

Наталия Лебина —

независимый исследователь,
д-р ист. наук, профессор. Автор
книг по социальной истории России
в XX веке. В их числе: «Мужчина
и женщина: тело, мода, культура.
СССР — оттепель», «Советская
повседневность: нормы и аномалии.

От военного коммунизма
к большому стилю», «Пассажиры
колбасного поезда. Этюды
к картине быта российского города:
1917–1991» и другие.

lebina@list.ru

Бал

ПО-СОВЕТСКИ: СОЦИАЛЬНО-ЭРОТИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА ПОПУЛЯРНЫХ ТАНЦЕВ (нетривиальные маркеры хронологии повседневности 1920–1960-х годов)

Аннотация

Протокультурный триггер появления статьи — фильм режиссера Э. Скола «Бал» (1983). Основные вехи французской истории с середины 1930-х до конца 1960-х годов в киноленте представлены как смена стилей танцевальной культуры. В предлагаемом вниманию читателя тексте рассматривается связь поиска суперэротических и идеологически деструктивных характеристик модных танцев со сменой парадигм социально-политического развития СССР 1920–1960-х годов.

Цель публикации — выявление общего и особенного в подходах культурологов и историков повседневности к проблемам ретроспективного анализа таких явлений, как тело и культура в советский

период российской истории. Документальная основа текста — нормативные и делопроизводственные властные документы, источники личного происхождения, в первую очередь мемуаристика, а также художественная литература, отличающаяся особой нарративностью.

Ключевые слова: вальс; танго; фокстрот; буги-вуги; чарльстон; рок-н-ролл; твист; молодежные клубы; танцплощадки; эротика позы — эротика танца.

Присутствие в названии статьи слова «хронология» априори демонстрирует специфику стилистики автора — историка советской повседневности, которого последние двадцать пять лет нередко именуют культурологом. Термин, конечно, лестный, но оправдать его непросто, а написать о позе и танце элегантно и одновременно интеллектуально, как это делает И. Сироткина, просто невозможно. Мешает груз не только возраста и профессиональных практик, но и специфика полученного образования. М. Салтыков-Щедрин в знаменитой «Истории одного города» (1869) продемонстрировал этот феномен на примере вымышленного российского города Глупова. У одного из его градоначальников под влиянием жизненных перипетий в голове появилось «некоторое особое устройство», прозванное органчиком (Салтыков-Щедрин 1950: т. II: 251). Оно заменяло чиновнику мозг и составляло пользоваться небольшим набором стандартных фраз. В их числе часто употребляемый слоган «Не потерплю!». Историк, прошедший традиционный курс обучения, особенно на советских институтах, тоже отягощен набором представлений о том, что можно и что нельзя в исследовательских текстах о прошлом. Историческое «не потерплю» состоит из двух постулатов: невнимание к относительно четкой хронологии развития описываемого предмета исследования и отсутствие подробной верификации источников информации о нем. Скептическое отношение к традиционным методикам именно исторических исследований невольно порождает неверное толкование тех или иных ситуаций, связанных с историей существования массовых танцев в советском культурно-бытовом пространстве.

На первый взгляд кажется, что соединение танцев «сугубо эстетического» с политико-социальным — хронологией развития государственности — идея почти абсурдная. На самом деле это не так. Обычное человеческое тело всегда является объектом властного воздействия. Об этом, в частности, свидетельствует высокий статус физической культуры и спорта. Они, по словам П. Бурдьё, «через

телесный и коллективный мимесис социальной организации имеют целью усиление этой организации» (Бурдье 1994: 274). Не менее важную роль в процессе «дисциплинирования тела» играли и играют массовые танцы, их коммуникативная значимость и кинесика с характерными элементами обрядности и половозрастного символизма, а также вестиментарными знаками — одеждой и обувью.

Примером идеального конгломерата — внешне бессистемного соединения разнородных явлений и предметов — является фильм «Бал» (1983) Э. Скола. Этот известный режиссер и сценарист второй половины XX века написал почти девяносто киносценариев и снял тридцать девять картин. «Бал» состоит из музыкально-танцевальных эпизодов, насыщенных знаковыми деталями конкретно-исторического времени: одеждой, спецификой интерьера, музыки и танцев, характерных для важных эпизодов французской истории прошлого столетия (подробнее см.: Никитина 2012). Одновременно в кинематографическое повествование включены персонажи с выраженным «общественно-политическим лицом»: американский солдат, женщина с листовками — коллаборационистка, немецкий офицер, рабочий-коммунист, фашист-франкист и так далее. «Бал» Э. Скола изначально лишен вербальных способов обозначения гражданского содержания танцевальной культуры, но это обстоятельство не снижает социальной ценности кинокартины. Прием, предложенный в фильме, а именно выявление взаимосвязи моды или гонений на те или иные танцы с властными инициативами, вполне реализуем в контексте советской истории 1920–1960-х годов.

