ей благодарный коллектив», вызвав у участников растерянность и глухое сопротивление новому руководителю. Свидетельства ее успехов — награды, памятные адреса, фото с важных выступлений и из знаковых поездок, памятные адреса и вырезки из газет — в этой ситуации изменили свое назначение. Они превратились в места памяти, в символические вехи автобиографических воспоминаний и опору уверенности в себе. Некоторые из них, получив особую символическую нагрузку, стали «реликвиями». Часть их была интегрирована в семейный интерьер, превратившись в своего рода музейные экспонаты.

Это интуитивно почувствовали и зафиксировали в юбилейных репортажах о ней челябинские журналисты:

> Много лет хранит Карташова снимок, на котором магнитогорские ребята запечатлены вместе с известными деятелями кино. На обороте — автограф: «Дорогой Наталии Николаевне — в знак горячей благодарности за помощь и участие в создании фильма “Здравствуй, Москва”. Кинорежиссер Сергей Юткевич»[2].

Известно, что «реликвии» обеспечивают структурирование автобиографического рассказа, позволяя выделить в нем «до» и «после». Именно такой стратегией воспользовался автор одной из биографических публикаций о Н.Н. Карташовой:

> Они лежат передо мной в хронологическом порядке: пожелтевший от времени номер «Челябинского рабочего» тридцатилетней давности, журнал «Художественная самодеятельность» за 1958 год и небольшая книжка ответственного редактора этого журнала Д. Анастасьева «Песня летит в Японию» 1960 года издания.
>
> Объединяют их публикации об одном и том же творческом самодеятельном коллективе из Челябинска — о танцорах с тракторного и их руководителе Н.Н. Карташовой[3].

---

[1] *Карачинцев В.* «Великий мастер народной хореографии»… С. 241.

[2] *Вайнштейн Л.* Неповторимость таланта… С. 3.

[3] *Федорова Л.* Чтобы повториться в учениках… С. 3.

3.20. Пропуск Н.Н. Карташовой в общежитие во время VI фестиваля молодежи и студентов в Москве 1957 г. (Архив музея ЧТЗ. Ф. ДП. 354. Личный фонд Н.Н. Карташовой. Инвентарный номер 3181).

Домашними «реликвиями» были полны жилища участников «Самоцветов». Были — потому что многих из них нет в живых. А с личными памятными предметами, не разобранными «на память» близкими, после смерти владельца происходит, к сожалению, примерно одно и то же — они завершают свой век на мусорной свалке. В редких случаях «реликвии» оказываются включенными в музейные или архивные собрания. Так случилось, например, с частью семейного архива Н.Н. Карташовой, переданного наследниками в музей ЧТЗ[1]. Теперь историк может воспользоваться тремя объемными папками с документами в качестве источников по истории ансамбля народного танца ДК ЧТЗ. Уезжая в 2013 году в Канаду, передала в этот же музей часть домашнего архива семья Авсянниковых, пока еще не описанного. Его отличает от собрания Карташовой отсутствие памятных адресов и поздравительных телеграмм, но в остальном их содержимое сходно: вырезки из газет, пропуска на кремлевские выступления, программки престижных концертов (см. илл. 3.20—3.23), подарочные буклеты из зарубежных поездок и фотографии, фотографии, фотографии.

С фотографий и рассказов вокруг фотографий начинались мои встречи с В.И. Бондаревой, Ю.И. Основиным, Н.В. Седовой, В.П. Карачинцевым. Учитывая, что фотографическая практика,

[1] См.: Архив музея ЧТЗ. Ф. ДП. 354. Личный фонд Н.Н. Карташовой.

КРЕМЛЕВСКИЙ ДВОРЕЦ СЪЕЗДОВ

Пропуск № 222242

Фамилия, и., о. Авсянников А.Д

2 АРТИСТИЧЕСКИЙ

Действителен по 22 октября 1967

Предъявление удостоверения личности обязательно

Кремлевский Дворец съездов

Пропуск № 2917

Фамилия Авсянников А.Д.
и инициалы

СЦЕНА

Действителен до 03 ноября 1963.

Предъявление удостоверения личности обязательно

3.21–3.22. Пропуска А.Д. Авсянникова на заключительные гастрольные концерты в Москве 1963 и 1967 гг. (Музей ЧТЗ. Незарегистрированная папка Л.В. Авсянниковой).

наряду с другими социальными функциями, является средством присвоения заснятой действительности[1], можно констатировать: передислоцировав в домашнюю среду следы очевидной былой славы своего самодеятельного коллектива, чьей неотъемлемой частью они себя представляли или представляют, бывшие участники советской художественной самодеятельности совершили

[1] О социальных функциях фотографии см., напр.: *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997; *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе. М., 1996; *Bourdieu P.* (Hg.) Eine illegitime Kunst: die soziale Brauchweise der Photographie. Frankfurt a. M., 1981.

3.23. Программа концерта художественной самодеятельности в Кремле 1967 г. с участием танцоров ЧТЗ (Музей ЧТЗ. Незарегистрированная папка Л.В. Авсянниковой).

символический акт приватизации грандиозного советского государственного проекта, превратив его в частное владение и знак личного жизненного успеха.

Наряду с общепринятыми механизмами обращения со славным прошлым, культура памяти о «Самоцветах» располагает редким в среде самодеятельного творчества инструментом — Фондом развития народного танца имени Н.Н. Карташовой и Т.Н. Реус, заслуживающим отдельного упоминания.

Фонд Н. Карташовой и Т. Реус

> Мы рады приветствовать вас на сайте Фонда развития народного танца имени Натальи Карташовой и Татьяны Реус. Наталья Николаевна и Татьяна Николаевна — известные южноуральские хореографы, посвятившие свои жизни народной хореографии. Они выявляли в народном танце его лучшие черты — неповторимый национальный колорит, самобытность и красочность, но главное — гуманистическое начало, ту искренность и доброту, которые, передаваясь из поколения в поколение, несут в себе великую воспитательную роль.

http://www.publicacia.com

«Воспитывать у людей чувство прекрасного средствами народного танца» — такой девиз был самым главным в творчестве этих двух хореографов.

Фонд развития народного танца был организован с целью поддержки любительских коллективов, педагогов-хореографов и талантливых танцоров, для которых жанр народной хореографии стал главным направлением их творческой деятельности.

Фонд развития народного танца Натальи Карташовой и Татьяны Реус создан в Челябинской области 26 января 2011 года. Целью создания Фонда является развитие творческого наследия Натальи Карташовой и Татьяны Реус, сохранение и распространение опыта их нравственно-воспитательной работы с любительскими танцевальными коллективами, постановочной работы по созданию тематических композиций, хореографических миниатюр, сюжетных народных танцев[1].

Информация на интернет-сайте фонда, созданного в память о Н.Н. Карташовой и ее дочери Т.Н. Реус, указывает на нацеленность его деятельности на комбинацию работы по сохранению памяти о двух хореографах и методической работы по пропаганде их опыта, вполне советского, судя по перечню выдвинутых приоритетов — нравственного воспитания, создания сюжетного современного и народного танца. В состав Правления Фонда вошли руководители всероссийского и местного центров методического руководства народным творчеством и деятели культуры, в том числе ученицы Т.Н. Реус. Попечительский совет возглавила известный хореограф и теоретик танцевального искусства В.И. Уральская. Учредителем Фонда стал сын Т.Н. Реус и внук Н.Н. Карташовой А.Г. Реус, сделавший за десятилетие, с конца 1990-х годов, блестящую столичную карьеру. Он сменил посты советника заместителя председателя правительства Российской Федерации, заместителя руководителя Департамента межбюджетных отношений Министерства финансов Российской Федерации, руководителя секретариата заместителя председателя российского правительства, заместителя министра промышленности и энергетики. С 2007 года он — глава компании «Оборонпром»[2].

Внушительный кадровый, организационный и, вероятно, материальный ресурс, мобилизованный фондом, определили масштаб сформулированных программой фонда задач. В них входят:

---

[1] Информация о Фонде // http://www.pereplyas.ru/about.

[2] https:// ru.wikipedia.org/wiki/ Реус_Андрей_Георгиевич.

> разработка и реализация проектов и программ в поддержку народной хореографии; пропаганда творческого наследия Натальи Карташовой и Татьяны Реус, поддержка и содействие творческому росту хореографов и исполнителей; предоставление возможностей для реализации творческих проектов в сфере обогащения элементов и тем народной хореографии, создания сюжетных танцев; участие в учебно-методических и конкурсных акциях; взаимодействие и сотрудничество с государственными и общественными структурами, организациями, учреждениями, фондами, предприятиями различных форм собственности в реализации культурных проектов, направленных на поддержку и развитие народной хореографии; предоставление консультационной и организационно-методической помощи при разработке программ и проектов в области развития народной хореографии; пропаганда и популяризация народного танца через СМИ, рекламу, издание учебно-методических, репертуарных и рекламных материалов, видео- и аудиопродукции и т.п.; проведение фестивалей, смотров и конкурсов, вечеров, концертов народного и сюжетного танца, балетмейстерских работ; создание постоянно действующих мастерских, семинаров, мастер-классов по народному и сюжетному танцу с целью повышения творческого уровня хореографов и исполнителей; участие в региональных, всероссийских и международных проектах по народному танцу, хореографических фестивалях и конкурсах, Днях культуры[1].

Обращает на себя внимание, что большинство задач фонда дублирует направления деятельности методических служб по поддержке самодеятельности. Его единственная оригинальная и, надо полагать, главная задача состоит в пропаганде наследия Н.Н. Карташовой и Т.Н. Реус.

Любимое детище Фонда развития народного танца — проведение Всероссийского фестиваля «Уральский перепляс», родившегося, правда, значительно раньше фонда. На сайте фонда о фестивале сказано:

> В течение 20 лет в Челябинской области проводится фестиваль народного танца «Уральский перепляс». Он посвящен памяти династии хореографов: заслуженного деятеля искусств России Н.Н. Карташовой и ее дочери — заслуженного работника культуры России Т.Н. Реус.

[1] Информация о Фонде…

http://kulturologia.com

Члены их семьи стали почетными гостями фестиваля, учредив приз семьи — эксклюзивную бронзовую статуэтку танцовщицы, выполненную скульптором В.Ф. Митрошиным[1].

Первоначально региональный — южно-уральский — фестиваль возник еще при жизни Н.Н. Карташовой и проводился на приз ее имени. Неизвестно, принимала ли участие семья Карташовых—Реус в учреждении именного фонда, но в первый раз он прошел, словно бы разыгранный по готовому сценарию: сопровождался непрерывными чествованиями матери и завершился победой дочери. Супруг Н.Н. Карташовой использовал этот сюжет в качестве последнего оптимистического аккорда в биографии жены и в своей книге о ней, открыто подчеркнув его коммеморативный характер:

> Весной 1994 года главное управление культуры и искусства Челябинской областной администрации, областной центр народного творчества начали проводить фестиваль самодеятельного хореографического искусства Южного Урала на приз Натальи Николаевны Карташовой. Три месяца продолжался фестиваль, шел отбор лучших на заключительный концерт в зале Челябинского театра оперы и балета.
>
> В начале мая был назначен день заключительного концерта и вручения призов.
>
> Я сомневался: ехать в театр или не ехать — очень боялся взволновать Наташу. Но случилось неожиданное: на ее имя пошел поток писем от бывших учеников.
>
> ...Я посоветовался с врачом Анной Петровной Шаминой: ехать или не ехать на концерт?
>
> — Давайте рискнем, — сказала она. — Я поеду с вами, буду рядом. И машина больничная будет с нами.
>
> Концерт на приз Наташи был прекрасен. После каждого номера программы его участники спускались со сцены к ложе, в которой мы сидели, вручали Наташе цветы, подарки. Публика поднималась и устраивала овацию.
>
> И особенная радость: первый приз завоевал коллектив народного танца Челябинской школы № 102, в которой заместителем директора по эстетическому воспитанию и хореографом работает наша дочь — Татьяна Реус.

[1]Положение фестиваля «Уральский перепляс» // http://www.pereplyas.ru/festival_uralsky_pereplyas/festival_terms.

Когда мы уезжали с концерта домой, врач, осмотрев Наташу, сказала:

— Давайте поедем в больницу. Надо кое-что сделать, а в домашних условиях это невозможно.

Увы, из больницы она домой не вернулась. Ее сердце выдержало только еще месяц.

А фестиваль самодеятельного хореографического искусства Южного Урала на приз Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации Наталии Николаевны Карташовой было решено сделать традиционным. Чтобы имя ее, талант и вдохновение вновь и вновь повторились в ее учениках, учениках ее учеников...[1]

«Уральский перепляс», приобретший всероссийский статус в 2008 году, — и поныне важный повод для поминовения Н.Н. Карташовой и Т.Н. Реус. Вот, например, репортаж об одном из знаковых мероприятий фестиваля 2014 года:

24 апреля в Магнитогорске прошло неофициальное открытие «Уральского перепляса» — на магнитогорской Аллее звезд была открыта звезда «Наталья Карташова». Проект «Аллея звезд» существует уже 13 лет. На ней заложены именные плиты событий, организаций, людей — всех тех, чьи имена жители Магнитогорска решили увековечить.

На открытии звезды присутствовал внук Натальи Карташовой и учредитель Фонда развития народного танца — Андрей Реус, а также директор Государственного Российского дома народного творчества Тамара Пуртова и Министр культуры Челябинской области Алексей Бетехтин. Много теплых слов было сказано и официальными лицами, и теми, кто продолжает дело Карташовой — учит детей народной хореографии, заботится о том, чтобы народный танец продолжали танцевать[2].

«Уральский перепляс» привлекает к участию десятки самодеятельных коллективов, структурирует их деятельность, стимулирует радостное воодушевление и праздничное оживление «народной» хореографии советского происхождения. Глядя из зрительного зала на яркие заключительные концерты фестиваля последних лет, невольно проникаешься мыслью, что советская самодеятельность жива и процветает. Впрочем, патриотический поворот

[1] *Карташов Н.* Натали — Я… С. 63.

[2] Подведены итоги Всероссийского фестиваля «Уральский перепляс» // http://www.pereplyas.ru/events/2095/?phrase_id=20090.

в современной России, возможно, создаст новую конъюнктуру для «народного творчества». Поживем — увидим.

Там, где есть победители, есть и побежденные. В тени пышного, торжественного поминовения неуютно чувствовала себя преемница Н.Н. Карташовой в танцевальных ансамблях магнитогорских металлургов и челябинских тракторостроителей. Тексты и речи, сопровождавшие Всероссийский фестиваль народного танца, прицельно чествовавшие двух хореографов, по законам жанра не упоминали о балетмейстере нескольких карташовских постановок и бесконечного количества танцевальных номеров, прославивших «Самоцветы» в 1960—1980-е годы. Даже ученики В.И. Бондаревой, принимавшие участие в церемониях памяти Н.Н. Карташовой, ее скорее всего из тактических соображений, не упоминали.

