

УДК 791:32.01

doi 10.17072/2219-3111-2019-1-153-164

ПЛЯСКА ПО ИНСТРУКЦИИ: СОЗДАНИЕ «СОВЕТСКОГО МАССОВОГО ТАНЦА» В 1920-Е ГОДЫ

И. Е. Сироткина

Институт истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова РАН, 125315, Москва, ул. Балтийская, д. 14
isiro1@yandex.ru

Рассматривается попытка советского государства поставить под контроль то, что традиционно считается искренним, спонтанным и стихийным, – «пляску», и попытка сопротивления этому. Обращение к 1920-м гг. позволило проследить, как политический контроль над культурой из выборочного превращался в тотальный и порой принимал гротескные институциональные формы. Он охватил и так называемые салонные, или клубные, танцы, включая популярные танго и фокстрот: их назвали «буржуазными» и на общественных танцплощадках запретили. Салонные танцы повсеместно заменялись так называемыми «массовой пляской» и «физкульт-танцем». Частные студии и школы танцев были запрещены, и оставшиеся не у дел хореографы занялись созданием новых танцев для рабочих и крестьянских клубов. Новый «советский» танец должен был избегать разбиения на пары и виделся как простой, «бодрый» и коллективный. Моделью для некоторых танцев служили адаптированные народные пляски и традиционные балльные танцы – кадрили, па-де-катр. За десять–пятнадцать лет было издано множество сборников «плясок и игр» для детей и взрослых и рекомендаций по проведению клубных вечеров. Хотя с середины 1930-х гг. в СССР началось возвращение традиционных салонных танцев, проект создания «советских танцев» можно было считать реализованным. Простые по хореографии, бодрые и энергичные танцы-упражнения вошли в репертуар массовиков-зайтеников и пионерских кружков. Тем не менее попытка управлять телами и душами новых советских подданных инструктивно, с помощью командных методов, дала неоднозначные результаты.

Ключевые слова: массовая пляска, физкульт-танец, массовик-затейник, советская самодеятельность, фокстрот.

«Притоны беснующегося мещанства»

Как известно, Великий комбинатор появился в Москве в самом начале НЭПа. В это время «уже бегали новые моторы с хрустальными фонарями, двигались по улицам скоробогачи в котиковых ермолочках и шубках, подбитых черным мехом «Лиры» <...> какие-то молодые люди, быстро сообразившие, в чем именно заключается радость жизни, уже танцевали в ресторанах уанстэп «Дикси» и даже фокстрот «Цветы солнца» [Ильф, Петров, 2011, с. 26].

В начале 1920-х гг. Андрей Белый обучался фокстроту в танцклассах Берлина, а вскоре фокстрот стал одним из главных салонных танцев и в Советской России [Gilman, 1996]. Что касается аргентинского танго, то им увлекался Великий комбинатор, и оно внушило ему заветные мысли о Рио-да-Жанейро и белых штанах.

Однако победивший пролетариат заклеил модные танцы под джаз «буржуазными» и «мещанскими». Пролетарские идеологи и прочие пуристы восстали против возвращения старого быта: «Праздничный день, день, в котором старый быт вылезает из всех щелей, одевает на немые ноги шелковые чулки и лакированные ботинки, красит губы, лужгает семечки, танцует мещанские танцы и говорит то фальшивые «любезности», то ругается самыми грязными словами и, завершая все это – идет в пивную» [Массовое действо..., 1927, с. 21–22].

Особенно активно критиковали возвращающийся быт медики и гигиенисты. Нэпмановские танцы – фокстрот и танго – якобы грозили советской молодежи распространением проституции и венерических болезней. Некий доктор Каган написал несколько нравоучительных книг о том, как советская молодежь должна проводить свой досуг. Автор презрительно называл фокстрот и другие буржуазные танцы «мышлением ногами»: «Говоря о фокстротах, надо иметь в виду также безобразную обстановку в танцклассах. <...> Атмосфера танцклассов, вся их обстановка, все эти люди, которые там обретаются, это – особый мир, мир разлагающегося буржуа». В заключение Каган

назвал танцклассы «притонами беснующегося мещанства», которые «калечат рабочих ребят, неизбежно в конце концов отрывая их от всякой общественной жизни» [Каган, 1930, с. 195].

В 1924 г. созданная при Всероссийском совете по физической культуре комиссия по пляске организовала публичный диспут о «современных американских танцах». В нем участвовали как критики, так и сторонники новых танцев: сотрудники Хореологической лаборатории при Российской академии художественных наук (РАХН), режиссер и хореограф Николай Фореггер, один из первых джазовых музыкантов и танцовщков Валентин Парнах. Покритиковав «буржуазный» фокстрот, участники диспута поставили вопрос о создании фокстрота «пролетарски-классового» или «национального». А в Ленинградском пролеткульте придумали танец «Спорт-трот» [Сокольская, 2000, с. 380]. Однако самое действенное «противоядие» эротическим танцам критик Виктор Ивинг видел в физкультуре и «массовой пляске» [Суриц, 2008, с. 422]. «Здоровую пляску – взамен фокстрота и старого бального хлама! – призывали создатели советских клубных танцев. – Здоровую физкультурную пляску – на службу воспитанию нового человека, активного строителя и борца за социализм!» [Александрова и др., 1931, с. 14]. В 1930 г. на вечере физкультурников в Ленинградском театре оперы и балета распространяли листовку:

Капитализм с собой несет
Эротический танец – чарльстон, фокстрот.
Капитализм не указка –
Да здравствует массовая пляска
[Воспоминания счастливого человека, 2007, с. 331].