К началу XX столетия в России сложились устойчивые светские и буржуазно-городские традиции танцевального музыкально-развлекательного досуга. Однако в пролетарской среде до революции 1917 года не существовало публичных танцевальных вечеров. Молодежь в праздничные дни довольствовалась деревенским обычаем уличных плясок, несущих в себе элементы и обрядности и половозрастного символизма. Учтя прочное место таких танцев в структуре городского досуга, новая государственность сочла необходимым отслеживать и контролировать эту сферу быта. Правда, в годы военного коммунизма (1918–1921) контроль носил вполне дружелюбный характер и осуществлялся комсомолом — коммунистическим союзом молодежи. На первом съезде этой организации осенью 1918 года обсуждался вопрос о культурно-просветительной работе, которую решено было проводить в доступных именно для пролетарской молодежи клубах (Товарищ комсомол 1969: т. I: 14).

Не пойти ли нам на «балешник»?

В крупных и провинциальных городах советской России новая власть пыталась наладить работы кружков творческого характера, например драматических, сольного и хорового пения, ораторского искусства и, конечно, танцевальных. В последних обучали даже элементам классического балета, не говоря уже о фольклорных приемах танцевальной культуры (подробнее см.: В кольце фронтов 1963: 321–322).

В клубных помещениях под присмотром комсомола проводились праздничные вечера. Ценную информацию о них можно найти в литературном нарративе, в частности в текстах писателя Н. Богданова. В середине 1920-х годов он опубликовал рассказ «Последний вальс», где зафиксировал детали проведения клубных мероприятий первых лет революции, в частности содержание пригласительной афиши: «Всем! Всем! Всем! В субботу... ПОЛИТИЧЕСКИЙ ВЕЧЕР с танцами до утра. Плата за вход: с барышни кiset, вышитый в подарок красноармейцам, с кавалера осьмушка махорки. Докладчик из центра» (Богданов 1958: 384). Н. Богданов дал и перечень танцев, пользовавшихся популярностью на молодежных вечерах. Это падеспань, полька, краковяк и даже мазурка, а главное — вальс, где очевиден телесный контакт партнеров. Тема вальса получила развитие и в повести Н. Богданова «Первая девушка». Книга, написанная в 1928 году, в 1929-м была переиздана трижды!

Танцы уже в короткий период военного коммунизма заняли важное место в жизни молодых людей. В молодежном лексиконе даже появилось выражение «пойти на балешник», в котором использовалось простонародное производное от слова «бал». Лексема представляла собой своеобразное слияние криминального жаргона и молодежного сленга (подробнее см.: Лебина 1999). «Балешник», начинавшийся «докладом из центра», конечно, противопоставлялся прежним, буржуазным традициям досуга. Но на самом деле «классовая борьба на танцполе» еще не достигла апогея. В повести Н. Богданова есть такие строки, связанные с молодежным маскарадом в небольшом городке Спасове: «Революционная молодежь призывает спасовскую интеллигенцию на вечер смычки. Идите в любых костюмах, надевайте маски, *танцуйте разные танцы* (курсив мой. — Н. Л.). Советская власть — за веселье» (Богданов 1958: 254). С переходом к нэпу многое изменилось.

«Это школа Соломона Пляра. Школа бальных танцев, вам говорят»

Пестрый мир эпохи новой экономической политики оказался наполненным не только комсомольскими клубами, но и возродившимися шикарными ресторанами, игорными домами и другими развлекательными учреждениями явно «несоветского» духа. Здесь можно было приобщиться к гастрономическим изыскам, поиграть в карты на деньги и, конечно, потанцевать. Неудивительно, что идеологические структуры стали называть танцы средством мелкобуржуазного, разлагающего влияния на молодежь. Об этом было прямо заявлено на II Всероссийской конференции комсомола в мае 1922 года (Товарищ комсомол 1969: т. I: 77). После таких решений в местных комсомольских организациях развернулась дискуссия на тему «Может ли танцевать комсомолец?». При этом в основном обсуждался вопрос «Что можно танцевать?». Литературный нарратив начала нэпа зафиксировал растерянность юношей и девушек, в частности школьников, в ситуации изменения отношения власти к танцам. В книге Н. Огнева (литературный псевдоним М. Розанова) «Дневник Кости Рябцева» (1927) есть сцена, иллюстрирующая ситуацию: «13 января (1924. — *Н. А.*). Сегодня после занятий одна из девчат уселась за рояль и принялась наяривать танцы. А девчата, и большие и маленькие, словно сговорились между собой — и пошли вывертывать ногами. Я очень хорошо знаю, что танцы запрещены, поэтому подготовил кое-кого из ребят, и мы стали подставлять девчатам ноги» (Огнев 1966: 73). Свое поведение юноши объясняли идеологической невыдержанностью танцев, в которых «нет ничего научно-го и разумного и содержится только половое трение друг об друга» (там же).