Вере Ивановне это было понятно. Своим бывшим магнитогорским танцорам, принимавшим участие в «Уральском переплясе» и извинявшимся перед ней за это, она говорила:

> …Не переживайте, что вы мне делаете больно. Каждый живет сейчас так, как ему заблагорассудится. И все, говорю, одеяло тянут на себя. Пока он [А. Реус], живой, пока он у власти, он маму прославляет. Поэтому [если] вам возможно встретиться — встречайтесь, показывайтесь. Потому что других стимулов нет. Жизнь такая наступила[1].

Давно известно, что поиск традиции — это изобретение традиции[2]. В.И. Бондарева была убеждена, что учредитель Фонда развития народного танца — хороший сын и внук, но в прославлении близких ему женщин много преувеличенного и несправедливого. Как-то в конце ноября 2010 года, позвонив мне поздно вечером, она жаловалась на вновь изданную книгу Н.Н. Карташовой «Воспитание танцем», которая разбередила старые обиды. «Сколько здесь живу — столько плачу». И с горечью добавила: «И мертвые меня бьют»[3]. Ее имя вошло в канон официальной коллективной памяти посмертно, будучи в мае 2013 года присвоено ансамблю танца «Самоцветы».

---

[1] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 14.02.2011. 4:08.

[2] Invention of Tradition / E. Hobsbawm, T. Ranger (eds.). Cambridge, 1983.

[3] Дневник автора.

Ее «живая» память не соответствовала официальной «культурной памяти» и сопротивлялась ей. Но это — другая история. Обратимся к ней.

«Трактором по душе»

> И вот недавно, два года назад, вышла статья... Такой-то гениальный постановщик был… и перечисляют «Этих дней не смолкнет слава», то, другое. […] А он у нас председатель был правления… Эдуард Алексеевич. Я набираю номер. Я говорю: «Милый мой Эдуард Алексеевич! Я очень рада, что вы вспоминаете корифеев, что вы должное отдаете памяти. Но — я живая. Вы могли бы позвонить, а не, сославшись на книгу Шнейвайса, написать все так, как он пишет». Он знает, что Вера Ивановна не пойдет против. Ее засмеют! Вот! Она — никто! А Наталья Николаевна — величина. Поэтому он знал, что то, что он написал, — не вырубишь топором… «Но я-то живая. Вы были председатель, вы видели, как я формировалась, что я ставила, какие номера, как вы все меня уговаривали. А где я была? А что я делала? Ну я же была руководителем. И потом — от меня, от моего номера … "Малахова кургана"… и пошла эта идея». Ни слова он не мог мне сказать. Я говорю: «Я никогда не ожидала от вас». […] Он промолчал. […] Он меня страшно любил[1]. Но он взял меня тоже подсадил. Взял под монастырь. Я говорю: «Эдуард Алексеевич! А где я была? А что я делала? Мне же стыдно от города! И от моих участников. Все знают, что они танцевали мои танцы в этой сюите. […] Что вся хореография моя». Ничего он не мог сказать. И я ничего не могла доказать. И так осталось. Я говорю: «Бог вам судья! Когда-нибудь все встанет на место»[2].

Самый первый разговор со мной В.И. Бондарева взволнованно завершала рассказом о своем участии в создании сюиты «Этих дней не смолкнет слава», балетмейстером которой, начиная с 1960-х годов, упорно называлась исключительно Н.Н. Карташова. «Культурная», в терминологии Я. Ассмана, память вступала в противоречие с «коммуникативной», которая не желала подчиняться нормированному официальному воспоминанию о былых успехах народной хореографии на ЧТЗ. С проблемой забвения ее заслуг В.И. Бондарева сталкивалась то и дело. Подобно тому как она молча терпела попытки

---

[1] Председатель правления ДК ЧТЗ Э.А. Соболев готовил поздравительные альбомы к 75- и 80-летию В.И. Бондаревой.

[2] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 4.01.2010. 3:22:55.

Н.Н. Карташовой влиять на репертуар коллектива и таким образом неформально управлять им в 1960-е годы, после прихода нового руководителя, она предпочитала публично не высказываться и позже. После смерти Н.Н. Карташовой для воцерковленной Бондаревой прилюдно теребить прошлое, с риском бросить тень на имя и образ покойника, стало совершенно неприемлемым.

Но иногда возмущение несправедливым забвением спонтанно прорывалось. Так случилось, например, в 2001 году, когда администрация Челябинска издала городскую энциклопедию, включив в нее, помимо прочего, биографические статьи о знаменитых челябинцах. Статьи о В.И. Бондаревой, о первом в Челябинске заслуженном работнике культуры РСФСР (1969), в энциклопедии не оказалось. Это вызвало у нее бурную реакцию:

> Меня нет! Все есть! А меня нет! […] Когда я это узнала — пришла Дида[1], — я говорю: «А что вы делаете? Я же первая получила из этого… Если бы я не приехала к вам, я бы была "деятель"[2], и я бы была в Магнитогорске. Что же вы меня… трактором по моей душе проходите?!»[3]

Лишь после этого начались звонки В.И. Бондаревой. В результате знакомая читателю биографическая статья о ней вошла в энциклопедию «Челябинская область»[4].

Не имея каналов формирования и поддержания «культурной памяти», сопоставимой с ресурсами семьи Карташовых—Реус, В.И. Бондарева и преданные ей ученики пользовались традиционным каналом «коммуникативной памяти» — устным общением, в процессе которого поддерживались общие воспоминания. В.И. Бондарева часто принимала в гости своих учеников из Магнитогорска и Челябинска, а в отсутствие гостей практиковала затяжные телефонные разговоры. «Да вот мы с ней последний раз разговаривали 45 минут, что ли, — сказал мне во время встречи Ю.И. Основин. — Все она вспоминает, как мы тут что делали»[5].

---

[1] Н.А. Дида — бывший директор ДК ЧТЗ.

[2] Руководство Дворца культуры Магнитогорского металлургического комбината незадолго до переезда В.И. Бондаревой в Челябинск начало ходатайствовать о присвоении ей звания «Заслуженного деятеля искусств РСФСР».

[3] Интервью автора с В.И. Бондаревой от 4.01.2010. 3:27:40.

[4] Там же. 3:27:20 — 3:28:20.

[5] Интервью автора с О.Ю. Основиным от 21.11.2010. 1:26:20.

Среди воспоминаний о прошлом в художественной самодеятельности преобладают светлые и радостные, поддерживая необходимый для устойчивой идентичности проект удавшейся жизни. «Сейчас — только воспоминания, и очень приятные воспоминания. Очень приятные»[1]. При этом память о конфликтах, неприятных или щекотливых ситуациях не поощряется:

> Говорю: приятно все это. …Воспоминания эти все, моей молодости, зрелости. Память осталась, конечно, только хорошая. Да, вроде у нас ничего такого не было…[2]

Для биографической коммуникации могут использоваться и официальные коммеморативные поводы — например юбилеи, во время которых, как это было на 50-летии «Самоцветов», участники спонтанно устроивают вечер воспоминаний. На мой вопрос о том, поддерживаются ли контакты между бывшими танцовщиками и танцовщицами ансамбля, Ю.И. Основин с энтузиазмом ответил:

> Конечно! О-о-о! Всегда отчетный концерт. Вот у нас отчетный концерт раз в год делается. Все, которые танцевали, — там, уже и бабушки (смеется), и дедушки, такие уже и под 80 лет — приходят в коллектив, смотрят отчетный… Да не только отчетный! […] Не только в «Самоцветы» там ходят, и на другие мероприятия. Вот Саша Авсянников, с ним уж я поддерживаю связи… […] По идее-то я со всеми поддерживаю связи[3].

Помимо использования официальных ритуалов поминовения и праздничных церемоний в качестве поводов для неформальных встреч, несколько бывших танцоров «Самоцветов» спонтанно создали свой собственный ритуал, собираясь на день рождения пропавшего друга. Вот что рассказал об этом Ю.И. Основин:

> Да и старые танцоры приходят, вот, иногда. У нас друг пропал, Леня Тихомиров. У него день рождения был, он пошел за бутылочкой — и все, с концом. И мы до сих пор не знаем, или он живой, то есть ни трупа, ничего… 12 февраля старики встречаются, отмечаем мы его день рождения. Потому что не знаем — живой или неживой.

---

[1] Интервью автора с О.Ю. Основиным от 21.11.2010. 1: 41:30.

[2] Там же. 1: 42:18.

[3] Там же. 42:00.

> Следов, в общем, нету… Вот все мы встречаемся 12 февраля и его день рождения отмечаем[1].

Эта история потрясла меня неистребимой, экзистенциальной человеческой потребностью помнить — чтобы остаться в живых, сохранить себя и то, что сохранилось только в домашних альбомах и архивах — свою молодость и советскую художественную самодеятельность. Помимо прочего, история о поминовении бесследно пропавшего друга показалась мне яркой и точной метафорой поминовения советской самодеятельной хореографии: ее вспоминают, потому что надеются, что она жива. Но не очень уверены в этом.

Значок

Повторюсь: жизнь и впрямь хитроумнее самого изобретательного литератора. Пока я ломал себе голову, каким эпизодом из моей жизни завершить лирическую линию книги, чтобы прозвучал он как полнозвучный финальный аккорд, она сама подкинула мне событие, которое объединяет мое прошлое с настоящим, человеческие переживания — с профессиональным любопытством, мечту — с ее воплощением.

История эта началась в Челябинске зимой 1975/1976 годов, приключившись с впечатлительным и обидчивым подростком. Потом она затерялась в закоулках его сознания, вытесненная взрослыми проблемами. А почти сорок лет спустя, в марте 2015 года, в Мюнхене она получила неожиданное продолжение и благополучное завершение.

В феврале 1976 года моя мама, заведующая кафедрой хореографии Челябинского государственного института культуры, должна была везти своих студентов в Инсбрук «обслуживать» гостей зимних олимпийских игр. Это была распространенная практика: советская самодеятельность часто сопровождала не только советские крупные мероприятия, но и международные. А студенты института культуры до получения диплома специалистами не считались и поэтому, хоть и учились на хореографическом отделении, числились танцорами самодеятельными.

Я радовался за маму и за ее предстоящую поездку из подросткового эгоизма: другой возможности раздобыть жевательную

[1] Там же. 1:56:42.

резинку и еще вдобавок какую-нибудь неожиданную «заморскую» диковинку в закрытом для иностранцев Челябинске не было. Мама вовсю готовила со студентами гастрольную программу, когда ее по чьему-то высокому решению от участия в этой поездке отстранили. То ли усмотрели нарушение негласного режима выезда советских граждан за рубеж — она за предыдущие два года дважды выезжала со студентами в Польшу, — то ли антисемитские настроения крепчали, но путь в Инсбрук был ей заказан со ссылкой на то, что комсомольско-молодежную группу якобы должен возглавлять человек в комсомольском возрасте (до 28 лет). А ей в ту пору было под пятьдесят. Кого-то из поехавших в Инсбрук студентов она, вероятно, попросила что-нибудь мне привести в утешение: мол, убивается мальчонка, выручайте.

Для меня, изнывавшего в ожидании студентов из Инсбрука, время словно остановилось. Но ожидание окупилось сторицей. Я получил в подарок две рубашки из какой-то невероятной синтетики и столь же невероятного цвета — ярко-малинового и ослепительно золотого. А кроме того — какой-то огромный, с крышку от трехлитровой банки, американский значок, множество жвачек и, главное, каучукового ужа, которого можно было, свернув, зажать в кулаке, а затем, поднеся к чьему-нибудь лицу, кулак разжать. Уж, извиваясь, вырывался на свободу, а его жертва отпрыгивала, извиваясь от страха и отвращения. Это была рискованная шутка, эффект неожиданности которой многократно усиливался отсутствием подобных игрушек в советском торговом ассортименте. Помню, как жена замечательного историка и писателя Натана Яковлевича Эйдельмана от страха слетела с лестницы и чудом не переломала ноги в подмосковном дачном Кратове, когда ее дочка, поступавшая летом того же года вместе со мной на истфак МГУ, продемонстрировала ей моего ужа...

Моя радость по поводу новых сокровищ длилась недолго. Вернувшиеся из Австрии путешественники пришли к нам в гости рассказать о поездке. Побывать в капстране для советского человека было не меньшей экзотикой, чем для паломника XIX века добраться до Иерусалима или Мекки. Приехавший «оттуда» долго излучал свет сокровенного знания, и рассказы о поездке входили в круг его официальных и неофициальных обязательств перед согражданами. Конечно, все знали, что и как можно и нужно рассказать об «их нравах» на официальном собрании коллектива, а что и как — только в дружеском кругу.

Так вот, возбужденные путешественники пришли в гости к моим родителям. К рассказам я не очень прислушивался. Мой взгляд, как магнитом, притягивал лацкан кожаного пиджака ездившего вместо мамы молодого преподавателя Славы, из ее же бывших студентов. На нем красовался невиданный значок: на подбитом пушистой тканью круге с черной патиной серебрился миниатюрный, тщательно выполненный рельеф — танцующая пара в тирольском наряде с какой-то подписью под ней и датой начала XX века. У меня, давно приобщившегося к коллекционированию старинных монет и икон, сердце заколотилось, как у охотника, почуявшего добычу. И — упало, когда в ходе разговора выяснилось, что значок — якобы семейная реликвия — был подарен захмелевшим на дружеской попойке австрийским или немецким исполнителем народных танцев не Славе, а студенту из челябинской делегации, который вез его мне. Но ушлый Слава выменял у него серебряное сокровище на унылый американский значок — консервную крышку, который мне теперь опостылел.

Но все проходит. Горечь несостоявшегося маленького счастья тоже улеглась, и вся эта история благополучно забылась. И не вспомнилась бы, если бы спустя четыре десятилетия бывший подросток, а теперь солидный мужчина с безошибочными приметами возраста не встретился вновь с тем значком — на блошином рынке под Мюнхеном.

Я люблю блошиные рынки и посещаю их, когда представляется такая возможность. Это место привлекает далеко не всех, вызывая у многих скорее чувство отчуждения с оттенком брезгливости из-за встречи с вещами, бывшими в употреблении. Его посещают те, кто из-за денежной нужды вынужден расставаться со своими вещами или, напротив, пользоваться предельно дешевыми предметами обихода с поправкой на их поношенность. К услугам блошиного рынка прибегают и по ситуативной надобности, когда во временном жилье, снятом в связи с краткосрочной сменой места работы и жительства, отсутствует посуда или кухонная техника, с которой, покидая это место, не жаль расстаться. Блошиный рынок может быть местом работы — там совершаются распродажи имущества умерших обитателей домов и квартир, срочно выставляемых на рынок жилья, а также покупки по максимально низкой цене, как правило, предметов коллекционирования и антиквариата для последующей перепродажи или формирования профильной коллекции. Наконец, блошиный рынок может быть предметом страсти, как в моем случае:

это место скопления большого количества старинных, странных, красивых и редких предметов в случайной комбинации действует как своего рода остров сокровищ или наркотик, возбуждая сознание и заставляя быстрее биться сердце. Никогда не знаешь, что найдешь на блошином рынке, а что навсегда упустишь. На нем чувствуешь себя советским подростком, томительно ожидающим возвращения танцоров из Инсбрука, которые неизвестно что тебе привезут.