Утопия пляски

В богатом русском языке есть два слова, не вполне синонимичных: танец и пляска. Слово «танец» – иностранного происхождения (*der Tanz*), оно утвердилось у нас вместе с балами-«ассамблеями» Петра Первого. «Танцевать» означает двигаться по правилам, совершать выученные действия, или «па» (*les pas*). В этом отношении «пляс», «пляска» противоположны «танцу»: они «естественны», не требуют заучивания и считаются более спонтанными. «Пляску» часто противопоставляют «цивилизованному» танцу как свободное проявление чувств – самоконтролю. Недаром христианство осудило «плясание» как «бесовские игрища» и «нечестивое скакание» [Словарь русского языка, 1983, с. 348]. Если, согласно Ю.М. Лотману [Лотман, 1980, с. 85–86], в танце, особенно бальном, порядка больше, чем свободы, то в пляске, наоборот, свободы больше, чем порядка.

Для революционеров главным было то, что пляска и танец – классовые антиподы: «танцуют» на балах, «пляшет» народ. Пляска демократична, всенародна, всечеловечна. Классический пример противопоставления народной пляски и аристократического танца дает в «Войне и мире» Лев Толстой. В знаменитом эпизоде Наташа Ростова, обученная лишь бальным танцам, неожиданно для всех пляшет «русскую» под дядюшкину гитару при полном одобрении крестьян.

На деле всё оказалось немного иначе. Увиденное глазами этнографа-горожанина деревенское гулянье не воспринималось желанным идеалом человеческих отношений. Вот как, например, описывал гулянье крестьянской молодежи в самом начале 1920-х гг. В.А. Мурин. По большим церковным праздникам парни и девушки собираются в специально нанятой для этих целей «избушке»: «Гармонист берет в руки гармошку и начинает наигрывать первый номер программы – обычно, русский танец. За этим следует кадрили и другие городские танцы. Сказать что-либо утешительное про эти пляски нельзя. Стоит невообразимый шум, сквозь который с трудом прорываются звуки гармошки; последняя в разгар пляски перестает играть свою организующую роль и играет скорее для удовольствия самого гармониста» [Мурин, 1926, с. 67–68].

Больше всего автора беспокоит, что деревенская молодежь попадает под влияние городского мещанства. Это касается и традиционных развлечений: «Если пять лет тому назад далеко не каждая деревенская девушка умела танцевать краковяк, польку, то в 1924 году в деревне уже танцуют танго, падекатр, этранж и пр. Это даже не танцы, это механически заученные движения ногами: лишь бы выходило сколько-нибудь похоже на танец – и ладно!» [Там же, с. 82–83]. Влияние города, жалуются Мурина, не ограничивается «косметикой и пошлыми танцами», а распространяется на язык и манеры. Девушка обогащает свой оборот «модными благородными» выражениями вроде «мерси», «пардон», «симпатичный» и пр. О сарафане она уже имеет смутное представление: сарафан заменили городские фасоны... Наблюдателю-интеллигенту казалось, что деревня теряет свою невин-

ность, спонтанность и –«дионисийство». Продолжая верить в утопию пляски, культуртрегеры думали над тем, чтобы ее возродить, но в таком варианте, который встроился бы в новую идеологию.

Дионисийство под контролем

В Советской России официальной идеологией в отношении к телу, или биополитикой (термин М. Фуко), стала военизированная физическая подготовка. Об этом и ранние пролеткультовские лозунги: «В борьбе классов победа принадлежит сильнейшему телом и духом», «Чем слабее тело, тем больше оно господствует», «Спорт не цель, а средство к поднятию пролетарской культуры» (ГАРФ. Ф. 814. Оп. 1. Ед. хр. 6). В марте 1918 г. для защиты революции ВЦИК принял декрет «Об обязательном обучении военному искусству» и создал Главное управление всеобщего военного обучения и формирования резервных частей Красной Армии – Всевобуч. Управление отвечало за строевую и физическую подготовку призывников и допризывников в Красную Армию. Программа физподготовки включала педагогическую гимнастику по сокольской и шведской системе, легкую и тяжелую атлетику, коллективные игры с мячом и даже коньки и лыжи [Голощанов, 2008, с. 146]. Всевобуч финансировался из госбюджета, и физкультура стала делом государства. Советской власти не было еще и года, когда в стране появился официальный День физкультуры и состоялся первый физкультпарад. В Москве, Петрограде, Самаре и Томске открылись институты для подготовки инструкторов физического воспитания.

В 1920 г. при Всевобуче был создан Высший совет по физической культуре (ВСФК), которым руководил Н.И. Подвойский. С окончанием Гражданской войны, когда Всевобуч за ненадобностью ликвидировали, ВСФК перевели в ведение правительства, и с 1923 г. Совет возглавил нарком здравоохранения Н.А. Семашко. В 1925 г. Научно-технический комитет ВСФК образовал комиссию по пляске для «пропаганды народной пляски как удобного метода физкультуры». Как часто случается с бюрократическими структурами, комиссия быстро разрослась в «секцию пляски как средства физического воспитания» [Жбанкова, 2005, с. 302]. В нее вошли представители ВСФК, Наркомпроса, профсоюзов, пионерской организации, а также эксперты из школы Большого театра, Центрального института физкультуры и Хореологической лаборатории при РАХН. Возглавил секцию один из старейших преподавателей «телесных упражнений» в школах и детских садах, автор ранних руководств по физкультуре Н.С. Филитис. Так в середине 1920-х гг. «пляска» стала частью физкультуры и предметом государственного контроля. В своем труде по теории физической культуры Георгий Дюперрон (один из организаторов футбола в нашей стране) называл пляску «второстепенным средством для достижения физического развития» [Дюперрон, 1930, с. 64]. В предисловии к сборнику «Массовые пляски и игры» В.Н. Короновский утверждал, что в «советской “массовой пляске” многогранно и красочно сливаются: физкультурное движение, музыка, пение, политическая направленность и злободневность, агитация и пропаганда» [Массовые пляски..., 1933, с. 3].