К середине 1924 года появились и властные предписания по поводу идеологической оценки новых так называемых контактных танцев, которые пришлось по нраву не только интеллигенции и новой буржуазии, но и пролетарской молодежи (подробнее см.: Сироткина 2019). Идеологический запрет распространялся на танго, тустеп и фокстрот. На них ополчились органы советской цензуры — Главлит и Главрепертком. В совместном документе этих инстанций, датированном июлем 1924 года, указывалось: «Будучи порождением западноевропейского ресторана, танцы эти направлены на самые низменные инстинкты. В своей якобы скупости и однообразии движений, они, по существу, представляют из себя „салонную“ имитацию полового акта и всякого рода физиологических извращений... В трудовой атмосфере

советской России... танец должен быть бодрым и радостным» (подробнее см.: Лебина 2014).

Трудно сказать, что именно подразумевали авторы под понятием «физиологические извращения», но попытка трактовать популярные «контактные» танцы с сугубо эротической точки зрения очевидна. Такая оценка в первую очередь фокстрота проникла под воздействием идеологической пропаганды и в советский фольклор. Подтверждением являются три анекдота — 1927, 1928 и 1929 годов: «Что такое фокстрот? — Трение двух полов о третий»; «Мужик о фокстроте: „Что ж, покрыть венцом, и все“»; «Муж — жене, о фокстроте: „Мы с тобой этим двадцать лет занимаемся, только в постели и лежа“» (Мельниченко 2014: 730).

Как антипод «развратно-сексуальных» танго, тустепа и, конечно, фокстрота молодежи предлагались новые идеологически выдержанные танцевальные развлечения. Молодежная газета «Смена» в 1924 году опубликовала статью с устрашающим названием «Смерть тустепам». В ней рассказывалось, что в одном из ленинградских молодежных клубов комсомольцы под музыку песни «Смело, товарищи, в ногу» исполняют танец «За власть Советов», в процессе которого импровизированно изображают «все периоды борьбы рабочего класса» (Смена. 1924. 15 января). Однако подобные развлечения носили искусственный характер, молодые люди, собиравшиеся в клубах на вечера, предпочитали вальсы, польки, танго и тустепы. Это зафиксировал опрос 1929 года. Танцы стояли на четвертом месте в ряду десяти видов самых распространенных видов молодежного досуга. 71% молодых рабочих, по данным социологов, очень любили танцевать. Из этой группы 46% систематически ходили на танцы в клубы, 29% — на платные танцплощадки, 11% посещали частные танцклассы (Каган 1930: 44). Последнее обстоятельство объясняло нетерпимое отношение власти к этим местам развлечений.

Глава ленинградских коммунистов С. Киров в 1929 году с возмущением говорил: «Я не понимаю того, чтобы заниматься в частном танцклассе. Это значит, человек вошел во вкус. У него комсомольский билет, а он мечтает о выкрутасах... такие явления свидетельствуют определенно как о каком-то обволакивании» (О комсомоле и молодежи. М., 1970. С. 182).

Войну с танцами постоянно вела комсомольская печать. Так, газета Ивановского обкома ВЛКСМ «Ленинец» осенью 1929 года опубликовала материалы с критикой «увеселяющихся танцульками» молодых ткачих (Ленинец. 1929. 2, 12, 17 сентября).

В первой половине 1930-х годов, несмотря на исчезновение не только частных танцклассов, но и самих нэпманов, так называемые «западные танцы» по-прежнему считались буржуазным развлечением с вредным эротическим душком. В 1932 году один из лидеров ленинградских комсомольцев с тревогой отмечал засилье в комсомольских клубах «фокстротчиков» (подробнее см.: Лебина 2014). Раздраженную реакцию комсомольских активистов на фокстрот описал Н. Островский в романе «Как закалялась сталь» (1930–1934): «После жирной певицы... на эстраду выскочила пара... Эта парочка, под восхищенный гул толпы нэпманов с бычьими затылками, стоящих за креслами и койками санаторных больных, затрусилась на эстраде в вихлястом фокстроте. Откормленный мужик в идиотском цилиндре и женщина извивались в похабных позах, прилипнув друг к другу» (Островский 1955: т. I: 362–363). «Похабную парочку» прогнал со сцены сознательный комсомолец. Как и в середине 1920-х годов, идеологические структуры и прежде всего руководство комсомола пыталось взять под свой контроль ситуацию на танцполах. Весной 1934 года на конференции комсомольцев ленинградского завода «Красный путиловец» звучали следующие призывы: «Нам нужно организовать школу танцев с политической подкладкой» (подробнее см.: Лебина 2015). Однако, как и десять лет назад, идею не удалось реализовать. В публичных местах предлагали танцевать краковяк, падепань, кадрили, польку-тройку, вальс и так далее. Они, в представлении власти, носили народный, истинно демократический характер. В действительности этими танцами можно было управлять, что обеспечивало общественный контроль за поведением танцующих. Западные же танго, тустеп и фокстрот переместились в сферу приватности. Но наиболее серьезные изменения в танцевальной сфере произошли в контексте формирования так называемого сталинского большого стиля и его важной составляющей — сталинского гламура (подробнее см.: Лебина 2021).