Здесь уместны несколько уточнений. Во-первых, предложенная мною градация посетителей блошиного рынка весьма условна. Чаще действует ансамбль нескольких мотивов, которые приводят туда человека. Во-вторых, привлекательность блошиного рынка зависит от региона, его исторического фона, состоятельности его жителей. Блошиные рынки Швейцарии по понятным причинам богаче и разнообразнее, чем Германии или тем более России, а мюнхенские рынки не в пример интереснее берлинских. В-третьих, я пристрастился к походам на блошиный рынок лишь в последние годы, во время длительного пребывания в Базеле и Мюнхене и благодаря безоговорочной поддержке и пониманию моей жены, с энтузиазмом разделившей мое увлечение. Наконец, в-четвертых, значок, найденный мною в марте 2015 года на одном из мюнхенских блошиных рынков, был, конечно, не тот же самый, что не достался мне в феврале 1976 года.

Дело было так. 13 марта, в пятницу, слегка поеживаясь от утренней прохлады и мистически неблагоприятной комбинации цифр и дня недели в календаре, я бродил по блошиному рынку Дагльфинг под Мюнхеном. К тому времени у меня уже было несколько знакомых завсегдатаев-торговцев, у которых я что-то приобретал. И вот у одного из них, Лино, жгучего итальянца с пиратской внешностью, добротным товаром и кусачими ценами, я увидел серебряный значок. Танцующая пара в тирольском наряде на фоне Альп и с эдельвейсами под ногами, в нижней части значка надпись по-немецки: «С(оюз) по охр(ане) горн(ых) (народных) кост(юмов) Вюрмзейский клан, Димендорф 1910». Но итальянец хотел продать значок в комбинации с ненужной мне римской легионерской фибулой по чувствительной для моего кошелька цене, и я отказался. У другого профессионального торговца антиквариатом, цены у которого меня не устраивали, я нашел целое собрание подобных значков; среди них был и с точно такой же иконографией. Но значок был медный посеребренный, цена завышенная. Я развернулся и ушел.

На следующий день, в субботу, я опять был там же. Подойдя к владельцу медного значка, спросил, не продан ли он. Тот торжественно выложил значок. Но цена была названа вдвое выше пятничной. Я изумился и напомнил вчерашнюю цену. Торговец возмутился и заявил, что должен быть сумасшедшим, чтобы продавать так дешево такую вещь. Говорить больше было не о чем.

Когда я вновь заглянул к итальянцу, оказалось, что он был свидетелем несостоявшейся покупки мной медного значка. Расщедрившись, он предложил мне купить серебряный значок по цене, которую с меня накануне спрашивали за медный. Я обещал подумать. Перед уходом с рынка я вновь зашел к итальянцу. Значок приобрести я был готов, но денег у меня уже не хватало. В результате он взял с меня задатком смешную сумму, вручил мне значок, полагаясь на мою порядочность. Долг я доплатил через неделю.

Недолго порывшись в интернете, я выяснил, что мое приобретение — членский значок участника одного из многочисленных объединений, создававшихся в альпийской Верхней Баварии с 1880—1890-х годов с целью охраны народных костюмов и, шире, народной культуры, включая песни и танцы. В Димендорфе фольклорная организация была основана в 1910 году и принадлежала к их числу. «Союз по охране горных народных костюмов» возник на волне формирования национализма XIX века, который проявлялся в растущем интересе к прошлому, к народной культуре, читай — в изобретении традиций и культуры, которой народ следовало обучить. Не случайно и в национал-социалистической Германии приветствовались подобные фольклористские объединения, пестовавшие национальную гордость и солидарность.

Владельца серебряного значка и его близких давно нет в живых. На блошиный рынок попадают вещи осиротевшие, у продавцов, как правило, к ним нет эмоциональной привязанности. Кто носил этот значок? Как он жил? Когда умер? Мелькнула ли у него мысль, что благое намерение лелеять «народные истоки» может наделать много бед, в тот момент, когда исчез сосед неарийского происхождения, пришла похоронка с Восточного фронта или на постое оказались солдаты, говорящие на чужом языке?..

Для меня мое приобретение — предмет, наполненный многими смыслами. Он символизирует выполнимость детской мечты и вселяет веру в конечное торжество справедливости. Он является материальным доказательством, что советский проект

художественной народной самодеятельности — не единственный в своем роде, и если он и уникален, то не целями и содержанием, а масштабом. Он вписывает советский опыт в международный контекст инструментализации народной культуры в политических целях. И он учит скромности и упорству: нам неведомо, куда приведут нас наши шаги. Но это не значит, что шагать не нужно, даже если всегда найдутся те, кто захочет нашими благими целями злоупотребить.

Народное танцевальное любительство на Западе

> Традиционная культура, «прежняя жизнь», особенно в миллионном городе, подвержена нарастающему давлению «модернизации». […] Народная культура… слишком часто (в благоприятном случае) определяется по ее эстетической ценности или (в неблагоприятном случае) — по прямой пользе для общения с иностранцами, для организации праздников и даже для гостиничного дела. Большое уважение к народной культуре как важной составляющей общей культуры в нашем городе невозможно установить, исходя из такой статистики, ориентированной на прибыль.
>
> С другой стороны, народную культуру нельзя мерить масштабами взыскательной профессиональной высокой культуры. Поэтому соответствующие мероприятия почти 1200 мюнхенских объединений и групп любителей музыки, театра, народного танца, костюма, истории края и обычаев, а также все события в сфере, которую скорее эмоционально, чем эмпирически можно отнести к мюнхенским традициям, ускользают от привычной для высокой культуры критики произведений и их исполнения. Ведь понятия, которыми так часто злоупотребляют, — аматер, дилетант, профан или любитель — к сожалению, лишены своего первоначального положительного значения и зачастую используются в негативном и презрительном смысле[1].

Написанные в марте 1997 года горькие слова мюнхенского городского советника по культуре З. Гуммеля в предисловии к сборнику статей Ф.Д. Латурелля о народной культуре в Мюнхене представляют интерес в двойном смысле. Во-первых, Мюнхен конца XX века отличало большое количество любительских объединений, среди которых, правда, объединений народного

[1] *Laturell V.D.* Volkskultur in München. Aufsätze zu Brauchtum, musikalische Kultur, Volkstanz, Trachten und Volkstheater in einer Millionenstadt. München, 1997. S. 8.

танца насчитывалось всего 45 (около 4%): они делили последнее место с фольклорными группами иностранцев, в разы отставая от народных хоров, оркестров и театральных трупп[1]. Во-вторых, отношение к любителям народной культуры было отмечено снисходительным отношением, типичным для этого времени и в других странах, в том числе и в России. Принципиально отличало Германию рубежа веков от Российской Федерации дистанцирование от терминов «Родина», «народ», «народность» и «народная культура», дискредитированных нацизмом, травма которого в западногерманской политической культуре блокировала поддержку «народного творчества» и создавала зону молчания вокруг обсуждения его проблем[2].

Оба отмеченных пункта напоминают еще раз о высказанном в книге тезисе, что до сих пор расхожее в российском культпросвете представление об уникальности советского проекта художественной самодеятельности давно пора сдать в архив. Это убеждение родилось в сталинскую эпоху, когда «другой такой страны не знали» и записывали развитие народного творчества в разряд преимуществ социализма.

Самодеятельность была не только советской и даже не только социалистической. Она нуждается в самой краткой характеристике, чтобы, задавшись итоговым вопросом о том, что же получилось из советского проекта огосударствления досуга граждан, можно было поместить этот феномен в международный контекст.

Интерес к фольклору, в том числе танцевальному, его приспособление к городской сцене, создание народных танцевальных групп в городах, его идеологическая инструментализация политиками — все это имело место и за хронологическими и территориальными границами СССР. С XIX века за этими феноменами стояли модернизационные процессы, обусловившие поступательное разрушение традиционного, крестьянского образа жизни, а также проекты политических режимов по созданию нового человека с новой идентичностью и, наконец, массовая миграция, усиливавшая заботу диаспор о своих «корнях»[3]. Желание уйти от грубой действитель-

---

[1] Ibidem. S. 37—38.

[2] Ibidem. S. 36.

[3] См., напр.: *Langewiesche D.* Die schwäbische Sängerbewegung in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts — ein Beitrag zur kulturellen Nationsbildung, Überarbeitet in: Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa. München, 2000; *Item*. Welche Wissensbestände vermittelten Volksbibliotheken und

ности, тоска по родным местам, карьерная конъюнктура, жажда признания, желание участвовать в культурном процессе, стремление к активному досугу — таков, скорее всего, интернациональный и отчасти актуальный поныне набор мотивов, делавший художественное любительство привлекательным.

При всем многообразии мотивов и конкретных исторических ситуаций, центральную роль в повсеместном оживлении дискурса о «народной культуре» в конце XIX — первой половине XX века играла происходившая на глазах современников смерть доиндустриального общества и его культуры. В межвоенный период этот процесс воспринимался как необратимый, а интерес к «народному творчеству» достиг апогея и был — с разными намерениями, но сходными результатами — инструментализирован тоталитарными государствами и поддерживавшими их интеллектуалами:

> …«народная культура» — название, придуманное интеллектуалами, которые инвентаризируют и бальзамируют то, что уже исключено властью, поскольку для них, как и для власти, «красота покойника» оказывается тем более трогательной и достойной прославления, чем глубже он похоронен[1].

После Второй мировой войны пути хореографического любительства разошлись. В СССР художественная самодеятельность продолжала развиваться по межвоенной модели и под государственным патронажем. В Западной Германии, как я уже отмечал, народная культура оказалась табуированной. Растущее влияние американской культуры, в том числе музыкальной и танцевальной, оказалось вызовом для народного танца, которым он противостоять не мог. В 1950—1970-е годы интерес к народной хореографии падал повсеместно (в том числе и в англоязычном пространстве) — даже там, где в XIX веке она была оружием национального сопротивления. Его реанимировали коммерческие проекты, популяризировавшие сценические варианты вновь изобретенного народного

Volkshochschulen im späten Kaiserreich? // Liberalismus und Sozialismus. Gesellschaftsbilder — Zukunftsvisionen — Bildungskonzeptionen / Hg. von F. Lenger. Bonn, 2003. S. 291—315. Я признателен Д. Байрау, обратившему мое внимание на публикации Д. Лангевише, посвященные проблемам инструментализации (народной) культуры для формирования и укрепления немецкой национальной идентичности в XIX веке.

[1] *Серто М. де.* Изобретение повседневности. Искусство делать. СПб., 2013. С. 15.

танца — такие, например, как ирландские шоу Riverdance и Lord of the Dance в 1990-е годы[1].

Любительская хореография оказалась сложно структурированной. Как и в СССР, народные танцы были потеснены современными бытовыми и бальными, а затем спортивными танцами. Даже в рамках увлечения народной хореографией намечались различные течения. В ФРГ, в которой в начале 1990-х годов 800 зарегистрированных танцевальных школ посещало 12 миллионов человек — число, превышавшее количество футбольных фанатов, в 1950—1990-е годы специалисты регистрировали такие виды поддержки немецкого народного танца, как давно сошедшая на нет педагогическая (танец как инструмент воспитания), политическая (поддержание идентичности немцев, изгнанных из Восточной Европы), народно-краеведческая (практикуемая обществами по сохранению народных костюмов и обычаев), праздничнo-сценическая (Северная Германия, Бавария, новые федеральные земли). Кроме немецких, в Германии бытуют английские и американские, французские, южноевропейские, израильские народные танцы[2]. Если еще прибавить социальные проекты, рассматривающие танец как средство укрепления здоровья, решения психологических проблем и улучшения качества жизни детей и пожилых людей, то становится очевидным, что любительская хореография в мире пошла путем, значительно отличающимся от советско-российского.

В отличие от советского проекта художественной самодеятельности западная в большей степени ориентируется не на достижение профессионального уровня, а на коммуникацию и удовольствие — мотив, который регистрировался как заметно возросший и советскими экспертами в последние годы существования СССР. Организация танцевального любительства соответствует этому мотиву. Занятия один-два раза в неделю не изматывают участников. Нацеленность любительства на получение удовольствия неизбежна, поскольку любители должны ориентироваться на рыночные отношения и отсутствие государственной поддержки. В свою очередь, самодеятельная хореография на Западе ограничена

---

[1] См., напр.: *Emmerson G.S.* A Social History of Scottish Dance. Montreal, London, 1972. P. 300; *Flynn A.* Irish Dance. Belfast, 1998. P. 11—12.

[2] См.: *Engl S.* Das neue Feeling: Eine Einführung für Liebhaber des Tanzes und ihre Übungsleiter. Moers, 1993. S. 9; *Dahms S.* (Hg.) Tanz. Kassel u.a., 2001. S. 217.

необходимостью «отрабатывать» государственные средства и поддерживать его идеологически.

Советский проект танцевальной самодеятельности не был уникален. Необычными были его зависимость от государства и автономность от рынка, ориентация на успех и муштра до физического изнеможения, присущая профессиональным классическим и спортивным танцовщикам, а также идеологические и эстетические обязательства. Однако проект и его реализация — две разные реальности. Подведем черту под третьей частью постановки заглавного вопроса.

И что же из этого вышло?

> Мы готовимся к выступлению, и вдруг нам говорят, что на концерте будет присутствовать Сталин. Как все отреагировали? Конечно, испугались. А я решила — если есть возможность увидеть Сталина, надо его рассмотреть хорошенько. Мы выходим на огромную сцену, нас всего восемь человек — четыре пары, мы танцевали кадриль. Сталин сидит один в ложе над сценой, то есть совсем близко. И я с партнером, когда нужно было по танцу обойти круг и вернуться к центру, веду его не по тому пространству, которое нам отмерили, а захватываю больше и иду прямо на ложу. И не на партнера смотрю, как нужно, а на Сталина. Покосилась немного на Гришу — у него глаза испуганные, рот открыт. Я его встряхнула, тихонечко так говорю: «Гриша, ну-ка очнись! Улыбочку!» А у него ноги ватные, он перепугался. А нужно еще по музыке, по движениям уложиться, чтобы все правильно было. Но мы все сделали красиво, повернули в нужный момент. И я еще вовсю на Сталина посмотрела[1].

Эпизод, о котором В.И. Бондарева с удовольствием рассказывала ученикам и интервьюерам, в том числе и мне, относится к 1951 году, когда магнитогорский танцевальный ансамбль под руководством Р.А. Штейн участвовал в правительственном концерте в Большом театре. Это происшествие, в котором выступавшая перед «вождем» танцовщица использует возможность разглядеть его, как диковинное животное в клетке зоопарка, прекрасно подходит в качестве метафоры процесса, который перманентно — изначально подспудно и менее заметно, а со временем все интенсивнее и очевиднее — переживало советское (танцевальное) любительство.