Преподаватели гимнастики и хореографы придумывали новые гибриды: «танец-коллективка», «колонный танец», «фигурный марш». Танцевать предписывалось не парами, а «совместно» – коллективно, чтобы «закрепить настроение массы, как целого». Одни пляски исполнялись под хоровое пение участников, что отсылало к античной орхестре и народным гуляньям. Другие сопровождал музыкальный инструмент или даже оркестр – для этого брались песни и пьесы «лучших советских и иностранных пролетарских композиторов» [Массовые пляски..., 1933, с. 6]. Дисциплиной эти «пляски» и «массовые действия» больше походили на гимнастику и физкультуру: все движения, перемещения, иногда даже число шагов были точно расписаны [Массовое действие, 1927, с. 31–32]. Нашлись желающие подчинить правилам не только «массовые действия» или физкультурные процессии, но и клубные и даже домашние вечеринки. Кроме фигурных маршей на вечеринке практиковались «массовые игры под музыку», как правило, на идеологические темы: «Красные и белые», «Газетчики – и танцы». «Буржуазным» фокстроту, чарльстону, танго придумывались альтернативы – «физкультурные танцы», которые и разучивались тут же на вечеру в клубе [Опыт работы Комсомола, 1928, с. 89].

Создание новых, идеологически выдержанных и политкорректных, танцев и плясок сделалось занятием многих хореографов, оставшихся не у дел после запрещения в Москве частных школ и студий танца [Соколовская, 2000; Purtova, 1996]. Вчерашняя танцовщица-пластичка, а ныне сотрудница Института физкультуры и секции художественного движения при ВСФК, Милица Бурцева стала одним из наиболее активных авторов «советской массовой пляски» [Бурцева, 1929а, 1929б]. Советская массовая пляска должна быть, во-первых, коллективной, во-вторых, бодрой и,

в-третьих, состоять из простых движений – шагов, бега, поскока; простыми должны быть и построения, и музыкальный материал.



Рис. 1. «Игровая»: [Бурцева, 1929b, с. 56].

Сама Бурцева сочиняла именно такие пляски, в том числе на мотивы русских народных и новых советских песен: «Ликбезная», «Колхозная», «Швейная». Московская ассоциация ритмистов также организовала секцию массовой клубной работы и выпустила сборник «агит-плясок», включавших «ритмо-пляски», например, «Пятилетка» и «Даешь здоровый быт!» [Александрова и др., 1931]. Сотрудники секции по пляске при ВСФК Н. Филитис и Е. Яворский создали «физкультуртанец», в котором использовались популярные тогда «производственные движения», а также адаптировали «несложные виды» народных плясок. С середины 1920-х гг. в большом ассортименте и массовыми тиражами издавались сборники адаптированных народных и новых советских плясок [Зеленко, 1927; Зеленко и др., 1927].

За то время, пока хореографы адаптировали народный танец, аутентичная народная пляска превратилась исключительно в объект изучения этнографов. В середине 1920-х гг. Научно-этнографический театр в Москве показал «Песни и карагоды Поволжья» и «Заклинательные танцы шаманов», а Этнографический театр в Ленинграде поставил «Обряд русской народной свадьбы» [Суриц, 1976, с. 86]. Весь танец разделили на «народный», «сценический» и «массовый». Понятно, что в этой классификации каждый из видов был идеологической конструкцией. Стали проводиться смотры и конкурсы «народного» искусства. На Первой Всесоюзной спартакиаде состоялось «соревнование по пляскам», включая «народные» и «массовые», в Баку прошел масштабный «съезд ашугов» (ашуг, или ашик, – народный поэт и певец, музыкант-импровизатор). Проводить смотры «народной самодеятельности» стало прерогативой специальных учреждений, и руководить «народными исполнителями» стали «квалифицированные балетмейстеры». Даже в крестьянском хоре М.Е. Пятницкого, созданном еще в 1911 г., пляску-импровизацию заменили хореографические постановки [Богданов, 2003, с. 84–86].

Организаторы массовых действ и клубных вечеринок подошли к своей задаче по-научному, в частности, подсчитывая «физиологическую кривую нагрузки» [Массовое действо..., 1927, с. 31–32]. По совету ученых инструкторы следили за тем, чтобы при составлении программы мероприятий соблюдались «три основных закона: 1) закон постепенного нарастания однородных впечатлений; 2) закон контраста; 3) закон постепенного нарастания силы возбуждения и успокоения» [Бардовский, 1928, с. 15]. С середины 1920-х гг. открывались курсы и методические кабинеты, где готовили инструкторов по массовой работе, или «массовиков-затейников» и «физкультурников-

затейников». В Ленинградском доме художественного воспитания существовал «кабинет затейничества» [Бувланкер, 2007, с. 525]. В 1928 г. секция по пляске при ВСФК организовала «краткосрочные курсы пляски» для клубных и школьных руководителей физкультуры. За время своей деятельности секция издала целый ряд не слишком полезных инструкций: в некоторых рекомендовалось «вывешивать в зале схему или изображения танца», а «движение танцующих [производить] в строгом порядке по кругу» (ГЦТМ. Ф. 517. Ед. хр. 138. Л. 182–183). Вместо обучения «дионисийской пляске» массы получали инструкции по проведению клубных танцев вроде «Временного положения о пляске и танцах в клубе как факторе физического воспитания». В них клубные вечера регламентировались вплоть до того, что каждому пришедшему на них предписывалось «иметь чистый носовой платок», чтобы не сморкаться на пол. Правда, остается неясным, как подобные инструкции выполнялись и выполнялись ли вообще.