«Брызги шампанского», «Рио-Рита» и... СТИЛЯГИ

Танцевальный досуг с середины 1930-х годов стал неотъемлемой частью городской повседневности. Молодые представители новой сталинской элиты — передовики производства, офицеры — выпускники военных училищ, партийные чиновники, драматические актеры, оперные певцы, известные балерины и другие предпочитали танцевать в ресторанах или на вечеринках в частных домах, где не

существовало контроля над телодвижениями танцующих. Заведения элитного уровня гарантировали музыкальное сопровождение, обычно небольших оркестров и даже джазовых групп. В домашней обстановке у людей, обласканных властью, как правило, были патефоны с пластинками — маркеры благополучия и достатка на рубеже 1930–1940-х годов. Власть постепенно меняла свои представления о том, что нужно танцевать советским людям. В 1935 году СССР посетила Э. Скиапарелли — французский дизайнер и модельер. Она вспоминала: «Сталин решил, что армейские офицеры должны носить золотые звезды, элегантно скроенные мундиры и брюки с широкой полосой. Они должны выучиться танцевать фокстрот». Этот танец, как подчеркивает И. Сироткина, стал принадлежностью советского истеблишмента (Сироткина 2019: 159).

Ситуация в среде рядовых граждан была сложнее. Согласно проведенному ЦСУ СССР в 1936 году обследованию, лишь 4,9% молодых рабочих имели патефоны (Социальный облик рабочей молодежи 1980: 278). Неудивительно, что именно этот контингент населения чаще всего посещал появившиеся в это время в городских парках открытые танцевальные площадки. Эти места отдыха молодежи становились объектом властного контроля. Комсомольская пресса конца 1930-х годов нередко называла танцплощадки «щелями для шпионов» (Смена. 1937. № 8. С. 25). Летом 1938 года ЦК ВЛКСМ провел проверку танцплощадок в Москве и Ленинграде. Комиссия установила: «Пользуясь отсутствием контроля, различные вражеские элементы на танцплощадках занимаются прямой антисоветской работой, часто пытаются разлагать молодежь» (Комсомольская правда. 1938. 30 июля). Систематически ходившие на такие танцплощадки молодые рабочие вполне могли быть причислены к рангу политически неблагонадежных. Одновременно эротический подтекст танго, фокстрота и так далее уже не казался социально-опасным. Ведь в конце 1930-х годов власть сосредоточилась на искоренении врагов народа.

В контексте сталинского гламура еще до войны в структуре молодежного досуга появились карнавалы и маскарады — некое подобие дореволюционных балов. В 1937 году Свердловский областной дом народного творчества издал «Методическое письмо по подготовке к празднованию XX годовщины Октябрьской революции». Авторы брошюры предлагали организовать бал-карнавал, считая, что такие формы досуга «призваны быть воплощением радости счастливой жизни в нашей стране». Правда, вид масок утверждался специальной комиссией, а танцы на карнавале строго регламентировались: танго

и фокстроты по-прежнему считались не совсем советскими (Советская культура. 1989. 29 августа). Но на домашних вечеринках их танцевали с большим удовольствием. В семьях нередко были пластинки «Брызги шампанского» (музыка Х. Люкьеси) и «Рио-Рита» (музыка Э. Сантеухини). Их крутили на патефонах и во время войны. И конечно, в эти годы в частной сфере танцевали не краковяк и мазурку, а скорее вальс и танго.

В публичном пространстве «большого стиля» послевоенного времени распространение получили чопорные школьные танцевальные вечера. Девочки и мальчики в СССР с 1944 по 1954 год обучались раздельно и ходили друг к другу на «советские балы» по специальным приглашениям. Обязательной частью вечеров были танцы, программа которых утверждалась заранее. Копирование дореволюционных практик балов институтов благородных девиц и женских гимназий в условиях далеко не сытых послевоенных годов носило пародийный характер. Школьные вечера, как писали современники, представляли собой странную «смесь концлагеря и первого бала Наташи Ростовской» (Козлов 1998: 70).

Напыщенные и излишне сложные балльные танцы превращали развлечение в некий светский фарс не только в школах, но и на публичных танцплощадках послевоенных городов. В Ленинграде, например, во Дворце культуры имени С. Кирова находилась самая крупная в городе крытая танцевальная площадка — знаменитый Мраморный зал. Один из его завсегдатаев, литератор О. Яцкевич, писал об этом зале: «Он состоял из трех частей, условно разделенных колоннами. В центральной части... сидел эстрадный оркестр, который мог исполнить, если бы разрешили, любой фокстрот или танго, но... па-де-катр, па-д-эспань, краковяк и полька главенствовали в программе» (Литвинов 2009: 57).