[1] *Патракова А.* Вера... Вклейка между с. 64 и 65.

Процесс этот состоял в приспособлении участниками самодеятельной хореографии государственного проекта к своим индивидуальным запросам, в замене одних, официальных мотивов участия в нем другими — частными. Задуманная государством с целью «огосударствления» свободного времени населения, самодеятельность в действительности оказалась «приватизированной» советскими гражданами. Они научились пользоваться государственными ресурсами, предоставленными для развития массового и коллективного художественного творчества во имя создания «нового человека», удовлетворения ради личных интересов и для получения собственного удовольствия.

Даже описанная В.И. Бондаревой весьма драматичная ситуация, в которой все «конечно, испугались», а партнер от страха и неожиданности находился в полуобморочном состоянии, не остановила молодую женщину от желания удовлетворить свое любопытство. Причем ситуация-то была еще более напряженной, чем описано выше. Танцоры были доставлены в Большой театр сквозь усиленный заслон «чекистов», которыми театр кишмя кишел. Перед выступлением обнаружилась пропажа чемодана с костюмами, за которую Р.А. Штейн буквально чуть не убила своего репетитора В.И. Бондареву. И неудивительно: Штейн в связи с расстрелом мужа в 1945 году была выслана из Москвы и очень надеялась вернуться в столицу в случае успешного выступления своего коллектива. Во время незапланированного маневра на сцене Бондарева поскользнулась и чудом не упала. Этого, возможно, не заметили зрители, но от глаз балетмейстера это не могло укрыться: Р.А. Штейн за кулисами упала в обморок. Тем не менее, наперекор неблагоприятным обстоятельствам, наша героиня воспользовалась ситуацией для реализации собственного мотива.

Ее логике могли соответствовать разнообразные мотивы сотен тысяч участников танцевальной самодеятельности: благоприятной конъюнктурой — возможностями, предоставленными государством участникам любительских объединений на «казенном» попечении, — следовало пользоваться. Раз повезло выступить на главной сцене и перед первым лицом страны, так почему бы это лицо не разглядеть хорошенечко? Если успешный участник самодеятельности получает исключительные привилегии бесплатно путешествовать по стране и за рубеж, освобождается от работы и учебы в период подготовки к смотру и за государственный счет вместе со всем своим коллективом отдыхает на черноморском или балтийском побережье во

время летнего отпуска или каникул — надо пользоваться всеми этими благами максимально интенсивно.

Я не оцениваю эту мотивацию и не разоблачаю ее как незаконную. Я считаю важным подчеркнуть, что государство создавало для участников самодеятельной хореографии чрезвычайно широкую рамку действий, в которой они не чувствовали себя ограниченными, используемыми, обманутыми. Участие в самодеятельности позволяло проверить и развить свои возможности, добиться признания и избежать социальной изоляции[1].

Вот как ответил на мой вопрос о мотивах и стимулах для участия в советской художественной самодеятельности Ю.И. Основин, полвека отдавший танцевальному любительству во Дворце культуры ЧТЗ:

> Поощрения были: путевками, наградами, награждали… денежными… премиями, часами, там… Ну, заинтересованность была. И поездки: в Москву, на 50-летие советской власти, там в Кремлевском дворце выступали. Это же почетно! Это как это?! Ни с того ни с сего?! Если бы я в самодеятельности не занимался, я разве бы увидел столько стран зарубежных? Столько городов нашего Советского Союза объездить? Это же, конечно, нет! Заинтересованность[2].

На примере челябинских «Самоцветов» читатель имел возможность увидеть, что руководитель самодеятельного танцевального коллектива мог добиться успеха, не будучи профессиональным балетмейстером, — благодаря режиссерскому и актерскому мастерству (Н.Н. Карташова) или природной балетмейстерской фантазии и железной дисциплине (В.И. Бондарева). Границы их свободы творчества корректировались самоцензурой: нужно было владеть «правильным» языком: языком советских коммунистов — в текстах (включая либретто), языком социалистического реализма (читай: драмбалета) — на сцене. Нужно было уметь заинтересовать участников во имя соблюдения массовости — захватывающими рассказами в промежутках между репетиционными занятиями и/или привлекательным для них репертуаром, добрым отношением в сочетании с требовательностью.

---

[1] О мотивах участия в самодеятельности см.: *Habeck J.O.* Das Kulturhaus in Russland. Postsozialistische Kulturarbeit zwischen Ideal und Verwahrlosung. Bielefeld, 2014.

[2] Интервью автора с Ю.И. Основиным от 21.11.2010. 10:17.

Об обширности пространства свободы руководителя самодеятельного коллектива свидетельствует то, что наиболее острые конфликты разворачивались не по вертикали — с начальством или участниками, а по горизонтали — между коллегами. Конкуренция, распределение власти, нарушение авторских прав были главными болевыми точками конфликтов.

Выход из них был своего рода учебным процессом. Его участники присматривались друг к другу — реже по вертикали (как в случае столкновения В.И. Бондаревой с сопровождавшими группу во время американских гастролей), чаще по горизонтали (конфликты между Н.Н. Карташовой и В.И. Бондаревой, между В.И. Бондаревой и С.В. Гришечкиной) — и в ходе коммуникации приспосабливались к ситуации. Работа над ошибками давалась особенно трудно, а конфликт разрешался лишь после физического выбывания конкурента, если им оказывался человек из круга самых близких и, казалось, надежных коллег.

Рядовые участники самодеятельности, случалось, оказывались втянутыми в конфликты в исключительных ситуациях — как правило, связанных со сменой руководителя. Об этих моментах они не помнят — или вспоминают неохотно. В их памяти годы участия в танцевальной самодеятельности фигурируют как счастливые годы под присмотром заботливой «второй мамы» в теплом и уютном «втором доме». И неудивительно. Яркая сценическая жизнь, сказочно красивые костюмы и декорации, удивительные поездки, в которые их направляли как полномочных «народных дипломатов» и достойных представителей страны, а по возвращении встречали цветами и вспышками фотокамер, — все это действовало завораживающе и на неблагополучного в недавнем прошлом дворового подростка, и на рабочего, и на конструктора. Для всех для них, привыкших к серому, унылому антуражу советского промышленного города, выступление на сцене было выпадением из будней, то есть праздником. В те годы и в том месте — в самодеятельном ансамбле танца ДК ЧТЗ — они обросли друзьями и завели семьи. Они проводили в коллективе много времени, и если бы было возможно — проводили бы еще больше.

Все говорит о том, что «счастливое время», о котором охотно вспоминают бывшие участники «Самоцветов», не является продуктом, задним числом созданным работой памяти, чтобы придать смысл прошлому. Современные исследования медиков, психологов и антропологов превозносят танец как занятие, укрепляющее

здоровье, продлевающее жизнь, повышающее настроение, снимающее стрессы, излечивающее от застарелых психологических травм, развивающее интеллект, вырабатывающее навыки коллективизма, сопереживания и дисциплины — словом, улучающее качество жизни. Танец интерпретируется как продуктивное занятие, полностью захватывающее человека и являющееся вызовом для всех его интеллектуальных, эмоциональных и физических ресурсов, а потому более продуктивное, чем какой-либо из видов спорта:

> Может ли танец дать больше, чем любой из видов спорта? В категориях ритмики и музыки, эстетики и мелкой моторики его преимущества очевидны. Кроме того, он обостряет способность к концентрации и координации и соединяет многие составляющие: здесь встречаются друг с другом музыка, движение и подражание, танцор проникает в группу и становится частью целого. Задействованы все органы чувств, просчитаны пространство и время, движения организованы и соотнесены с внешними параметрами. Танец захватывает человека полностью и усиливает связи между «головой, сердцем и рукой», которые Иоганн Генрих Песталоцци 200 лет назад пропагандировал в качестве педагогической триады[1].

Помимо перечисленных общих антропологических достоинств самодеятельный танец имел в советском контексте еще одно преимущество перед всеми видами спорта, за исключением парного фигурного катания. Занятия танцем предоставляли молодым людям чуть ли не единственную возможность много и тесно, в том числе телесно, общаться с представителями противоположного пола. Вспомним, какова была первая реакция молодого человека, пришедшего в «Самоцветы»: «Пришел. Коллективище здоровый, девчонки красивые!»[2]

Можно с уверенностью констатировать, что государственный проект танцевальной художественной самодеятельности был успешен. Намерение государства «осчастливить» население культурой совпало с благодарной реакцией счастливых участников. Государство желало контролировать формирование «правильной» идентичности и массовый досуг, иметь под рукой впечатляющий

---

[1] *Weickmann D.* Tanz. Die Muttersprache des Menschen. München, 2012. S. 223. О благотворном влиянии танца на повышение качества жизни и преодоление стрессов см. также: *Bräuninger I.* Tanztherapie. Verbesserung der Lebensqualität und Stressbewältigung (Diss.). Tübingen, 2006.

[2] *Мишутин А.* А «Самоцветы» — это Верушка… С. 7.

инструмент пропаганды советских достижений. Участники самодеятельности желали — и могли — с ее помощью профессионально и личностно реализовать себя, расцветить жизнь праздничными красками, испытать настоящую дружбу и любовь, сценический и жизненный успех, создать круг интересного общения, путешествовать по миру.

Участие в самодеятельности стало важной частью их жизни и идентичности. Настолько существенной, что, когда Советского Союза не стало, а новая власть, новые владельцы предприятия, новая заводская администрация и профсоюзная бюрократия сочли поддержку дворцов культуры в прежнем объеме непозволительной роскошью, многие бывшие руководители и участники самодеятельного художественного творчества подхватили этот проект. Они приспособили его, как могли, к рыночным условиям, приспособились к ним сами. Превратив советскую самодеятельность по окончании советского проекта в дело своей жизни — работы или досуга, они не только спасли ее от гибели, но и второй раз приватизировали ее.

Но и те, кто связал свою жизнь с советской по происхождению любительской хореографией после гибели СССР, и те, кто по той или иной причине расстался с ней, совершили еще один акт приватизации. Они передислоцировали ее следы — фотографии, награды, программки концертов — в домашний интерьер, превратив их в повод для воспоминаний, для общения со старыми друзьями и товарищами по танцевальному коллективу и в кругу семьи, зачастую сложившейся там же, в ансамбле народного танца «Самоцветы». Пусть не сценический успех и не танец, но память о жизни в танце продлевает им жизнь, защищает от неуютного настоящего, улучшает настроение, дает пищу уму и уверенность, что жизнь удалась.

Книжный Клуб Класса.com

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОЧНИКИ

Архивные источники

Объединенный архив Челябинской области (ГАЧО).
Ф. П-288. Челябинский областной комитет КПСС. Общий отдел.

Schweizerisches Bundesarchiv (BAR). www.dodis.ch/P140: Diplomatische Dokumente der Schweiz (DDS).

Архив музея ЧТЗ.

Ф. ДП. 354. Личный фонд Н.Н. Карташовой.
Незарегистрированная папка Л.В. Авсянниковой.

Архив автора.

Бондарева В.И. Дневник 2: США. 10.10—13.11.1979.
Интервью с В.И. Бондаревой 04.01.2010.
Интервью с В.И. Бондаревой 22.01.2010.
Интервью с В.И. Бондаревой 22.01.2010 (2).
Интервью с В.И. Бондаревой 12.02.2011.
Интервью с А.А. Борзовым 14.02.2015.
Интервью с Н.А. Дидой от 28.03.2014.
Интервью с Н.А. Дидой от18.04.2014.
Интервью с В.П. Карачинцевым от 24.12.2014.
Интервью с М.Б. Корзухиной от 06.11.2008.
Интервью с Т.Б. Нарской от 11.03.2009.
Интервью с Т.Б. Нарской и В.П. Нарским от 10.03.2009.
Интервью с В.П. Нарским от 26.02.2009.
Интервью с Ю.И. Основиным от 21.11. 2010.
Интервью с А.С. Пухальской от 10.11.2008.
Интервью с Н.С. Седовой от 6.01.2015 (2).

Печатные источники

А.В. Луначарский о массовых празднествах, эстраде, цирке. М., 1981.
Авсянников А. От «Самоцветов» до «Урала» // Всем! 2005. 14 окт.

http://www.bibliorossica.com

Авсянников А. «Балетмейстер и воспитатель» // Воспитание танцем: Заметки балетмейстера. 2-е изд., расш. и доп. М., 2009.

Азаров А. Вечер танцев // Художественная самодеятельность. 1958. № 5.

Азаров А. Танцевать красиво // Клуб. 1958. № 3.

Аксельрод Е. Костюм в современном танце // Современность в танце. М., 1964.

Александров А. Наш Краснознаменный ансамбль // Звезда. 1938. № 1.

Алексеев В. Они — из танцевального // За трудовую доблесть. 1966. 3 марта.

Алексеев К., Стахурский А. Малыши шагают в большую химию // Клуб. 1959. № 11.

Алексеева Л. Советские праздники и народные традиции // Народное творчество. 1961. № 3.

Алексеева Л. Раздумья об итогах смотра // Клуб и художественная самодеятельность. 1965. № 14.

Алексеева Л. Искусство одухотворяет труд // Художественная самодеятельность. 1973. № 11.

Алексеева Л. Репертуар и воспитание личности // Художественная самодеятельность. 1983. № 6.

Алексютович Л.К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры. Минск, 1978.

Анастасьев Д.Н. Песня летит в Японию. М., 1960.

Анастасьев Д. Путевые заметки // Художественная самодеятельность. 1960. № 8.

Анастасьев Д. 30 дней в Японии // Художественная самодеятельность. 1960. № 9.

Андреева Н. Конференция по сюжетному танцу // Художественная самодеятельность. 1963. № 5.

Андреева Т. Жизнь, отданная искусству // За трудовую доблесть. 1959. 14 марта.

Андронников И. Первый раз на эстраде // К музыке. М., 1975.

Ансамбль народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева. В фотографиях Евгения Умнова. М., 1966.

Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957: Документы // Под ред. К. Аймермахера и др. М., 2001.

Асылгериева Ю. Фейерверк «Самоцветов» // Челябинский трактор. 2009. 5 июня.

Балетная фальшь // Правда. 1936. 9 февр. № 38 (6642).

Бальный танец // Клуб. 1951. № 3.

Белоусов В. «Что волшебнику не под силу» // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 16.

Березка. М., 1972.

http://www.labirossia.com

Берлин А. Творческое соревнование — в основу подготовки художественной самодеятельности к Первому мая // Клуб. 1933. № 4.

Берлянт М. Окружить заботой творческих работников самодеятельности // Клуб. 1936. № 7.

Берлянт М. Воспитательная работа в самодеятельном коллективе // Клуб. 1936. № 8.

Берт М. Организация конкурса художественной самодеятельности // Клуб. 1936. № 1.

Беспощадной кистью // Клуб. 1958. № 6.