Несмотря на то что среди хореографов-организаторов было немало людей талантливых и с доброй волей, организовать пляску оказалось делом неплодотворным и неблагодарным. Репертуар был строго регламентирован и согласно инструкции включал коктейль из старых балльных танцев (вальс, па-де-катр, краковяк, мазурка, па-де-грас), народных (лезгинка, тарантелла, чардаш, казачок), новых джазовых (хавтайм, матлот, «модерн») и «местных массовых танцев» [Пуртова, 2006, с. 51]. Под «советской массовой пляской» понимались главным образом гимнастические упражнения и физкультурные марши, получившие название «физкульт-танец» (или «физкультанец»). Считалось, что он не исключает эмоциональности, однако организаторы массовой пляски были гораздо больше озабочены «дисциплинированностью коллектива» и «четкостью в выполнении фигур перестроения по площадке» (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 17. Ед. хр. 11. Л. 24, 32, 57). Такое «полезное для здоровья трудящихся масс и их дрессировки, почти обязательно массовое и скопом производимое взмахивание руками и ногами» [Деметер, 2005] вызвало раздражение даже у члена Высшего совета по физкультуре, не говоря уже о самих участниках (правда, об этом бывший секретарь Сталина Б.Г. Бажанов писал уже в эмиграции).

В годы «культурной революции» на пляску в любом ее виде стали смотреть косо. Секцию пляски сначала переименовали в секцию художественного движения, а потом вообще раскритиковали за «отсутствие идеологической установки». При реорганизации ВСФК секция была расформирована; ее преемником стала секция художественного движения в Московском областном совете физкультуры (МОСФК), в которую перешли Бурцева, Яворский и другие сотрудники (ГЦТМ. Ф. 150. Ед. хр. 23). Плясовая стихия была окончательно поставлена под контроль и усмирена.

Homo collectivus

О новых формах коллективности мечтали еще интеллектуалы Серебряного века. В музыкально-театральной культуре того времени несложно было вообразить театр прообразом такой формы. Театр, предвкушал Луначарский, выльется на улицы в виде грандиозных процессий, манифестаций и празднеств, и произведенные «коллективной душой» пролетариата «монументальные фигуры-символы» закружатся в «великом танце жизни под еще неслышанную музыку» [Стаховский, 2007, с. 155]. «Возврат к пляске» провозглашался задачей «наших революционных дней» [Ли, 1924, с. 6]. Театровед Валерий Золотухин упоминает о том, что экспериментальной формой коллективности в те годы стала и хоровая декламация, отсылавшая к античной орхестре [Золотухин, 2017]. Вдохновленные античным театром и античной демократией идеологи пролетарской культуры верили, что хоровое пение, чтение и «возгласы хором» – лучший финал массового действия и лучшая дыхательная гимнастика. «Ощущение силы звука дает чувство силы массы и входящей в эту коллективную мощь силы каждой отдельной единицы» [Массовое действо..., 1927, с. 32].

Поиск новых форм коллективности через пение и танец не ограничивался Россией. С середины 1910-х гг. танцовщик и хореограф из Австрии Рудольф Лабан экспериментировал с движением большой группы людей – «движущимся хором» (Bewegungschor), подобным хору в античном театре [Toepfer, 2004; Counsell, 2004]. Несмотря на то что участники такого хора не пели и зачастую двигались без музыкального аккомпанемента, от них исходила могучая энергия. Не случайно позже Лабан сделал понятия усилия, силы, энергии опорными в своей теории танца. Его целью было не столько обучение танцу, сколько работа с личностью и группой, в которой возникает чувство коллективизма. Свой движущийся хор он уподобил роду общины (Gemeinschaft) – хотя и недолго живущей, но весьма реальной, объединенной прочными телесными связями.

В советских экспериментах с коллективностью групповое тело – в буквальном смысле *corps-de-ballet* – тоже поглотило тело индивидуальное. В кордебалете, да и в балете вообще, сложилась особая политекономия танца, когда танцовщик был винтиком, частью труппы-машины и исполнял волю балетмейстера или хореографа. В еще большей степени «винтиком» становилось тело солдата – в строю, на марше. В результате войн, революций, вооруженных конфликтов, через которые в начале XX в. прошла наша страна, моделью коллективного тела, явно или неявно, сделался военный строй. И в «массовой пляске», о которой говорили идеологи пролетарской культуры, просматривался именно он: «коллективность» плавно переходила в милитаристскую «массовость». «Массовая пляска, – писала Милица Бурцева, – объединяет всех в один общий коллектив, и в течение всей пляски ни один участник ее не чувствует себя хотя бы на один момент оторванным от общего целого» [Бурцева, 1929а, с. 48–49]. В отличие от такой «коллективности», где индивидуальность может играть большую роль, «массовость» не предполагает никакой единичности. Бурцева категорически возражала даже против того, чтобы в ходе массовой пляски танцующие разбивались на пары «по собственной инициативе». Ведь, выбрав партнера по душе, они могут затем не вернуться в массовую пляску, в коллектив. Эротика, как и собственный выбор, – привилегия индивида, у «массы» этой привилегии нет.

В первые послереволюционные годы борьба со «старым бытом» могла вызывать лишь улыбку. «Быта» просто не было: продукты и вещи пропали из обихода в годы разрухи и тотального дефицита. В предисловии к книге «Проблемы пола в русской художественной литературе» (1927) нарком здравоохранения Н.А. Семашко задавал риторический вопрос: «Не исчезали ли у вас паразитительно быстро, как у меня в одно время, красные чернила в канцелярии вследствие употребления их для мазанья губ?» [Бурцева, 1929b, с. 12–13]. «Быт» появился вновь в период НЭПа. Однако с началом «великого перелома» риторика «нового быта» и «нового человека» стала максимально агрессивной. «Переделать быт, перевоспитать человека – вот то основное, чего в культурно-бытовой работе мы добиваемся», – писал уже знакомый нам доктор Каган [Каган, 1930, с. 191–192].