На рубеже 1940–1950-х годов власть вновь начала искать элементы излишнего эротизма в танцах, что особенно ярко проявилось в ходе кампании по борьбе со стилями. Их порицали не только за особый стиль одежды, но и за манеру двигаться и прежде всего танцевать. В 1949 году в рубрике «Тени, уходящие в прошлое» журнала «Крокодил» появилась статья, где довольно живо и не без юмора описывалась сцена на танцах в студенческом клубе. Среди юношей и девушек, якобы с воодушевлением отплясывавших краковяк и танец конькобежцев, явно выделялся тип в вызывающе ярком прикиде. Все собравшиеся называли его стилигой и с плохо скрытым осуждением утверждали, что «он детально изучил все фоксы, танго, румбы» (Крокодил. 1949. № 7. С. 10). Они были якобы перенасыщены эротикой.

В начале 1950-х годов в число вредных танцев попал буги-вуги. Информация о нем расходилась в основном в результате личных контактов обычных юношей и девушек с отпрысками высшей советской номенклатуры, которых в официальной прессе нередко называли «плесенью». Им в пока еще не слишком богатое послевоенное время были доступны и патефоны, и модные пластинки, и так называемый «джаз на костях», и хорошие радиоприемники, и, наконец, отдельные квартиры, пригодные для коллективных неконтролируемых плясок. Эта ситуация прекрасно изображена в фильме-фарсе В. Тодоровского «Стиляги» (2008). Конечно, киноленту не стоит рассматривать как полноценно верифицируемый источник. Однако история семьи Тодоровских позволяет считать фильм особым видом мемуаристики. Создатели «Стиляг» погружают зрителей в обстановку 1955 года, когда уже умер И. Сталин, но еще не состоялся XX съезд КПСС, развенчавший его культ. Иными словами, оттепель — демократическое преобразование всех сфер жизни в СССР — пока не вступила в свои права. Неудивительно, что власть активно критиковала «вредные танцы». Осенью 1954 года в одном из номеров ленинградской молодежной газеты «Смена» появились следующие стихи о стилягах:

Это папины заслуги.
Это волосы до плеч.
Это танец буги-вуги
И с похабщиною речь.
(Смена. 1954. 24 октября)

В середине 1950-х годов официальные инстанции называли буги-вуги проводниками «разлагающего влияния» на молодежь. Импровизация, характерная для этого танца, особенно настораживала власть. В риторике первых оттепельных лет буги-вуги имел устойчивую коннотацию танца непристойного, изменявшуюся в зависимости от общего стиля текста, то на вульгарного, то на похабного. Например, в детективной повести М. Ланского и Б. Реста «Незримый фронт» (1955) есть такие строки: «Его партнерша танцевала совершенно непристойно. Время от времени она в такт музыке судорожно взбрыкивала и передергивалась. Это обезьянье „па“, завезенное из каких-то заморских кабаков, привлекало внимание окружающих и вызывало откровенные смешки» (Ланской, Рест 1956: 266).

Властные и идеологические структуры считали, что увлечение западными танцами связано с бытовой, а в конечном итоге и с сексуальной распушенностью. ЦК ВЛКСМ в феврале 1957 года в разгар

демократических преобразований все же призывал комсомольские организации «вести неустанную борьбу против попыток буржуазной пропаганды навязать советской молодежи низменные вкусы и взгляды» (Товарищ комсомол 1969: т. II: 175). Как реакцию на указания сверху можно расценить напечатанную в одном из сентябрьских номеров многотиражной газеты «Кировский рабочий» статью о чрезмерном увлечении буги-вуги. Юноши и девушки, замеченные в пристрастии к этому танцу, были заклеены как «люди, (которые. — *Н. А.*) не знают норм поведения в обществе» (Кировский рабочий. 1957. 9 сентября).

«Бабушка, отложи ты вязанье...», а также «В твисте и в нервозности»

И все же на рубеже 1950–1960-х годов «бал по-советски» стал заметно демократичнее. В СССР многие молодые люди уже познакомились с буги-вуги благодаря демонстрации в кинотеатрах страны бельгийского кинофильма «Чайки умирают в гавани». Он был снят в 1955 году, а через год уже отмечен как яркое явление кинематографии на престижном Каннском кинофестивале. Режиссеры Р. Кеперс, И. Микильс, Р. Верхаверт сочли необходимым вставить в киноленту эпизод, в котором американские солдаты отплясывали буги-вуги на улицах (точнее, на люке башни танка) освобожденной Европы. Конечно, такое не могло не запомниться особенно молодому зрителю (подробнее см.: Козлов 1998). Одновременно невольно возникают ассоциации с фильмом «Бал» (1983), где одним из персонажей кинофрагментов, связанных с жизнью в послевоенной Франции, является американский солдат.

Не только зарубежное кино, но и советская социология сообщала властным структурам данные о возросшей популярности танцев в среде молодежи. Согласно обследованию 1961–1962 годов, проведенному Институтом общественного мнения при газете «Комсомольская правда», 21,4% респондентов посещали танцплощадки несколько раз в месяц, а в группе лиц от 16 до 24 лет эти показатели достигали 51,5% (Грушин 2001: 458).