Бестужев-Лада И.В., Бестужев В. В субботу вечером: Обычная житейская сцена с комментариями одного из действующих лиц // Клуб и художественная самодеятельность. 1976. № 23.

Богаткова Л. Танцы и игры на вечере молодежи. М., 1955.

Богаткова Л. Хоровод друзей. Танцы народов разных стран: Материалы к школьным и пионерским праздникам. М., 1957.

Большая химия идет // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 16.

Большой химии — широкую пропаганду // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 3

Бондарева В.И. Будни и праздники // ЧТЗ — моя биография. Челябинск, 1983.

Борзов А.А. Русский танец // Клуб и художественная самодеятельность. 1973. № 14.

Бочарникова Е., Резникова З. Наталия Карташова — балетмейстер и педагог // Художественная самодеятельность. 1958. № 6.

В ВЦСПС // Клуб и художественная самодеятельность. 1982. № 3.

В добрый путь! // Клуб и художественная самодеятельность. 1988. № 11.

В порядок дня — устав клуба // Клуб. 1933. № 1.

В путь! // // Художественная самодеятельность. 1957. № 1.

В час отдыха // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 15.

Вайнонен Н. Сладость и горечь запретного плода // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 2.

Вайнштейн Л. А подарком был танец… // Челябинский рабочий. 1982. 18 февр.

Вайнштейн Л. Воспитание танцем // Челябинский рабочий. 1982. 8 сент.

Вайнштейн Л. Неповторимость таланта: к 75-летию Н.Н. Карташовой // Вечерний Челябинск. 1987. 28 авг.

Велединский В. Самодеятельность сегодня: что изменилось? Статья первая // Клуб. 1991. № 9.

Велединский В. Самодеятельность сегодня: что изменилось? Статья вторая // Клуб. 1991. № 10.

Вешняк М. Допущены ошибки — их надо исправить // Клуб. 1937. № 3.

Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю. Київ, 1968.

Веснянка: Репертуарный сборник. Барнаул, 1981.

Виногорова Л. Воспитатель, друг… // Советская культура. 1959. 24 марта.

Виногорова Л. Большое искусство // Дорогие наши подруги. Челябинск, 1960.

Виногорова Л. В зарубежную поездку // Челябинский рабочий. 1960. 7 апр.

Вирський П. У вихорі танцю: Репертуарний збірник. Випуск І. Київ, 1977.

Влюбиться в движение // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 7.

Воспитание людей сталинской эпохи // Клуб. 1936. № 20.

Воспитывать активных и сознательных строителей коммунизма // Художественная самодеятельность. 1963. № 12.

Вохминцев В. Пусть цветет сакура! // Челябинский рабочий. 1962. 21 июня.

Вохминцев В. Одухотворение жизнью // Челябинский рабочий. 1964. 28 мая.

Всемерно развивать художественную самодеятельность // Художественная самодеятельность. 1959. № 5.

Всесоюзный дом народного творчества в 1937 году // Народное творчество. 1937. № 4.

Всесоюзный фестиваль народного танца // Клуб. 1936. № 20.

Вчера в Челябинске // Челябинский рабочий. 1960. 5 июня.

Выше знамя большевистской партийности в культурно-просветительной работе // Культурно-просветительная работа. 1949. № 3.

Габович М. Современная тема в советском балете // Советский театр и современность. М., 1947.

Габович М. Пусть танцует молодежь! // Клуб. 1956. № 10.

Гальперин С. Музыкальное сопровождение танца // Художественная самодеятельность. 1958. №. 4.

Гасанов К. Осторожно, народный танец! // Клуб и художественная самодеятельность. 1977. №. 13.

Гаскаров Ф.А. Башкирские народные танцы. Уфа, 1958.

Гварамадзе Л. Сохранить колорит народного танца // Клуб и художественная самодеятельность. 1969. № 13.

Герасимова О. Дружба народов СССР // За трудовую доблесть. 1949. 26 ноября.

Героика и современность в песне и танце // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 1.

Гладилина Т. Народное творчество. Год 1977 // Клуб и художественная самодеятельность. 1977. № 9.

Глязер О. Как организовать вечер, посвященный XX годовщине Великой Октябрьской революции? // Народное творчество. 1937. № 8.

Глязер С. Вечер занимательной химии // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 17.

«Гневаш» // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 23.

Гоголь Н.В. Петербургские записки // *Гоголь Н.В.* Собр. соч. Т. 6. М., 1959.

Год за годом // Художественная самодеятельность. 1967. № 8.

Голейзовский К.Я. Растить народных танцоров // Клуб. 1936. № 21.

Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. М., 1964.

Големба А., Милославов И., Спадавеккиа А. Об ансамблях песни и пляски // Народное творчество. 1939. № 2.

Голубков П. Репертуар — наша главная забота // Клуб и художественная самодеятельность. 1970. № 15.

Голубцова Т. Вступая в новое пятилетие // Клуб и художественная самодеятельность. 1986. № 3.

Горшков В. Народный танец в творчестве Гая Тагирова // *Тагиров Г.Х.* 100 татарских фольклорных танцев. Казань, 1988.

Государственный ансамбль народного танца Союза ССР. М., 1955.

Гринчурова Л. Осетинские танцы. Орджоникидзе, 1961.

Гриценко Н. Праздник трудовой молодости // Художественная самодеятельность. 1961. № 4.

Гурин А. Почему пустуют зрительные залы // Клуб и художественная самодеятельность. 1983. №. 1.

Двиденко П. С визитом дружбы // За трудовую доблесть (Челябинск). 1972. 8 янв.

Два первомая // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 5.

Дида Н.А. Стильный Челябинск. Челябинск, 2006.

Дида Н.А. Мужчины в моей жизни. Челябинск, 2010.

Добряков Ю. Праздник народного искусства // Клуб. 1951. № 5.

Донская Е. Почему пустует дом? // Клуб и художественная самодеятельность. 1983. № 3.

Достойно встретим пятидесятилетие! // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 5.

Друлле Э.П. Танцевальный коллектив. Ансамбль «Дзинтариньш» // Организатору детской художественной самодеятельности в клубе. М., 1971.

Ефименкова Б.Б. Танцевальные жанры в творчестве замечательных композиторов прошлого и наших дней. М., 1962.

Еще раз о репертуаре // Клуб и художественная самодеятельность. 1983. № 21.

Жуковская И. Сама она об этом не расскажет... // Комсомолец. 1980. 20 марта.

За годом год // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 14—15.

«За мир и дружбу» // Челябинский рабочий. 1955. 4 дек.

За общественное руководство и самодеятельный характер клубной работы! // Клуб. 1960. № 3.

За самодеятельный характер клубной работы // Клуб. 1958. № 7.

Задачи, дела, перспективы // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 1.

Зайцев В. Если танцевать, то красиво // Клуб. 1957. № 5.

Зайцев В. Клубные хореографы учатся // Художественная самодеятельность. 1963. № 9.

Зайцев Э. Основи народно-сценічного танцю. Київ, 1976.

Закрепим успехи художественной самодеятельности // Клуб. 1936. № 8.

Закутский В. Профессионалы для самодеятельности // Народное творчество. 1991. № 11.

Записки Якоба Штелина: В 2 т. / Сост., пер. с нем., вступ. статья, предисл. к разделам и примеч. К.В. Малиновского. М., 1990.

Захаров В.М. Радуга русского танца. М., 1986.

Захаров Р. Классический танец // Художественная самодеятельность. 1958. № 2.

Захаров Р. Искусство балетмейстера. М., 1959.

Захаров Р. Опыт профессионалов — танцевальным кружкам // Художественная самодеятельность. 1959. № 5.

Захаров Р.В. Хореография как вид искусства // Художественная самодеятельность. 1960. № 3.

Захаров Р. Спектакль получился: Советы и пожелания моим друзьям // Художественная самодеятельность. 1963. № 7.

Захаров Р. Образ современника в танце // Современность в танце. М., 1964.

Захаров Р.В. Сегодня в клубе танцы // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 1.

Захаров Р. Слово о танце. М., 1977.

Захаров Р.В. Сочинение танца: страницы педагогического опыта. М, 1983.

Захаров Р. Сюжет в танце // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 21.

Ивинг В. Мастерство народного танца // Культурная работа профсоюзов. 1938. № 14.

Ильф И., Петров Е. Для полноты счастья // Клуб. 1933. №. 1.

Иргалина С. Этот прекрасный, прекрасный, прекрасный мир // За трудовую доблесть. 1972.16 дек.

Исаев В. С этим что-то делать надо // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 7.

Искусство миллионов // Художественная самодеятельность. 1978. № 8.

Искусство создает народ, оно принадлежит народу // Художественная самодеятельность. 1963. № 3.

Искусство яркое, вдохновенное // За трудовую доблесть. 1962. 23 июня.

http://www.balletpoesia.com

Истоки творчества: В лаборатории хореографа // Клуб и художественная самодеятельность. 1970. № 21.

История советской политической цензуры: Документы и комментарии. М., 1997.

К чему обязывают клуб решения X съезда ВЛКСМ? // Клуб. 1936. № 10.

Калганова К. Химия — народу // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 13.

Карачинцев В. «Великий мастер народной хореографии» // *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем: Заметки балетмейстера. 2-е изд., расш. и доп. М., 2009.

Каргин А. Поиск пути или смена вывесок? // Клуб. 1991. № 12.

Карташов Н. Натали — Я. Челябинск, 1996.

Карташова Н.Н. Массовость, народность, жизнерадостность // Клуб. 1951. № 5.

Карташова Н. Танцевальный коллектив дворца культуры // За трудовую доблесть. 1951. 25 февр.

Карташова Н.Н. Месяц в Японии: Путевые заметки // Челябинский рабочий. 1960. 8, 9, 10 июня.

Карташова Н. Девочка с журавликом: Хореографическая сюита челябинцев // Художественная самодеятельность. 1962. № 12.

Карташова Н.Н. Приглашение к танцу: Записки балетмейстера. Челябинск, 1965.

Карташова Н.Н. В поисках прекрасного // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. №. 7.

Карташова Н. Этих дней не смолкнет слава // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 4.

Карташова Н.Н. Заметки о работе с самодеятельным хореографическим коллективом // Танцуют уральцы. Челябинск, 1975.

Карташова Н.Н. Воспитание танцем: Заметки балетмейстера. Челябинск, 1976.

Карташова Н.Н. Воспитание танцем: Заметки балетмейстера. 2-е изд., расш. и доп. М., 2009.

Кедринский Д. Стилягам — нет! // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 1.

Кинебас Н. «Дружба народов СССР»: Танцевальная сюита на сцене Дворца культуры тракторного завода // Сталинская смена (Челябинск). 1949. 10 ноября.

Климов А.А. Основы русского народного танца. М., 1981.

Клубок-75 // Клуб. 1975. № 21.

Козловский Н., Бальтерманц Д. Государственный заслуженный ансамбль танца Украинской ССР. Киев, 1960.

Константиновский В. Воспитание танцем // Клуб и художественная самодеятельность. 1972. № 6.

Корчмарев К. Лженародность в исполнительстве (в порядке обсуждения) // Народное творчество. 1938. № 5.

Костеневич П. Когда «профессор» танцует // Челябинский университет. 1980. 25 дек. № 37 (158).

Кочубей Н. Рост талантливой молодежи: Отчетный концерт танцевального коллектива дворца культуры // За трудовую доблесть. 1951. 23 июня.

Кошурникова К. Как читать запись танца // Художественная самодеятельность. 1958. № 3.

Кудряков В., Лютер А. Бальный танец и его судьба // Культурно-просветительная работа. 1971. № 3.

Кузнецов А. В помощь руководителю танцевального коллектива // Клуб. 1951. № 4.

Ку-ка-ре-ку // Клуб и художественная самодеятельность. 1971. № 10.

Курбет В., Мардарь М. Молдавские народные танцы. Кишинев, 1969.

Лавровский Л. О путях развития советского балета // Музыкальный театр и современность: Вопросы развития советского балета. М., 1962.

Лапшин В. Зачем молодежь ходит на танцы? // Клуб и художественная самодеятельность. 1975. № 15.

«Лженародность в исполнительстве» // Народное творчество. 1938. № 6.

Литвинов И. Курские хороводы // Художественная самодеятельность. 1959. № 7.

Логофет С. Сценический костюм для народного танца // Клуб и художественная самодеятельность. 1976. № 9.

Логофет С. Образ танца и костюм танцора // Клуб и художественная самодеятельность. 1976. № 11.

Логофет С. Сюжетный танец и сюжет костюма // Клуб и художественная самодеятельность. 1976. № 20.

Логофет С. Костюмы народов СССР // Клуб и художественная самодеятельность. 1977. № 19.

Логофет С. Русский костюм // Клуб и художественная самодеятельность. 1977. № 8.

Логофет С. Русский сарафан // Клуб и художественная самодеятельность. 1977. № 12.

Логофет С. По мотивам литовского костюма // Клуб и художественная самодеятельность. 1977. № 23.

Логофет С. Костюм для таджикского танца // Клуб и художественная самодеятельность. 1981. № 5.

Логофет С. Для «картули» и «хоруми» // Клуб и художественная самодеятельность. 1981. № 12.

www.belbroadsica.com

Логофет С. Для молдаванески // Клуб и художественная самодеятельность. 1982. № 10.

Логофет С. Для киргизского танца // Клуб и художественная самодеятельность. 1982. № 13.

Логофет С. А косичек — двадцать пять // Клуб и художественная самодеятельность. 1982. № 14.

Логофет С. Азербайджанский костюм // Клуб и художественная самодеятельность. 1982. № 16.

Логофет С. Украинский костюм // Клуб и художественная самодеятельность. 1982. № 21.

Логофет С. Костюмы для танцевальной сюиты «Урожай» // Клуб и художественная самодеятельность. 1984. № 17.

Любинский И. За подъем самодеятельности // Народное творчество. 1939. № 4.

Майская О. Отчетный концерт хореографического коллектива // За трудовую доблесть. 1949. 6 июля. С. 4.

Маковский А. Шире шаг, большая химия // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 8.

Марголис Е. Народность и мастерство // Художественная самодеятельность. 1957. № 5.

Мартов Б. Основные этапы развития клубов в СССР // Клуб. 1935. № 14.

Марченко Д. Клуб — организатор пролетарской общественности // Культура и быт. 1932. № 26.

Матафонова Ю. Труд и счастье рядом идут // Уральский рабочий. 1967. 5 апр.

Медведев Ф. У венгерских друзей // Художественная самодеятельность. 1957. № 2.

Митрофанов А. У минских любителей джаза // Художественная самодеятельность. 1962. № 9.

Митрофанов А. С песней по жизни // Художественная самодеятельность. 1964. № 1.

Митрофанов А. Сердце поет Октябрю: фоторепортаж // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 24.

Михайлова Н. Художественная самодеятельность: официальные функции и критерии оценки // Клуб и художественная самодеятельность. 1980. № 17.