Танец сопротивляется

В 1924 г. специальным постановлением Моссовет запретил устройство балов в общественных местах. Тем не менее фокстрот продолжали танцевать и на эстраде, и на танцплощадках. Иначе зачем двумя годами позже комиссии по пляске при ВСФК во «Временной инструкции по танцам» вновь запретила фокстрот? Советские граждане «голосовали» за фокстрот «ногами»: когда в 1926 г., в ГАХН состоялся доклад Я. Н. Андроникова с демонстрацией современных американских танцев, послушать и посмотреть пришло рекордное число сотрудников Академии – более ста человек. Докладчик убедительно доказывал преимущества «американских танцев»: конструктивизм в композиции, замена орнаментального жеста целевым, соответствие всем принципам современного движения (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 17. Ед.хр. 14. Л. 15). Хотя в итоге опять была принята отрицательная резолюция, концом фокстрота это не стало. По мнению историка танца Т. А. Пуртовой, агиттанец не выдержал конкуренции с запретными, но необычайно привлекательными фокстротом и танго [Пуртова, 2006, с. 51]. В 1933 г. школы танца вновь открылись, в том числе «отделение парного танца» при секции художественного движения ЦПКиО в Москве. Там обучали «старому» бальному танцу, западному танцу (фокстрот, бостон, танго, румба и блюз) и новым советским, отобранным по конкурсу постановщиков современных парных танцев. Открылись школы танцев и в других парках – Сокольниках, саду им. Баумана, парке ЦДКА.

Ученый-химик Игорь Николаевич Влодавец, чье детство и юность пришлось на 1930-е гг., вспоминает свои занятия танцами, которые, по слухам, снова вошли в обиход после встречи К. Е. Ворошилова с делегацией французских офицеров: «Когда после встречи была организована вечеринка, и надо было приглашать дам на танцы, оказалось, что советские командиры не умеют танцевать современные танцы, и даже классические танцы, вальсы, тоже никто не умеет танцевать. Что уже совершенно неприлично. Какой же это офицер, если он не может даму пригласить на танец? И поэтому обучение танцам, как классическим, так и современным: фокстротам, румбам, танго – все это делалось крайне модным. И вот профессор Славянов решил, что лучше организовать такой кружок танцев у себя на квартире. Обучать вызвался один из его аспирантов. Он сам, по моему, тоже был геолог, но тем не менее успел обучиться. И он нас обучал и вальсу, и польке, и

мазурке, и фокстроту, и танго, и даже каким-то только что изобретенным советским танцам под названием инфизкульт» (Влодавец).

В 1935 г. Советский Союз посетила модельер Эльза Скиапарелли. Позже она вспоминала: «Сталин решил, что армейские офицеры должны носить золотые звезды, элегантно скроенные мундиры и брюки с широкой полосой. Они должны выучиться танцевать фокстрот. Комиссары должны освоить гольф. Солдаты Красной Армии должны научить своих женщин, как хорошо выглядеть». В это время прошел слух, что Скиапарелли создала платье для советской женщины: говорили, что «жена Стаханова получила в подарок автомобиль, счет в банке и последнее платье от Скиапарелли» [Bartlett, 2010, p. 86]. Фокстрот больше не служил признаком бунтарства, а стал, как и платья haute couture, принадлежностью советского истеблишмента. «Танцборство» закончилось, и танец – конечно, лишь в его бодрой, веселой и жизнерадостной версии – был поставлен на службу изменившейся советской идеологии [Сокольская, 2000, с. 99]. Во дворцах пионеров и домах культуры закрывались агиттеатры, студии хоровой декламации и фотокружки, и их место занимали музыкальные и танцевальные классы. В армии, на флоте, на гражданке создавались ансамбли песни и танца. В них нашли себе применение хореографы, которым в 1920-е гг., чтобы выжить, приходилось создавать «массовую советскую пляску». Читателя, желающего узнать о дальнейшей судьбе советского самодеятельного танца, мы отсылаем к прекрасной книге И. В. Нарского [Нарский, 2018].

Волк

Командные методы организации массовой пляски демонстрируют еще раз, что искусство неотделимо от политики. Тем не менее, как это на примере советской самодеятельности показывает И. В. Нарский, даже в рамках системы человеческая жизнь может быть наполнена позитивным смыслом. Еще один пример тому – жизнь ленинградца Владимира (Вульфа) Захаровича Бульванкера (1900–1987). Друзья прозвали Вульфа «Волком» – в том числе за то, что ему нравился Зигфрид из рода Вельзунгов-волков, персонаж оперы Вагнера. Волк с детства был музыкальным, посещал концерты, много пел, занимался в музыкальной школе им. Н. А. Римского-Корсакова по классу сольного пения. В работе «массовиком» это ему пригодилось: он дирижировал хорами и оркестрами в парках, был распорядителем на танцевальных вечерах, организовывал массовые игры, викторины, соревнования КВН и детские праздники.

Самой первой его творческой площадкой стала школа № 20 Володарского района Петрограда: здесь он создал «массовые пляски» под мелодии «Проводов», «Молодой гвардии», «Вальса» Штрауса, песни «Нас побить хотели». Около 1926 г., как сообщал Бульванкер, он пришел в Дом художественного воспитания «на смену Льву Рубинштейну, очень талантливому массовику»: «Здесь я начал работать с массовиками <...> в области плясок» [Бульванкер, 2007, с. 525]. Волк участвовал в организации литературных карнавалов в Русском музее, костюмированного парада в Доме учителя, которые походили на дореволюционный бал-маскарад. Так, в Доме учителя танцевали полонез под музыку Чайковского, общую пляску под музыку фарандолы Бизе. Бульванкер ставил и разучивал с участниками пляски в Мастерской организации культурного отдыха Ленинградского пролеткульта. Когда пляске стали учить даже по радио, Волк тоже этим занимался: «Я писал текст моей части передачи и затем проводил пляску по радио» [Бульванкер, 2007, с. 543]. В 1976 г., во время парада пионеров на Дворцовой площади его танцы исполнялись и транслировались по телевидению.