Литературный нарратив 1960-х годов — достоверный источник по истории быта — наполнен информацией о значимости новых танцев в повседневности молодых людей. Д. Гранин в романе «Иду на грозу» (1961–1962) писал о своих главных героях — физиках 1960-х годов: «По субботам приглашали девушек в кафе „Север“ или Дом ученых, щеголяли узкими брюками, пестрыми рубашками: нравилось,

когда их принимали за стилияг, — ворчите, негодуйте. Под мотив узаконенных фоксов сороковых годов выдавали такую „трясучку“, что старички только моргали» (Гранин 1989: 64–65). Бесперывно танцевали герои «Звездного билета» В. Аксенова. Это происходило летом во двореке старого московского дома под звуки выставленного в окно магнитофона, в таллинском ресторане при свечах, в клубе рыболовецкого колхоза после показа старых фильмом с субтитрами на эстонском языке (Аксенов 2005: 203, 267, 312). Танцы сопровождают почти все сюжеты «Апельсинов из Марокко» (1962): сцены в частном пространстве жилья главных героев, в столовой ресторана типа «Маяк» в порту Талый, куда прибыл транспорт с апельсинами, а главное, в длинной очереди за этими, как тогда казалось, экзотическими, а главное, остродефицитными фруктами.

Характерные для эпохи хрущевских реформ демократизация и вестернизация канонов советского быта способствовали смене общественных представлений о мере «приличности» танцев. Появлялись и новые способы дисциплинирующего воздействия на досуговые практики. Властные и идеологические структуры оказывали предпочтение не запретительной тактике предыдущих лет, а скорее регламентирующей. В начале 1960-х годов для советских танцполов признанной нормой стали танго и фокстроты. Расширялся список «идеологически выдержанных» и одобренных властью танцев. Финские летка-енка и хоппель-поппель, болгарский и-ха-ха, калипсо и лимбо с островов Тринидад и Тобаго, греческий сиртаки, американско-канадский хали-гали, латиноамериканский ча-ча-ча рекомендовали исполнять в публичных местах. Их, как отмечалось в советской прессе, официально популяризировало Министерство культуры РСФСР (Советская культура. 1964. 20 февраля). Одновременно создавались и советские танцы, например дружба. Он исполнялся парами, сопровождался стуком каблучков в пол, пробежками и поворотами. Кроме дружбы молодежи предлагались для публичных вечеринок слочка, инфиз, казанова, террикон. Но в реальной жизни люди танцевали лишь летку-енку. Популярностью пользовался ныне забытый парный немного манерный липси, вывезенный из ГДР. Эта деталь времени оттепели сохранена в повести В. Аксенова «Звездный билет» (1961). Главные герои — столичные ребята Димка, Алик и Юрка — выясняют, что заводские парни из Таллина в клубе их предприятия вполне официально танцуют в модном стиле. Это вызывает восторг москвичей: «Вот это жизнь! Чарльстон и липси! Вот это да!» (Аксенов 2005: 247).

И все же королем танцплощадок в начале 1960-х годов стал именно чарльстон. Он вошел в советскую повседневность с песней чешского композитора Л. Подешты в исполнении популярной тогда эстрадной певицы Тамары Миансаровой. Она пела о внучке, пристававшей к бабушке с просьбой научить танцевать вновь модный танец 1920-х годов. Умение «чарльстонить» — этот глагол стал официальным неологизмом 1960-х годов — входило тогда в набор обязательных навыков современного молодого человека и являлось не только модным трендом, но и в определенной степени маркером социальной позиции. Своеобразную «прописку чарльстоном» на новом рабочем месте проходит героиня повести Н. Дементьева «Замужество Татьяны Беловой» (1963): «Все они молча и спокойно разглядывали меня. Вдруг от верстака дернулся долговязый юноша... и, по-женски кокетливо подхватив полы халата, чарльстоном, трясясь всем телом, пошел ко мне... И вдруг я поняла: единственное, что мне надо сейчас сделать, — это сразу поставить себя у них. И я тоже сорвалась с места... Танцевала я хорошо, опыт в этом деле у меня был... я выдавала настоящий чарльстон» (Дементьев 1977: 36).

«Западные» танцы в 1960-х годах завоевали танцевальные площадки. Кое-где можно было увидеть уже вошедший в моду рок-н-ролл. Современники вспоминали: «„В Мраморном разрешают рок!“ — дошел слух. Это был в те времена главный официальный танцевальный зал в Ленинграде» (Дервиз 2008: 45). Дозированную апологику рока можно было увидеть и в официальной советской публицистике. Л. Кассиль в конце 1962 года опубликовал в журнале «Юность» очерк «Танцы под расписку». Писатель откровенно высмеивал попытки некоторых школьных учителей и культработников запретить молодежи танцевать танго, блюзы, фокстроты, румбу, самбу, пасодобль. Более того, Л. Кассиль сумел найти положительные черты даже в рок-н-ролле. Вспоминая свою поездку на пароходе по Гудзону в США, он отмечал: «Едва мы отплыли, на средней палубе заиграл джаз. Заслышав музыку оркестра, туда посыпали и молодые и старые пассажиры всех оттенков кожи... С какой веселой непосредственностью отплясывали они румбу и рок-н-ролл! Да, тот самый рок-н-ролл, к которому многие из нас относятся с таким привычным предубеждением!» (Кассиль 1962: 106–107). Проникновение на советскую почву рок-н-ролла запечатлел и В. Аксенов в последней повести своего раннего цикла «Апельсины из Марокко». Музыка П. Анка сопровождала традиционные домашние посиделки, на которых архитектор Николай Калчанов «выкаблучивался как безумный... крутил и подбрасывал Катю», для этого требовались «хорошие мускулы, и чувство ритма,