Михалев Ю. Мы давно знакомы… // Комсомолец. 1963. 24 июня.

Мишин В. Время народного творчества // Клуб и художественная самодеятельность. 1988. № 16.

Мишутин А.А. «Самоцветы» — это Верушка // Вечерний Челябинск. 1996. 27 сент.

Моисеев И. Хореографическая культура народов СССР // Народное творчество. 1937. № 2—3.

Моисеев И. Высокое искусство народного танца // Советская культура. 1974. 26 марта.

Молчанова Н. Химия — народному хозяйству // Клуб. 1958. № 7.

На спортивной площадке // Клуб и художественная самодеятельность. 1970. № 6.

Нагаева Л.И. Танцы восточных башкир. М., 1981.

Надеждина Н. Русские танцы. М., 1951.

Народная школа балета // Художественная самодеятельность. 1963. № 6.

Народные сюжетные танцы. М., 1966.

Народные танцы. М., 1954.

Настюков Г. Выразительные средства народного танца // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 22.

Настюков Г. Современность в танце // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 5.

Нашему Союзу — 50 // Художественная самодеятельность. 1972. № 23.

Неиссякаемый источник народных дарований // Клуб. 1956. № 4.

Немчикова Р., Орлеанская Г. Танцуйте // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 6.

Необыкновенный концерт // Художественная самодеятельность. 1962. № 9.

Никита Сергеевич Хрущев. Два цвета времени: Документы из личного архива Н.С. Хрущева: В 2 т. Т. 2. М., 2009.

Николаева К. Высокая награда // Труд. 1959. 15 мая.

Новая работа танцевального коллектива // За трудовую доблесть. 1955. 5 ноября.

Новицкий Б. Ветер века // Художественная самодеятельность. 1963. №1.

Нузов В. Елена Щербакова: ансамблю Моисеева равных в мире нет. http://russian-bazaar.com/ru/content/11606.htm.

О культурно-просветительной работе профессиональных союзов. Постановление ЦК ВКП(б) // Культурная революция. 1929. № 9.

О проведении первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся // Клуб и художественная самодеятельность. 1975. № 6.

О расходовании средств профсоюзного бюджета на культурно-массовую работу. Постановление Секретариата ВЦСПС (от 7 июня 1978 года № 16—168) // Клуб и художественная самодеятельность. 1978. № 18.

О художественной самодеятельности. Постановление Третьего всесоюзного совещания по работе профсоюзных клубов (Утверждено президиумом ВЦСПС 13 июня 1939 г.) // Культурная работа профсоюзов. 1939. № 9.

Об агитпропработе // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. М., 1984. Т. 3.

Обрант А. Современная тема в сюжетных танцах // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 12.

Олофинский Н. Так родился танец // Художественная самодеятельность. 1959. № 6.

От тринадцатого к четырнадцатому // Художественная самодеятельность. 1968. № 3.

Ответный визит // Клуб. 1957. № 8.

Пастухов Б. Со временем наравне // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 8.

Патракова А. Вера // Миссия. 2010. № 8 (77).

Петрова Л. «Журавли» // Клуб и художественная самодеятельность. 1985. № 4.

Под руководством партии // Культурная революция. 1930. № 15.

Подготовка и воспитание кадров // Художественная самодеятельность. 1958. № 3.

Поет, танцует молодежь // Клуб. 1956. № 12.

Поджидаев Г. Повесть о танце. М., 1972.

Положение о народных самодеятельных театрах профсоюзов // Художественная самодеятельность. 1961. № 3.

Положение о Всесоюзном фестивале самодеятельного искусства, посвященном 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 6.

Положение о профсоюзном клубе // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 18.

Полянка (русский массовый танец) // Культурно-просветительная работа. 1944. № 5.

Помнить родство! Клуб и художественная самодеятельность. 1974. №. 24.

Понятовская О. Профессионализм второй профессии // Клуб и художественная самодеятельность. 1978. № 8.

После наших выступлений. «У минских любителей джаза» // Художественная самодеятельность. 1963. № 4.

Постановление VIII съезда РКП(б) «О политической пропаганде и культурно-просветительной работе в деревне», март 1919 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. Т. 2. М., 1983.

Постановление ЦК ВКП(б) «О культурно-просветительной работе профсоюзов» от 1 апреля 1929 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Изд. 9. Т. 4. М., 1984.

Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», 23 апреля 1932 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. Т. 5. М., 1984.

Постановление ЦК КПСС «Ускорение химической промышленности — важнейшее условие подъема сельскохозяйственного производства и роста благосостояния народа» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. Т. 10. М., 1986.

Постановление ЦК КПСС «Об интенсификации сельскохозяйственного производства на основе широкого применения удобрений, развития орошения, комплексной механизации и внедрения достижений науки и передового опыта для быстрейшего увеличения производства сельскохозяйственной продукции» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. Т. 10. М., 1986.

Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. Т. 13. М., 1987.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. Т. 13. М., 1987.

Потапов В. Московская олимпиада музыки и танца // Клуб. 1935. № 17.

Почетное звание // Художественная самодеятельность. 1959. № 6.

Правление — «свадебный генерал» или «хозяин»? // Клуб и художественная самодеятельность. 1986. № 22.

Праздник дружбы народов // Народное творчество. 1937. № 1.

Праздник нашего братства // За трудовую доблесть. 1972. 19 дек.

Привет вам, народные таланты! // Художественная самодеятельность. 1957. № 1.

Приглашение к диалогу // Клуб и художественная самодеятельность. 1987. № 1.

Программа КПСС // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. Т. 10. М., 1986.

Пустынин М., Игин И. Новогодние дружеские шаржи // Художественная самодеятельность. 1960. № 1.

Пусть ярче расцветают таланты! // Художественная самодеятельность. 1962. № 11.

Пусть ярче расцветают таланты! // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 4.

Разрешите пригласить // Клуб и художественная самодеятельность. 1971. № 23.

Разумный В. «Детская болезнь» самодеятельности // Клуб и художественная самодеятельность. 1991. № 1.

Резолюция ЦК РКП(б) о пролеткультах // КПСС в решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Изд. 9. М., 1983. Т. 2.

Реченька // Клуб. 1951. № 3.

Ровинский О. Седьмой советской. Первый след рапсодов // Советское искусство. 1932. № 13.

Родионов В. Время нововведений // Клуб и художественная самодеятельность. 1988. № 1.

Рост народного творчества // Народное творчество. 1937. № 1.

С трибуны XII съезда — о художественной самодеятельности // Художественная самодеятельность. 1959. № 5.

Садчикова Л. В вихре танца // Вечерний Челябинск. 1985. 28 июля.

Сборник танцев: Для коллективов армейской и флотской художественной самодеятельности. М., 1955.

Семенов П. Песню дружбы запевает молодежь // Труд. 1960. 27 апр.

Серин В. Очередные задачи художественной самодеятельности // Клубная работа профсоюзов. 1938. № 15.

Серьезное предостережение // Клуб. 1936. № 20.

Сестрички // Клуб и художественная самодеятельность. 1972. № 12.

Сибиряк М. Хореографический кружок. Система занятий // Организатору детской художественной самодеятельности в клубе. М., 1971.

Слонимский Ю. Искусство балета и народный танец // Народное творчество. 1938. № 8.

Слонимский Ю. Советский балет: Материалы к истории советского балетного театра. М.—Л., 1950.

Слонимский Ю. В честь танца. М., 1968.

Смайльс С. Самодеятельность. Петербург, 1866.

Смотр искусства танцев // Клуб. 1935. № 8.

Собинов Б., Суворов Н. Эстрадно-спортивные танцы. М., 1964.

Соболев Д., Переяслова Л. Организация художественной самодеятельности // Клуб и художественная самодеятельность. 1965. № 23.

Соболев Э. 65 лет в вихре танца // Всем! 2004. 20 марта.

Советский Союз — страна передовой культуры // Художественная самодеятельность. 1972. № 24.

Советский театр и современность. М., 1947.

Современность в танце. М., 1964.

Создадим в клубе игротеки // Клуб. 1935. № 23.

Соколов Н. Деми-плие с браком // Художественная самодеятельность. 1961. № 7.

Сокольская В. Как сшить костюм для «Уральской кадрили» // Клуб. 1953. № 2.

Сокольская В. Как сшить белорусский костюм // Клуб. 1953. № 4.

Сокольская В. Как сшить грузинский костюм // Клуб. 1953. № 6.

Сокольская В. Как сшить эстонский костюм // Клуб. 1953. № 8.

Сокольская В. Как сшить узбекский костюм // Клуб. 1953. № 10.

Сокольская В. Как сшить костюм для русских хороводов // Клуб. 1953. № 12.

Сокольская В. Как сшить молдавский костюм // Клуб. 1954. № 3.

Сокольская В. Как сшить татарский костюм // Клуб. 1954. № 6.
Сокольская В. Как сшить китайский костюм // Клуб. 1954. № 8.
Сокольская В. Как сшить польский костюм // Клуб. 1954. № 11.
Сокольская В. Как сшить венгерский костюм // Клуб. 1955. № 6.
Сокольская В. Как сшить немецкий костюм // Клуб. 1955. № 10.
Сокольская В. Как сшить болгарский костюм // Клуб. 1955. № 11.
Сокольская В. Как сшить румынский костюм // Клуб. 1956. № 9.
Сокольская В. Как сшить корейский костюм // Клуб. 1956. № 10.
Соллертинский И. Статьи о балете. Л., 1973.
Спартак В. Учебный фильм о русском танце // Клуб и художественная самодеятельность. 1968. № 18.
Сталин (К шестидесятилетию со дня рождения). М., 1940.
Степанова А. Источник вдохновения // Художественная самодеятельность. 1961. № 11.
Степанова Л. Народные танцы. М., 1965.
Степанова Л. Народные танцы. М., 1968.
Сударкин Ф. Так рождается танец // Клуб. 1952. № 4.
Сумбур вместо музыки: Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Правда. 1936. 28 янв. № 27 (6633).
Сухишвили И. Заметки о народном танце // Народное творчество. 1938. № 8.
Тагиров Г. Новые сюжеты // Художественная самодеятельность. 1960. № 6.
Тагиров Г. 100 татарских фольклорных танцев. Казань, 1988.
Таирова Н. Не детская это болезнь… // Клуб и художественная самодеятельность. 1991. № 10.
Танец: его настоящее и будущее // Клуб и художественная самодеятельность. 1980. № 1.
Танцы народов мира. М., 1959.
Танцы народов России. М., 1970.
Танцы народов СССР. М., 1951.
Танцы народов СССР. Вып. 1. М., 1954.
Танцы народов СССР. Вып. 3. М., 1956.
Танцы народов СССР. М., 1964.
«Тачанка» // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 22.
Творческие вопросы художественной самодеятельности // Клуб. 1936. № 24.
Творчество и развитие личности // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 13.
Терновская Н. Серьезная хореографическая учеба // Клуб. 1936. № 22.
Терновская Н. Искусство танца в художественной самодеятельности // Народное творчество. 1939. № 1.

www.balletrussica.com

Типовой устав профсоюзного клуба // Клуб. 1935. № 7.

Ткаченко Т. Народные танцы. М., 1975.

Три сюжетных танца. М., 1961.

Тулубьева С. Итог большого труда // Челябинский рабочий. 1955. 22 дек.

Туркельтауб И. Смотр искусства танца // Клуб. 1935. № 8.

Туркина Н. Ошибки балетмейстера // Художественная самодеятельность. 1961. № 12.

Туркина Н. Новаторский спектакль, его достоинства и просчеты // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 4.

Тюрин И. О руководстве самодеятельностью (В порядке постановки вопроса) // Народное творчество. 1938. № 2.

Улучшить работу профсоюзов по коммунистическому воспитанию трудящихся // Художественная самодеятельность. 1968. № 5.

Уральская В.И. Уроки хореографии // Клуб и художественная самодеятельность. 1965. № 16, 18, 19, 22, 24.

Уральская В.И. Нужна ли классика? // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 10.

Уральская В.И. Учебная работа // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 11, 12, 16, 20, 23.

Уральская В. Современность стучится в дверь // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 7.

Уральская В. Хореографы учатся // Клуб и художественная самодеятельность. 1968. № 16.

Уральская В. «Мы все ваши ученики…» // Клуб и художественная самодеятельность. 1980. № 17.

Уральская В., Соколовский Ю. Народная хореография. М., 1972.

Устинова Т. Русские танцы. М., 1955.

Устинова Т.А. Сценическое воплощение танца // Художественная самодеятельность. 1958 № 11.

Устинова Т.А. Звездный хоровод (Современные сюжетные танцы). М., 1964.

Устинова Т.А. Создание современных сюжетных танцев на основе национального народного танца // Современность в танце. М., 1964.

Устинова Т.А. Русский народный танец. М., 1976.

Участвовать может каждый // Клуб и художественная самодеятельность. 1986. № 16.

Фатхутдинов Э. К новым замыслам // Клуб и художественная самодеятельность. 1969. № 11.

Федорова Л., Григорьев Е., Басков В. Дворец — моя биография // Вечерний Челябинск. 1985. 26 янв.

Федорова Л. Чтобы повториться в учениках // Вечерний Челябинск. 1987. 29 авг.

Федорова Л. Традиции великой семьи // *Карташова Н.Н.* Воспитание танцем. Заметки балетмейстера. 2-е изд., расш. и доп. М., 2009.

http://www.bibliorossica.com

Фестиваль миллионов // Художественная самодеятельность. 1977. № 21.

Фомиченко А. На главной сцене страны // Челябинский рабочий. 1967. 4 ноября.

Хазанова Т.Б. Воспитание средствами хореографии в танцевальном коллективе // Танцуют уральцы. Челябинск, 1975.

Хворост И. Белорусские танцы. Минск, 1974.

Ховив Е.Г. Десять ленинградских дней // За трудовую доблесть (Челябинск). 1965. 1 июля.

Холфин Б., Двинский Э., Гаврилов С. Новогодний бал // Клуб. 1958. № 12.

Хривохижа А. Ятранские сокровища. Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 13.

Художественная самодеятельность и личность // Художественная самодеятельность. 1982. № 15.

Художественное творчество масс // Клуб. 1955. № 2.

Художественной самодеятельности нужно квалифицированное руководство // Клуб. 1935. № 24.

Хуршудян Г. Труд и песня // Клуб и художественная самодеятельность. 1970. № 6.

Центральному комитету Коммунистической партии Советского Союза // Клуб и художественная самодеятельность. 1968.

XIV съезду профессиональных союзов СССР // Клуб и художественная самодеятельность. 1968. № 5.

Чехов И. Сегодня танцы // Клуб. 1956. №. 3.

Чижик А. За культуру народного танца // Художественная самодеятельность. 1958. № 5.

Чижова А. Поговорим о «говорящем танце» // Клуб и художественная самодеятельность. 1979. № 4.

Чуносов А. Для «Самоцветов» 60 — не возраст // Вечерний Челябинск. 1998. 5 мая.