Когда в 1934 г., после убийства Кирова, в Ленинграде начались репрессии по отношению к интеллигенции, Бульванкер переехал в Москву и работал методистом в подмосковных домах пионеров и домах детского творчества. В Горках Ленинских вместе с Лидией Генераловой он осуществил постановку «Памяти вождя» на музыку из Седьмой симфонии Бетховена. Постановку показали в Театре народного творчества (который тогда помещался в бывшем здании Театра имени Мейерхольда, теперь – Концертный зал им. Чайковского) и услышали в ответ: «Очень хорошо, только нет ли чего-нибудь повеселее?» [Бульванкер, 2007, с. 528]. В 1937 г. Волк вернулся в Ленинград, а после войны поступил в Ленинградскую государственную эстраду на работу массовиком и еще вел «общий курс затейничества» на курсах массовиков при ЦПКиО. Однажды Ленинградский зоопарк пригласил его организовывать День птиц, затем – новогодний праздник, проводить зоовикторины. Волк впервые узнал, что в мире существует немало памятников животным, а также птицам и насекомым. Дошедшая до него информация (ошибочная) о том, что памятник собаке установлен

в Колтушах, побудила его написать книжку. Он стал проверять опубликованные данные о других памятниках животным, нашел еще больше ошибок и сам начал собирать сведения. За несколько десятилетий ему удалось накопить огромный, тщательно проверенный материал, состоящий из фотографий, рисунков, рассказов очевидцев. С любовью собранная коллекция дала множество трогательных – печальных и радостных – тем для сборника рассказов [Бульванкер, 1991].



Рис. 2. В. З. Бульванкер. 1930-е гг.

Автор этой статьи родилась в СССР и еще помнит «массовиков-затейников» – как правило, людей немолодых и не слишком жизнерадостных, часто формально выполняющих свою обязанность – развлекая, просвещая. Свои «мероприятия» они проводили «для галочки», и вряд ли это было кому-то в радость. Но Волк пришел в профессию в эпоху всеобщего энтузиазма, массового творчества, веры в реальность демократии и коммунизма. И, конечно, его собственные талант, знания и опыт определяли все, что он делал. Говоря о своей работе, Волк не стесняется странного названия «массовик-затейник» и не скрывает гордости за удачно проведенный праздник, за способных учеников.

Приветом из далекого прошлого пришло ко мне письмо по электронной почте – из Америки, от бывшего соотечественника Романа Шрома. Подростком он занимался в кружке ленинградского дворца пионеров и встречался с Владимиром Захаровичем, в том числе у него дома, на Васильевском острове. «Это был удивительный человек, – пишет Шром. – Помню, что он был высокого роста; он показывал нам старинные фотографии памятников собак, кошек, и каких то птиц из разных стран, говорил очень непринужденно, видно было что он искренне рад общению с нами, какими то пятнадцатилетними оболтусами» (Шром).

Хотя эпизод с созданием массовой пляски ограничен 1920-м гг., он красноречиво говорит об утопиях начала века: о раскрепощении тела и воссоединении тела с духом, о слиянии индивида с коллективом и «массой». Он также многое сообщает нам о биовласти – попытке управлять телами и душами новых советских подданных. Как и о том, что сделать это командными методами оказалось чрезвычайно трудно.

Список источников

- ГАРФ. Ф. 814. Оп. 1. Ед. хр. 6.
 ГЦТМ. Ф. 150. Ед. хр. 23. Л. 2; Ф. 517. Ед. хр. 138. Л. 28, 38, 42, 45, 75–87, 182–183
 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 17. Ед. хр. 11, 14.
Влодавец И. Н. Фонд «Устная история». Беседа биолога Н. А. Формозова с И.Н. Влодавцом 31 октября 2012 г. URL: http://oralhistory.ru/projects/science/chemistry/vlodavets_3 (дата обращения: 13.01.2019).
Шром Р. Личная переписка, декабрь 2018 г.

Библиографический список

- Александрова Н., Бурцева М., Шимарева Е.* Массовые агит-пляски. М.; Л.: ОГИЗ, 1931. 58 с.
Бардовский А. А. Клубная и домашняя вечеринка: Организация и примерный материал. Л.: Прибой, 1928. 68 с.
Блок Л. Д. Классический танец. История и современность / сост. Н. С. Годзина. М.: Искусство, 1987. 556 с.
Богданов Г. Ф. Самобытность русского танца. М.: Изд-во МГУК, 2003. 221 с.
Бульванкер В. З. Автобиография Владимира Захаровича Бульванкера (Волка) // Воспоминания счастливого человека / сост. А. А. Кац. М.: Изд-во Главархива Москвы; ГИС, 2007. С. 521–546.
Бульванкер В. От кота до кита: Научно-художественная литература. Л.: Детская литература, 1991. 144 с.
Бурцева М. Массовые летние пляски детей школьного возраста // Игры, спортивные развлечения и пляски на летней площадке. М.: Наркомпрос–Госиздат, 1929а. Вып. 2. С. 48–56.
Бурцева М. Е. Массовые пляски. Хороводные для клубных вечеров, экскурсий и прогулок. Харьков: Вестник физической культуры, 1929б. 64 с.
Вашкевич Н. История хореографии всех времен и народов с иллюстрациями. М.: Изд-во И. Кнебель, 1908. Вып. 1. 123 с.
 Воспоминания счастливого человека: Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний / авт.-сост. А. А. Кац. М.: Изд-во Главархива Москвы; ГИС, 2007. 854 с.
Голощанов Б. Р. История физической культуры и спорта. 5-е изд. М.: Изд. центр «Academia», 2008. 307 с.
Деметер Г. С. Очерки по истории отечественной физической культуры и олимпийского движения. М.: Советский спорт, 2005. URL: <http://www.litportal.ru/genre214/author5412/read/page/14/book24598.html> (дата обращения: 13.01.2019).
Дюперрон Г. А. Теория физической культуры. 3-е изд. Л.: Время, 1930. 620 с.
Жбанкова Е. В. «Искусство движения» в русской культуре конца XIX века – 1920-х годов: от эстетической идеи к идеологической установке: Дис. ... докт. ист.наук. М., 2005. 527 с.
Зеленко А. Массовые народные танцы. М.: Работник Просвещения, 1927. 46 с.
Зеленко А., Козлов М., Кравченко Н., Родин А. Вечера игр и развлечений. М.: Молодая Гвардия, 1927. 309 с.
Золотухин В.В. В поисках новых форм коллективности: ансамбль и декламационный хор в русском театре 1910–1920-х годов // ШАГИ. 2017. №3. С. 9–23.
Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М.: Римис, 2011. 363 с.
Каган А. Г., доктор. Молодежь после гудка. М.; Л.: Молодая гвардия, 1930. 195 с.
Ли [А.А. Черепнин]. Тифлиссские босоножки – Институт ритма и пластики (С. и Л. Азарапети-ян) в Доме культуры ССР Армении // Зрелища. 1924. № 76. С. 6.
Лотман Ю. М. Роман Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л.: Просвещение, 1980. 416 с.
 Массовое действо: Руководство к организации и проведению празднования десятилетия Октября и других революционных праздников / под ред. Н. И. Подвойского и А. Р. Орлинского. М.; Л.: Госиздат, 1927. 288 с.
 Массовое действо. Сценические игры / под ред. Н. И. Подвойского. М.: Театропечать, 1929. 158 с.
Мурин В. А. Быт и нравы деревенской молодежи. М.: Новая Москва, 1926. 158 с.