и злости достаточно» (Аксенов 2005: 384). Так коротко и емко описал Аксенов стилистку рока как маркера свободы, современности и в определенном смысле сексуальности. Социальную значимость этого танца подчеркивает и опасение менее рафинированной части молодых героев «Апельсинов из Марокко» быть наказанными за его публичное исполнение. Это ощущается в диалоге штукатура Нины и моряка Геры: «Я все что угодно могу танцевать, — лепетала Нина, — вот увидите, все что угодно. И липси, и вальс-гавот и даже, — она шепнула мне на ухо, — рок-н-ролл... — За рок-н-ролл дают по шее, — сказал я (Гера. — *Н. Л.*)» (там же: 457–458).

И все же жизнь рока на советских танцевальных площадках была недолговечной: танец требовал хорошей физической подготовки, так как включал сложные, почти акробатические элементы. Рок-н-ролл быстро переместился в сферу профессионального, спортивного исполнения.

Следующим фаворитом 1960-х годов стал твист, который, несмотря на свое американское происхождение, быстро вписался в советский культурный контекст. В манере твиста стали сочинять советские композиторы А. Петров и А. Бабаджанян. О знаковости танца говорит и лингвистическая ситуация. Языковеды зафиксировали появление в языке хрущевского времени глагола «твистовать» и прилагательного «твистовый» (Новые слова и значения 1971: 475). Властные и идеологические структуры СССР устраивало то обстоятельство, что твист не предполагал парного исполнения, а следовательно, и прямого телесного контакта партнеров, как, например, в танго и фокстроте. Во всяком случае, этот танец не запрещался на танцевальных площадках с середины 1960-х годов. Иногда в публичном пространстве еще могли сделать замечание за «извращение рисунка танца». Эту ситуацию зафиксировал В. Аксенов в повести «Пора, мой друг, пора» (1963): «А администратор уже сделал „стойку“. Он высмотрел несколько жертв в толпе танцующих, но больше всех его волновала белобрысая парочка молокососов... Одернув пиджак, он строго подошел к этой паре и произнес...

— Подвергаетесь штрафу за извращение рисунка танца...

Зал „извращал рисунок танца“ целиком и полностью. Мало кто обратил внимание на эту сцену: все привыкли к проделкам администратора, никогда нельзя было сказать, на кого падет его выбор» (Аксенов 2002: 301).

Скорее всего, это была местная инициатива, реакция на одну из последних погромных речей Н. Хрущева. В марте 1963 года он выступил на встрече руководителей партии и правительства с деятелями

литературы и искусства. Критике подверглись и популярные досуговые практики молодежи: «Чувство возражения вызывают некоторые так называемые современные танцы, занесенные в нашу страну с Запада. Мне пришлось много поехать 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, исступление, черт знает что! Говорят, что такое неприличие можно увидеть только в сектах трясунув. Не могу подтвердить, так как сам никогда не был на сборищах трясунув» (Музыка вместо сумбура 2013: 588).

Знаковым можно считать смену маркировки излишнего эротизма в танцах. Если в конце 1920-х — 1940-х годах излишне сексуальным считалось так называемое трение партнеров, их соприкосновение в движении, то в середине 1950-х — начале 1960-х власть раздражала новая динамика тел танцующих — интенсивное движение, новая кинесика. Первоначально на призывы главы государства откликнулись и некоторые деятели культуры. Известная танцовщица, педагог и теоретик народного танца Т. Устинова призвала бороться с современными танцами, которые схожи с «радениями сектантов» (подробнее см.: Нарский 2018). Здесь явно просматривается связь с хрущевской антицерковной политикой — частью плана построения коммунизма в СССР.

Но задача оказалась невыполнимой. На рубеже 1960–1970-х годов в СССР «твистовали» все. Стоит вспомнить строчки А. Вознесенского:

В твисте и в нервозности
Женщины — вне возраста.

Стихотворение «Общество на ремонте» написано в 1967 году, и, конечно, оно исполнено надежд на возможные исправления огрехов хрущевских реформ. Неудивительно, что Л. Гайдай посчитал нужным вставить в фильм «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1967) эпизод обучения твисту на курорте Кавказа. Бывалый (Е. Моргунов) предлагает следующий рецепт освоения остромодного танца: «Носком правой ноги вы давите окуроч вот так: оп-оп-оп-оп-оп-оп. Второй окуроч вы давите носком левой ноги. А теперь оба окурка вы давите вместе: оп-оп-оп».