Чурко Ю. С обочины — на магистраль! // Клуб и художественная самодеятельность. 1978. № 6.

Чурко Ю.С. Белорусский хореографический фольклор. М., 1990.

Шемякин Н.Н. Классический танец. Основа хореографической грамоты // Организатору детской художественной самодеятельности в клубе. М., 1971.

Шепелев А. Танцоры ушли на фронт… // Челябинский рабочий. 1988. 29 мая.

XVI съезд советских профсоюзов // Художественная самодеятельность. 1977. № 6.

Шефство над художественной самодеятельностью // Правда. 1938. 9 окт. № 279 (7604).

http://www.choreographica.com

Широков А. Музыка в современном сюжетном танце // Современность в танце. М., 1964.

Школа танцев // Клуб. 1935. № 8.

Школа танцев под руководством Л. Алексеевой // Клуб. 1935. № 9—10.

Школа эстрадного танца // Клуб. 1935. № 9—10.

Эйдельман А. Химия шагает в коммунизм // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 10.

Эльяш Н.И. Образы танца. М., 1970.

Южанка // Клуб и художественная самодеятельность. 1971. № 2.

Якушева Н. Русский народный костюм // Клуб и художественная самодеятельность. 1967. № 14.

Якушева Н. Эскизы костюмов для танцевальных коллективов // Клуб и художественная самодеятельность. 1968. № 17, 23; 1969. № 9.

Ястребов Ю. Сюжетно-тематический танец // Клуб и художественная самодеятельность. 1973. № 13.

Ястребов Ю. Воспитание танцем // Советская культура. 1974. 8 янв. (№ 4699).

Balliseck L. von. Volks- und Laienkunst in der sowjetischen Besatzungszone. Mit einem einführenden Beitrag von Prof. Dr. Dr. Hans Köhler // Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland. Bonn, 1953.

Goebbels J. Die Tagebücher. Sämtliche Fragmente. München, 1987.

Goldschmidt A., Lettow R., Frisch A. Der Tanz in der Laienkunst. Leipzig, 1952.

Goldschmidt A. Handbuch des deutschen Volkstanzes. Systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze: Textband. Berlin, 1966.

Goldschmidt A. Die Verwendbarkeit der nationalen Volkstanzüberlieferungen für unser neues Tanzschaffen. 3. Aufl. Berlin, 1987.

Moser H., Zoder R. Deutsches Volkstum in Volksschauspiel und Volkstanz. Berlin, 1938.

Sollich E. Der deutsche Volkstanz. Ein Mittel der Kommunikation. Berlin, 1988.

Torańska T. Die da oben. Polnische Stalinisten zum Sprechen gebracht. Köln, 1987.

Wolfram R. Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa. Salzburg, 1951.

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ И СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Исследования

Андерсон Б. Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001.

Андреев Д., Бордюгов Г. Пространство памяти: Великая Победа и власть. М., 2005.

http://www.pirbiblia.com

Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004.

Баберовски Й. Выжженная земля. Сталинское царство насилия. М., 2014.

Бергер П., Луккман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. М., 1995.

Бессмертная О.Ю. Спор авангардистской и соцреалистической утопий: «Веселые ребята» — почему не «Пастух из Абрау-Дюрсо»? (Два сценария первой советской музыкальной комедии) // От великого до смешного… Инструментализация смеха в российской истории XX века. Челябинск, 2011.

Богданов К.А. Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М., 2009.

Бордюгов Г. Октябрь. Сталин. Победа. Культ юбилеев в пространстве памяти. М., 2010.

Бурдье П. Практический смысл. М.; СПб., 2001.

Васильева З. Самодеятельность: В поисках советской модерности // Новое литературное обозрение. 2014. № 4 (128).

Воркачев С.Г. Инициатива и послушание: к аксиологической вариативности лингвоконцепта // Политическая лингвистика. 2012. № 1 (39).

Геллер Л. Эстетические категории и их место в соцреализме ждановской эпохи // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб., 2000.

Гинзбург К. Приметы: Уликовая парадигма и ее корни // *Гинзбург К.* Мифы—эмблемы—приметы: морфология и история. М., 2004.

Годелье М. Загадка даров. М., 2007.

Горсач Э. Выступление на международной сцене: советские туристы хрущевской эпохи на капиталистическом Западе // Антропологический форум. 2010. № 13.

Гудовичев В.Н. Художественная самодеятельность. М., 1964.

Дементьева Н.Ф. Ростислав Владимирович Захаров и проблемы балетной режиссуры тридцатых—сороковых годов: Автореф. дисс… канд. искусствоведения. М., 1993.

Евкин С.И., Шехтман Л.Б. Художественная самодеятельность России. М., 1967.

Ивашнев В., Ильина К. Ростислав Захаров: Жизнь в танце. М., 1982.

Кречмар Д. Политика и культура при Брежневе, Андропове и Черненко. 1970—1985 гг. М., 1997.

Кузнецов А., Маслов А. Диктатура юбилеев. Мемориальный бум как призрак другой повседневности // Исторические исследования в России — III. Пятнадцать лет спустя / Под ред. Г.А. Бордюгова. М., 2011.

Лебина Н.Б. Повседневность эпохи космоса и кукурузы: Деструкция большого стиля: Ленинград, 1950—1960-е годы. СПб., 2015.

Лорен Г.Р. Естествознание и науки о человеческом поведении в Советском Союзе. М., 1991.

Лоуэнталь Д. Прошлое — чужая страна. СПб., 2004.

Людтке А. История повседневности в Германии: Новые подходы к изучению труда, войны и власти. М., 2010.

Максименков Л. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936—1938 гг. М., 1997.

Малли Л. Культурное наследие Пролеткульта: Один из путей к соцреализму? // Соцреалистический канон: Сб. СПб., 2000.

Массовость и мастерство: проблемы и практика художественной самодеятельности. М., 1966.

Народные таланты. Художественная самодеятельность профсоюзов. М., 1958.

Нарский И.В. Антропологизация авторства: приглашение к лирической историографии // Новое литературное обозрение. 2012. № 115 (3).

Нарский И.В. Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (Авто-био-историо-графический роман). Челябинск, 2008.

Нарский И.В. «Заряд веселости»: С(т)имуляция радоста в дискурсах о советской танцевальной самодеятельности 1930-х — к 1970-х гг. // От великого до смешного… Инструментализация смеха в российской истории XX века. Челябинск, 2013.

Нарский И. Между советской гордостью, политической бдительностью и культурным шоком: Американские гастроли народного ансамбля танцев «Самоцветы» в 1979 году // Cahiers du monde Russe. Paris, 2013. № 54/1.

Нарский И.В., Ровный Б.И. О беллетризации научного текста и дебатах вокруг историко-культурных исследований в 1990-х и 2000-х гг. // Пути России. Новые языки социального описания. М., 2014.

Петровская Е. Фото(био)графия: к постановке проблемы / Авто-биографии: к вопросу о методе: тетради по аналитической антропологии. М., 2001. № 1.

Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М., 2010.

Попов А. Советский турист за рубежом: миссия, иллюзии, открытия // http:// histsemee.ru/articles/47.html

Проблемы и тенденции развития любительского хореографического творчества в СССР. М., 1986.

Пуртова Т.В. Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы). М., 2006.

Пушкарева Н.Л. Гендерная теория и историческое знание. СПб., 2007.

Пыжиков А.В. Оттепель: идеологические новации и проекты (1953—1964). М., 1998.

Розинер Ф. Соцреализм в советской музыке // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб., 2000.

Рольф М. Советские массовые праздники. М., 2009.

Румянцев С.Ю. Музыкальная самодеятельность 30-х гг. // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930—1950. СПб., 2000.

Румянцев С.Ю., Шульпин А.П. Некоторые теоретические проблемы и художественно-эстетические особенности самодеятельного творчества 1920-х годов // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917—1932 гг. СПб., 2000.

Румянцев С.Ю., Шульпин А.П. Самодеятельное творчество и «государственная» культура // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930—1950 гг. СПб., 2000.

Рютерс М. Детство, космос и потребление в мире советских изображений 1960-х гг.: к вопросу о воспитании оптимизма в отношении будущего // Оче-видная история: Проблемы визуальной истории России XX столетия / Под ред. И. Нарского и др. Челябинск, 2008.

Салис Р. «Нам уже не до смеха»: музыкальные комедии Григория Александрова. М., 2012.

Серто М. де. Изобретение повседневности. Искусство делать. СПб., 2013.

Сироткина И. Пляска и экстаз в России от Серебряного века до конца 1920-х годов // Российская империя чувств: подходы к культурной истории эмоций. М., 2010.

Сироткина И.В. Свободное движение и пластический танец в России. М., 2014.

Соколов К.Б. Художественная культура и власть в постсталинской России: Союз и борьба (1953—1985 гг.). СПб., 2007.

Сокольская А.Л. Пластика и танец в самодеятельном творчестве // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1917—1932 гг. СПб., 2000

Сокольская А.Л. Танцевальная самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930—1950 гг. СПб., 2000.

Уральская В.И. Взаимосвязь и взаимовлияние профессионального и самодеятельного искусства (на материале хореографии): Дисс. … канд. филос. наук. М., 1969.

Уральская В.И., Пуртова Т.В. Хореографическая самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999.

Фицпатрик Ш. Сталинские крестьяне: Социальная история Советской России в 30-е годы: Деревня. М., 2001.

Фокин А.А. «Коммунизм не за горами»: Образы коммунистического будущего у власти и населения СССР в 1950—1970-х гг. Челябинск, 2012.

Фуко М. Археология знания. Киев, 1996.

Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М., 2007.

Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 г. СПб., 1998.

Хореографическая самодеятельность в СССР: Теория, практика, опыт. М., 1989.

Художественная самодеятельность. Л.—М., 1957.

Чистиков А.Н. «Ладно ль за морем иль худо?»: впечатления советских людей о заграннице в личных записях и выступлениях (середина 1950-х — середина 1960-х гг.) // Новейшая история России. 2011. № 1.

Шехтман Л. Искусство миллионов. О народном самодеятельном искусстве. М., 1968.

Шульпин А.П. Театр любителей. 1960-е — 1970-е годы // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999.

Эггелинг В. Политика и культура при Хрущеве и Брежневе. 1953—1970 гг. / Под ред. К. Аймермахера. М., 1999.

Юрайт У. Поколение и память. Концептуальные размышления о поколенческих аспектах процессов воспоминаний и самотематизации // Работа над прошлым: XX век в коммуникации и памяти послевоенных поколений Германии и России / Под ред. О. Нагорной и др. Челябинск, 2014.

Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М., 2014.

Юстус У. Возвращение в рай: соцреализм и фольклор // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб., 2000.

Angerstein W. Volkstänze im deutschen Mittelalter. Berlin, 1868.

Assmann A. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München. 1999.

Assmann A. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München, 2006.

Assmann A. Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München, 2007.

Assmann A. Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention. München, 2013.

Assmann A. Formen des Vergessens. Göttingen, 2016.

Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (2. Aufl.). München, 1997.

Bendix R. In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies. Madison, 1997.

Beyrau D. Intelligenz und Dissens: Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985. Göttingen, 1993.

Beyrau D. Der Erste Weltkrieg als Bewahrungsprobe. Bolschewistische Lernprozesse aus dem «imperialistischen» Krieg // Journal of Modern European History. 2003. Vol. 1.

Blazejewski S. Bild und Text — Photographie in autobiographischer Literatur. Würzburg, 2002.

Braun R. Gugerli, David: Macht des Tanzes — Tanz der Mächtigen: Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550—1914. München, 1993.

Bräuninger I. Tanztherapie. Verbesserung der Lebensqualität und Stressbewältigung (Diss.). Tübingen, 2006.

Calendoli G. Tanz. Kult-Rythmus-Kunst. Braunschweig, 1986.

Cassierer E. Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Hamburg, 1996.

Caute D. The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War. Oxford, 2003.

Dahms S. (Hg.) Tanz. Kassel u.a., 2001.

Diehl P. (Hg.) Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen. München, 2006.

Diehl P. Körperbilder und Körperptaxen im Nationalsozialismus // P. Diehl (Hg.) Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen. München, 2006.

Dorson R. Fakelore // Zeitschrift für Volkskunde. 1969. Bd. 65.

Emmerson G.S. A Social History of Scottish Dance. Montreal, Londo, 1972.

Engl S. Das neue Feeling: Eine Einführung für Liebhaber des Tanzes und ihre Übungsleiter. Moers, 1993.

Ezrahi C. Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia. Pittsburgh, 2012.

Flynn A. Irish Dance. Belfast, 1998.

Frei M. „Chaos statt Musik". Dmitri Schostakowitsch, die Prawda-Kampagne von 1936 bis 1938 und der sozialistische Realismus. Saarbrücken, 2006.

Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 6. Aufl. Tübingen, 1990.

Giersdorf J.R. Volkseigene Körper: Ostdeutscher Tanz seit 1945. Bielefeld, 2014.

Giesen B. Die Intellektuellen und die Nation: eine deutsche Achsenzeit. Frankfurt/M., 1993.

Giesen B. Kollektive Identität: Die Intellektuellen und die Nation 2. Frankfurt/M., 1999.

Gorsuch A. Time Travelers: Soviet Tourism to Eastern Europe // Turizm: The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism / Eds. A. Gorsuch and D. Koenker. Ithaca, 2006.

Günther H. Grundphänomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afroamerikanischen Tanzes. Graz, 1969.

Günther H., Schäfer H. Vom Schamanentanz zur Rumba. Die Geschichte des Gesellschaftstanzes. 3. Aufl. Stuttgart, 1975.

Günther H., Haag H. Von Rock'n'Roll bis Soul. Die modernen Poptänze. Stuttgart, 1976.

Günther H. Jazz dance: Geschichte, Theorie, Praxis. Wilhelmshaven, 1980.

Günther H. Die Tänze und Riten der Afroamerikaner. Bonn, 1982.

Guschker S. Bilderwelt und Lebenswirklichkeit: eine soziologische Studie über Rolle privater Fotos für die Sinnhaftigkeit des eigenen Lebens, Frankfurt/M. u.a., 2002.

Habeck J.O. Das Kulturhaus in Russland. Postsozialistische Kulturarbeit zwischen Ideal und Verwahrlosung. Bielefeld, 2014.

Hardt Y. Ausdruckstanz und Bewegungschor im Nationalsozialismus: Zur politischen Dimension des Körperlichen und Räumlichen im modernen Tanz // P. Diehl (Hg.) Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen. München, 2006.

Hausen K. Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere". Eine Spiegelung der Dissoziation der Erwerbs- und Familienlebens //w. Conze (Hg.). Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart, 1976. S. 363—393.

Herzog P. Sozialistische Völkerfreundschaft, nationaler Widerstand oder harmloser Zeitvertreib? Zur politischen Funktion der Volkskunst im sowjetischen Estland. Stuttgart, 2012.

Hildermeier M. Geschichte der Sowjetunion 1917—1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates. München, 1998.

Hirsch M. Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Cambridge MA, 2002.