- Массовые пляски и игры / сост. Бригадой Гос.студии музыкального движения «Гептахор». Л.; М.: Физкультура и туризм, 1933. 72 с.
- Нарский И. В.* Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Нов. лит. обозрение, 2018. 752 с.
- Опыт работы Комсомола (за время с VII съезда ВЛКСМ) // Центральный комитет ВЛКСМ. Информационный подотдел. М.: Молодая гвардия, 1928. Вып. 4. 100 с.
- Пидмогильный Вал.* Город: Роман / пер. с укр. Б. Елисаветского. М.; Л.: ГИЗ, 1930. 302 с.
- Пуртова Т. В.* Танец на любительской сцене. XX век: достижения и проблемы. М.: Локус Стэнди, 2006. 167 с.
- Сироткина И. Е.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: Нов. лит. обозрение, 2012. 319 с.
- Словарь русского языка: в 4-х т. / под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд., испр и доп. М.: Русский язык, 1983. Т. 3. 750 с.
- Сокольская А. Л.* Пластика и танец в самодеятельном творчестве // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. СПб.: РИИИ, 1999. Т. 2. С. 356–359.
- Сокольская А. Л.* Танцевальная самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. СПб., 2000. Т. 2. С. 99–146.
- Стахорский С. В.* Искания русской театральной мысли. М.: Свободное изд-во, 2007. 471 с.
- Суриц Е. Я.* Московские студии пластического танца // Авангард и театр 1910–1920-х годов / ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2008. С. 384–429.
- Суриц Е. Я.* Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 годах // Советский балетный театр / отв. ред. В.М. Красовская. М.: Искусство, 1976. С. 7–105.
- Тугендхольд Я.* Русский балет в Париже // Аполлон. 1910а. № 8. С. 71.
- Тугендхольд Я.* «Русский сезон» в Париже // Аполлон. 1910b. № 9. С. 9.
- Тымянский Г. С.* «Перспективы классовой борьбы на теоретическом фронте»: Доклад на конференции ячеек содействия ОВМД 7 мая 1930 г. // Репрессированная наука. Л.: Наука, 1991. Т. 1. С. 476–477.
- Bartlett D.* FashionEast: The Spectre That Haunted Socialism. Cambridge, MA: MIT Press, 2010. 326 с.
- Counsell C.* Dancing to Utopia: Modernity, Community and the Movement Choir // Dance Research. 2004. Vol. 22, no. 2. P. 154–167.
- Gilman C.* The Fox-trot and the New Economic Policy: A Case-study in «thingification» and cultural imports // Experiment/Эксперимент. 1996. Vol. 2. P. 443–475.
- Purtova T.* The Proletariat Performs: Workers' Clubs, Folk Dancing, and Mass Culture // Experiment/Эксперимент. 1996. Vol. 2. P. 477–487.
- Toepfer K.* Major theories of group movement in the Weimar Republic // Experiment. 2004. Vol. 10. P. 187–216.

Дата поступления рукописи в редакцию 18.12.2018

DANCING UNDER INSTRUCTION: CREATING “SOVIET MASS DANCE” IN THE 1920s

I. E. Sirotkina

Institute for the History of Science and Technology, Russian Academy of Sciences, Baltiyskaya str., 14, 125315, Moscow, Russia
isirol@yandex.ru

In his book on the history of creating “self-made art” in the USSR, Igor Narskiy describes a paradox: “self-made” art managed from the top, creativity under instruction, controlled independent art. In the article, the author discusses how, in the mid-1920s, the Soviet state attempted to introduce control over what traditionally was understood as the most direct, spontaneous and free, the “Dionysian”, kind of dance (in Russian, *plyaska*). In some respect, free dance yielded to pressure, although it resisted in other aspects. The author examines the 1920s as the period preceding the frames of Igor Narskiy’s research. In the period, the political control over art was not yet total, and it produced some very grotesque institutional forms like the governmental department of mass *plyaska*. This directly af-

fecting the so-called salon or social dances, including tango and foxtrot. They were labeled “bourgeois” and forbidden at public dancehalls. In the 1920s, tango, foxtrot and other jazz dances were replaced by the “mass *plyaska*” and “physical culture dance”. The author looks at the individuals who were involved in the process, to understand whether they suffered or strived working within the Soviet system.

Key words: mass dance (*plyaska*), physical culture dance, mass dance instructor, the Soviet self-made art, foxtrot.