Исследователи настроений советской молодежи тоже констатировали новые тенденции в танцевальной культуре: «35–40 тысяч

юношей и девушек Ленинграда (в середине 1960-х годов. — *Н. А.*) посещали танцевальные площадки. Одно время довольно распространено было мнение, что здесь главное — не допускать исполнения „не наших танцев“. Но административные запреты приносили мало пользы. Комсомольцы решили, что, прежде чем осуждать часть молодежи за дурной вкус и плохую манеру исполнения, нужно помочь ей научиться красиво танцевать. Так возник молодежный совет по современному бальному танцу при горкоме ВЛКСМ как методический центр по воспитанию хорошего вкуса и пропаганде лучших танцев» (Очерки ВЛКСМ 1969: 436). Нормализующие действия власти на советских танцполах с конца 1960-х годов сводились к пресечению хулиганства и драк. Танцы в СССР уже не преследовались за «эротику»: ее было немало и в кино, и в литературе, и в быту в контексте общемировой сексуальной революции 1960-х годов (подробнее см.: Лебина 2014). Произшедшие изменения канонов советской повседневности оказались необратимыми, а новая танцевальная культура мало чем отличалась от западных эталонов. Именно поэтому социально-культурный феномен «бал по-советски» имеет довольно четкие хронологические границы — 1920–1960-е годы.

Литература

- Аксенов 2002* — Аксенов В. П. Затоваренная бочкотара: Сб. произведений. М., 2002.
- Аксенов 2005* — Аксенов В. П. Апельсины из Марокко. М., 2005.
- Богданов 1958* — Богданов Н. Первая девушка. М., 1958.
- Бурдые 1994* — Бурдые П. Программа для социологии спорта // Начала. М., 1994.
- В кольце фронтов 1963* — В кольце фронтов. Молодежь в годы гражданской войны. Сборник документов. М., 1963.
- Гранин 1989* — Гранин Д. А. Иду на грозу. Клавдия Вилор. М., 1989.
- Грушин 2001* — Грушин Б. А. Четыре жизни России в зеркале общественного мнения. Жизнь первая. Эпоха Хрущева. М., 2001.
- Дементьев 1977* — Дементьев Н. С. Замужество Татьяны Беловой. Л., 1977.
- Дервиз 2008* — Дервиз Т. Е. Рядом с большой историей // Звезда. 2008. № 9.
- Каган 1930* — Каган А. Г. Молодежь после гудка. Л., 1930.
- Кассиль 1962* — Кассиль Л. А. Танцы под расписку // Юность. 1962. № 11.
- Козлов 1998* — Козлов А. Козел на саксе. М., 1998.
- Ланской, Рест 1956* — Ланской М. З., Рест Б. М. Невидимый фронт. Л., 1956.

- Лебина 1999* — Лебина Н. Б. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930-е годы. СПб., 1999.
- Лебина 2014* — Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода культура. СССР — оттепель. М., 2014.
- Лебина 2015* — Лебина Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М., 2015.
- Лебина 2021* — Лебина Н. Вещи-знаки эпохи «большого стиля» в романе Веры Пановой «Времена года. Из летописи города Энска» // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 61.
- Литвинов 2009* — Литвинов Г. Стиляги: как это было. М., 2009.
- Мельниченко 2014* — Мельниченко М. Советский анекдот (Указатель сюжетов). М., 2014.
- Музыка вместо сумбура 2013* — Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991. М., 2013.
- Нарский 2018* — Нарский И. В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М., 2018.
- Никитина 2012* — Никитина Е. А. Визуальный образ французской истории XX века (на примере фильма Э. Сколы «Бал») // Политическая лингвистика. 2012. № 2.
- Новые слова и значения 1971* — Новые слова и значения. Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 60-х годов. М., 1971.
- Огнев 1966* — Огнев Н. Дневник Кости Рябцева. М., 1966.
- Островский 1955* — Островский Н. А. Собр. соч. в 3 т. М., 1955.
- Очерки ВЛКСМ 1969* — Очерки истории Ленинградской организации ВЛКСМ. Л., 1969.
- Сироткина 2019* — Сироткина И. Е. Пляска по инструкции: создание советского массового танца в 1920-е годы // Вестник Пермского университета. 2019. Вып. 1 (44).
- Социальный облик рабочей молодежи 1980* — Социальный облик рабочей молодежи. По материалам социологических обследований 1936 и 1972 гг. М., 1980.
- Товарищ комсомол 1969* — Товарищ комсомол. Документы съездов, конференции и ЦК ВЛКСМ (1918–1968). М., 1969.
- Салтыков-Щедрин 1950* — М. Е. Салтыков-Щедрин. Избранные произведения в 7 т. М., 1950.