Hroch M. Die Vorkämpfer der nationalen Bewegung bei den kleinen Völkern Europas. Eine vergleichende Analyse zur gesellschaftlichen Entwicklung der patriotischen Gruppen. Praha, 1968.

Huschka S. (Hg.) Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen. Bielefeld, 2009.

Invention of Tradition / E. Hobsbawm, T. Ranger (eds.). Cambridge, 1983.

Jeschke C. Tanzschrifte: Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bad Reichenhall, 1983.

Karina L., Kant M. Tanz unterm Hakenkreuz: Eine Dokumentation. Berlin, 1996.

Langewiesche D. Die schwäbische Sängerbewegung in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts — ein Beitrag zur kulturellen Nationsbildung // Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa. München, 2000.

Langewiesche D. Welche Wissensbestände vermittelten Volksbibliotheken und Volkshochschulen im späten Kaiserreich? // Liberalismus und Sozialismus. Gesellschaftsbilder — Zukunftsvisionen — Bildungskonzeptionen / Hg. von F. Lenger. Bonn, 2003.

Laß K. Vom Tauwetter zur Perestrojka: Kulturpolitik in der Sowjetunion (1953—1991). Köln u.a., 2002.

Laturell V.D. Volkskultur in München. Aufsätze zu Brauchtum, musikalische Kultur, Volkstanz, Trachten und Volkstheater in einer Millionenstadt. München, 1997.

Liechtenhan R. Vom Tanz zum Ballett: Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. 2. Aufl. Stuttgart. Zürich, 1993.

Markowitsch H.J., Welzer H. Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung. Stuttgart, 2005.

Narskij I.V. Fotografie und Erinnerung: Eine sowjetische Kindheit. Köln, Weimar, Wien, 2013.

Narskij I. Hat die Partei das Volk tanzen gelehrt? Kulturpolitik und Amateurtanz in der UdSSR // I. Narskij (Hg.) Hochkultur für das Volk? Literatur, Kunst und Musik in der Sowjetunion aus kulturgeschichtlichen Perspektive. München, 2018. S. 137—153.

Primavesi P., Raschel J., Jacobs T., Wehren M. Körperpolitik in der DDR. Tanzinstitutionen zwischen Eliteförderung, Volkskunst und Massenkultur // Denkströme: Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften (электронный ресурс: mehttp://www.denkstroeme.de/heft-14/s_9-44_primavesi-raschel-jacobs-wehren).

Pollock E. Stalin and the Soviet Science Wars. Princeton, 2006.

Pomian K. Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin, 1993.

Reid S.E. Photography in the Thaw // The Art Journal. 1994. Sommer.

Schenk G.J. Die Lesbarkeit von Zeichen der Macht und die Grenzen der Macht von Zeichen auf dem Konstanzer Konsil am Beispiel des Einzugs Papst Jochannes' XXIII. (1414) // G. Signori, B. Studt ((Hg.) Konstanzer Konsilals — europäisches Ereignis. Begegnungen, Medien, Rituale, Ostfildern, 2014.

Schulze J. Tanzarchive: «Wunderkammern» der Tanzgeschichte? // I. Baxmann, F.A. Cramer (Hg.) Deutungsräume: Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne. Hg. von München, 2005.

Schütz A. Das Problem der Relevanz. Frankfurt a.M., 1982.

Sellin V. Einführung in die Geschichtswissenschaft. Göttingen, 1995.

Shay A. Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in „The Field" // Dance Research Journal, Vol. 31. № 1 (Spring 1999).

Shay A. Choreographic politics: state folk dance companies, representation, and power. Middletown 2002.

Sontag S. Über Fotografie. München, 2002.

Sorell W. Kulturgeschichte des Tanzes: Der Tanz als Spiegel der Zeit. 2. Aufl. Wilhelmshaven, 1995.

Star S.L. The Ethnography of Infrastructure // ABS. № 43 (1999).

Stehrenberger C.S. Francos Tänzerinnen auf Auslandstournee. Folklore, Nation und Geschlecht im „Colonial Encorter". Bielefeld, 2013.

Strohschneider, P. Situation des Textes. Okkasionale Betrachtungen zur „New Philology“ // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1997. № 116.

Theilig S. (Hg.) Historische Konzeptionen der Körperlichkeit. Interdisziplinäre Zugänge zu Transformationsprozessen in der Geschichte. Berlin, 2011.

Thompson E.P. The making of the English working class. N.Y., 1966.

Tsipursky G. Socialist Fun: Youth, Consumption, and State-Sponsored Popular Culture in the Cold War Soviet Union, 1945—1970. Pittsburgh, 2016.

Vasilyeva Z. Der unauffällige Staat: Die Infrastruktur der Amateurverbände in der Zeit des Spätsozialismus // Narskij I. (Hg.) Hochkultur für das Volk? Literatur, Kunst und Musik in der Sowjetunion aus kulturgeschichtlichen Perspektive. München, 2018. S. 213—233.

Walsdorf H. Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung des Volkstanzen in den deutschen Diktaturen. Würzburg, 2010.

Weickmann D. Tanz. Die Muttersprache des Menschen. München, 2012.

Справочники и энциклопедические статьи

Балет: Энциклопедия. М., 1981.

Дома народного творчества России: Ретроспектива и современность. Исторические очерки. М., 2009.

Дружинина Э.Б. Дида Надежда Артемьевна // Челябинская область: Энциклопедия Под ред. К.Н. Бочкарева. Т. 2. Челябинск, 2004.

Дружинина Э.Б. Карташова Наталья Николаевна // Челябинская область: Энциклопедия / Под ред. К.Н. Бочкарева. Т. 3. Челябинск, 2006.

Захаров Ростислав Владимирович // Балет: Энциклопедия. М., 1981.

Иванов А.С. Художественная самодеятельность // БСЭ. 3-е изд. Т. 28. М., 1978.

Институты управления культурой в период становления. 1917—1930-е гг. Партийное руководство; государственные органы управления: Схемы. М., 2004.

Клубные учреждения // БСЭ. 3-е изд. Т. 12. М., 1973.

Книга о людях ЧТЗ: Биографо-энциклопедический словарь. Челябинск, 2013.

Комаров Л.С., Ховив Е.Г., Заржевский Н.И. Летопись Челябинского тракторного (1929—1945). Челябинск, 1972.

Комаров Л.С. Боярчикова В.Г. Летопись Челябинского тракторного, 1945—1980. Челябинск, 1982.

Кузярова Т.Е. Бондарева Вера Ивановна // Челябинская область: Энциклопедия. Т. 1. Челябинск, 2003.

Любительское художественное творчество в России: Словарь. М., 2010.

Полетаева Н.В. «Самоцветы» // Челябинская область: Энциклопедия / Под ред. К.Н. Бочкарева. Т. 5. Челябинск, 2006.

Ровный Б.И. Введение в культурную историю. Челябинск, 2005.

Ростоцкий Б. Самодеятельность художественная // БСЭ. 1-е изд. М., 1944. Т. 50.

Ховив Е.Г. Дида Надежда Артемьевна // Челябинск: Энциклопедия / Под ред. К.Н. Бочкарева. Челябинск, 2001.

Чистов К.В., Земцовский И.И., Савушкина Н.И., Чекалов А.К., Соколов М.Н. Народное творчество // БСЭ. 3-е изд. Т. 17. М., 1974.

Daniel U. Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter. Frankfurt/M., 2001.

Schmidt J. Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Berlin, 2002.

Schneider O. Tanzlexikon: der Gesellschafts-, Volks- und Kunsttanz von Anfängen bis Gegenwart. Mainz u.a., 1985.

http://www.bibliorossica.com

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИБРЕТТО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ПРОЦЕССА
В ПЯТИ КАРТИНАХ, С ПРОЛОГОМ И ЭПИЛОГОМ
Пролог ... 7
Картина 1: Несостоявшееся соавторство ... 9
Картина 2: Что дальше, или Холодная война и танцы ... 10
Картина 3: Цыган с медведем ... 14
Картина 4: Мишель де Серто изгоняет Ричарда Дорсона ... 15
Картина 5: Мюнхенский апофеоз ... 16
Эпилог, занавес и выход на поклон ... 18

ВВЕДЕНИЕ
Превратности термина ... 20
Что известно о советской самодеятельной хореографии? ... 24
К каким результатам привело исследование? ... 31
Следы любительской хореографии ... 36
Исследовательская оптика ... 39
Пара слов о стилистике книги ... 44

ЧАСТЬ 1.
КАК ПАРТИЯ НАРОД ТАНЦЕВАТЬ УЧИЛА
Если Сталин говорит «пляши», умный человек пляшет ... 49
О пролеткультах ... 54
О пользе лирики ... 58
Крутые виражи партийной культурной политики
рубежа 1920—1930-х годов ... 61
«Не превращайте ваше искусство в издевательство
над зрителями и слушателями…» ... 66
Коммунизм, идеология, культура ... 71
Партийное решение 1978 года:
поощрение или свертывание самодеятельности? ... 76
«Обобществление» любительского творчества? ... 83
В детском оркестре ... 87
Формирование структуры партийно-государственного управления
(самодеятельной) культурой ... 89
«Забальзамированное тело» культпросвета ... 94
Иерархии хореографической самодеятельности ... 100
«Мальчик для битья?» ... 106
«Волшебное слово» методической работы ... 109
«Сферы влияния строго разграничиваются»? ... 112

http://www.bibliorossica.com

«Двенадцать месяцев» ... 115
Цензура ... 117
Борьба с «танцульками» ... 122
Против «поделок сомнительного свойства» ... 127
Руководство танцевальным искусством в нацистской Германии ... 131
«Воспитатель молодой смены» ... 136
«Верный помощник партии» ... 142
«Украшать нашу радостную жизнь» ... 146
«Империя» профсоюзной самодеятельности ... 152
«Жок», салют и слезы ... 157
«Слуга четырех господ?» ... 159
Проект клубного устава 1933 года ... 165
Преемственность «центра коммунистического воспитания» ... 168
Образцы для подражания ... 173
«(Хореографические) кадры решают все!» ... 179
Хореографы учатся ... 184
Танцы по секрету ... 190
СМИ и художественная самодеятельность ... 193
Тиражирование зримого танцевального искусства ... 199
Самодеятельность, воспетая в кино ... 207
Благодарность «мудрой партии» и «великому вождю» ... 211
«Торжественное шествие по Стране Советов» ... 217
Время народного творчества? ... 223
«Посланцы мира и дружбы» ... 229
«Поощрение лучших» ... 235
Как я был малороссийским кузнецом ... 240
Так учила ли партия народ танцевать? ... 242

ЧАСТЬ 2.
КАК ПАРТИЯ НАРОД ТАНЦЕВАТЬ УЧИЛА,
И КАК БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ ЕЙ ПОМОГАЛИ?
«Шефство над художественной самодеятельностью» ... 251
Лики «отеческой заботы» ... 256
«Шефство» СССР над хореографическим любительством ГДР ... 262
Муки любви и бальное фиаско ... 266
Долг деятелей искусств перед партией и народом ... 269
«Многое увидеть в ином свете», или Диалог с властью ... 274
Апелляция к традиции ... 278
«Лучшие традиции классического балета прошлого» — что это? ... 284
Драмбалет ... 289
Дубинка хореографического формализма ... 292
Против «гнилой продукции западного „модерна“» ... 296
«Настоящие хореографы» или «разные эмигранты»? ... 301

http://www.bibliorossica.com

Приключения в Институте культуры 305
«Пляски трясунов» 307
«Продукт североамериканского империализма» или «величайший культурный позор США»? 307
«Пусть танцует молодежь!» 320
«Свой, советский бальный репертуар» 327
«Нужен ли нам “стандарт”?» 332
«Малярные копии» и жажда импровизации 338
Победа над обстоятельствами и собой 345
«Сокровища народной хореографии» 349
«Путешествия за танцами» 356
Первооткрыватели истоков 362
Танец — фольклорный или характерный? 369
В поисках «подлинного» 374
В ансамбле патриотической песни 379
«Можно ли сочинять народные танцы?» 382
Азы и ошибки инсценирования фольклора 387
«Исполняется весело» 392
Работа, дружба и любовь 399
«Целомудренная почтительность» и «гордая неприступность» 405
Женская присядка 412
Бальные танцы и новогодняя сказка 417
Задачи и проблемы сюжетного танца 419
«Звездный хоровод» 425
Война на танцевальной сцене 433
Апофеоз, или Танцы дружбы 441
«Назад к обезьяне» и пределы хореографического языка 445
«Когда профессор танцует» 451
«Подсматривание» хореографического материала 454
Проблемы записи танца 460
«Музыка — душа танца» 469
Костюм в самодеятельном танце 475
Образцовый хореограф 481
Идеология идеального хореографа 487
Факир был пьян, но фокус удался 490
Помогали ли балетмейстеры коммунистической партии? 493

ЧАСТЬ 3.
КАК ПАРТИЯ НАРОД ТАНЦЕВАТЬ УЧИЛА,
И ЧТО ИЗ ЭТОГО ВЫШЛО?
Почему «Самоцветы»? 503
Первые десять лет 507
«Дембельская» газета 512

Н.Н. Карташова: пара штрихов к биографии ... 516
Карташова-педагог ... 524
«Огранка» танцевальных талантов ... 530
Балетмейстерские «университеты» и принципы Карташовой ... 535
«Пропагандист передовой советской культуры» ... 541
Женское счастье ... 546
Переводчик гастролирующей самодеятельности ... 550
В.И. Бондарева — ускользающий образ ... 555
Ученица Карташовой? ... 561
Хореограф Бондарева ... 567
Дидактический пафос Бондаревой ... 573
«Ковер одиночества» ... 576
«Мирный атом» и очковтирательство ... 582
«На сцене челябинцы» ... 585
«Девочка с журавликом» ... 590
«Мастерица на все руки»: макрополитический контекст ... 595
«Химическая сюита» в микрополитическом и культурном контекстах ... 602
«Этих дней не смолкнет слава»: форма и содержание ... 609
«Бери себя в руки!»: драмы вокруг военной постановки ... 615
Между «молотом» директив сверху и «наковальней» ожиданий снизу ... 620
Ниночка ... 624
«Искренние друзья» в Венгрии ... 628
«Покорение» Японии ... 634
На рабочем фестивале в ГДР ... 643
«Самоцветы» в Америке ... 647
Однажды в Швейцарии ... 655
«Вторая мама» ... 658
«Второй дом» ... 665
«Он и нас оскорбил» ... 670
«Два медведя в одной пещере не уживутся» ... 674
«Европейский папа степ-танца» ... 678
Память ... 683
Юбилеи ... 688
Успехи, награды, реликвии ... 692
Фонд Н. Карташовой и Т. Реус ... 698
«Трактором по душе» ... 703
Значок ... 707
Народное танцевальное любительство на Западе ... 712
И что же из этого вышло? ... 716

БИБЛИОГРАФИЯ ... 722

http://www.bibliorossica.com