References

- Bardovskiy, A. A. (1928), *Klubnaya i domashnyaya vecherinka. Organizatsiya i primernyy material* [Club and home party: Organisation and sample material], Priboy, Leningrad, Russia, 68 p.
- Bartlett, D. (2010), *FashionEast: The Spectre That Haunted Socialism*, MIT Press, Cambridge, MA, USA, 326 p.
- Blok, L. D. (1987), *Klassicheskiy tanets. Istoriya i sovremennost* [Classical dance: History and the present], Iskustvo, Moscow, Russia, 556 p.
- Bogdanov, G. F. (2003), *Samobytnost russkogo tantsa* [Originality of Russian dance], MGUKI, Moscow, Russia, 221 p.
- [Brigada Geptakhora] (1933), *Massovyye plyaski i igry* [Mass dances and games], Fizkultura i turizm, Leningrad, Russia, 72 p.
- Bulvanker, V. (1991), *Ot kota do kita: Nauchno-khudozhestvennaya literatura* [From the cat to the whale: Popular scientific literature], Detskaya literatura, Leningrad, Russia, 144 p.
- Bulvanker, V. Z. (2007), “Autobiography”, in Kats A. A. (ed.) *Vospominaniya schastlivogo cheloveka* [Memoirs of a happy person], Glavarkhiv Moskvy, Moscow, Russia, pp. 521–546.
- Burtseva, M. (1929a), “Mass summer dances of school-age children”, in *Igry. sportivnyye razvlecheniya i plyaski na letney ploshchadke* [Games: Sport and dance entertainment on open air], Vol. 2, Narkompros–Gosizdat, Moscow, Russia, pp. S. 48–56.
- Burtseva, M. E. (1929b), *Massovyye plyaski. Khorovodnyye dlya klubnykh vecherov, ekskursiy i progulok* [Mass dances: Circle dances for club parties, excursions and outings], Vestnik fizicheskoy kultury, Kharkov, Ukraine, 64 p.
- Counsell, C. (2004), “Dancing to Utopia: Modernity, Community and the Movement Choir”, *Dance Research*, № 2, pp. 154–167.
- Demeter, G. S. (2005), *Ocherki po istorii otechestvennoy fizicheskoy kultury i olimpiyskogo dvizheniya* [Essays on the history of national physical culture and Olympic movement], Sovetskiy sport, Moscow, Russia, available at: <http://www.litportal.ru/genre214/author5412/read/page/14/book24598.html> (accessed: 13.01.2019).
- Dyuperron, G. A. (1930), *Teoriya fizicheskoy kultury* [Theory of physical culture], Vremya, Leningrad, Russia, 620 p.
- Evgenyev, A.P. (1983), *Slovar russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language], Vol. 3, Russkiy yazyk, Moscow, Russia, 750 p.
- Gilman, C. (1996), “The Fox-trot and the New Economic Policy: A Case-study in “thingification” and cultural imports”, *Experiment*, № 2, pp. 443–475.
- Goloshchapov, B. R. (2008), *Istoriya fizicheskoy kultury i sporta* [History of physical culture and sport], Academia, Moscow, Russia, 307 p.
- Ilf, I. & E. Petrov (2011), *Zolotoy telenok* [The Golden Calf], Rimis, Moscow, Russia, 363 p.
- Kagan, A. G., Dr (1930), *Molodezh posle gudka* [Youth after the factory bell], Molodaya gvardiya, Moscow, Russia, 195 p.
- Kats, A. A. (ed.) (2007), *Vospominaniya schastlivogo cheloveka* [Memoirs of a happy person], Glavarkhiv Moskvy, Moscow, Russia, 854 p.
- Li [A.A. Cherepnin] (1924), “Tiflis sandals”, *Zrelishcha* [Spectacles], 76, p. 6.
- Lotman, Yu. M. (1980), *Roman Pushkina «Evgeniy Onegin». Kommentariy* [The novel, *Eugene Onegin*: A Commentary], Prosveshcheniye, Leningrad, Russia, 416 p.
- Murin, V. A. (1926), *Byt i nrvy derevenskoy molodezhi* [Everyday life and morals of peasant youth], Novaya Moskva, Moscow, Russia, 158 p.
- Narskiy, I. V. (2018), *Kak partiya narod tantsevat' uchila, kak baletmeystery ey pomogali. i chto iz etogo vyshlo: Kulturnaya istoriya sovetskoy tantsevalnoy samodeyatelnosti* [How the Party taught people to dance, How ballet masters helped, and What came out of it: A Cultural history of amateur dancing], Novoye literaturnoye obozreniye, Moscow, Russia, 752 p.
- Opyt raboty Komsomola (za vremya s VII syezda VLKSM)* [Experience of the Komsomol work (since the 7th congress)] (1928), Molodaya gvardiya, Moscow, Russia, 100 p.
- Pidmogilnyy, Val. (1930), *Gorod. Roman* [The City: A Novel], GIZ, Moscow, Russia, 302 p.
- Podvoyskiy, N. I. (ed.) (1927), *Massovoye deystvo. Rukovodstvo k organizatsii* [Mass Action: A Guide for organizing], Gosizdat, Moscow, Russia, 288 p.

- Podvoysky, N. I. (ed.) (1929), *Massovoye deystvo. Stsenicheskiye igry* [Mass Action: Theatre games], Teakinopechat, Moscow, Russia, 158 p.
- Purtova, T. (1996), “The Proletariat Performs: Workers’ Clubs, Folk Dancing, and Mass Culture”, *Experiment*, № 2, pp. 477–487.
- Purtova, T. V. (2006), *Tanets na lyubitelskoy stsene. XX vek: dostizheniya i problemy* [Dance on the amateur stage: achievement and problems], Lokus Standi, Moscow, Russia, 167 p.
- Sirotkina, I. E. (2012), *Svobodnoye dvizheniye i plasticheskiy tanets v Rossii* [Free movement and plastic dance in Russia], NLO, Moscow, Russia, 319 p.
- Sokolskaya, A. L. (2000), “Plastic and dance in amateur art”, in *Samodeyatelnoye khudozhestvennoye tvorchestvo v SSSR. Ocherki istorii* [Amateur art in the USSR: Essays on the history], Vol. 2, Institut istorii ikusstv, St. Petersburg, Russia, pp. 356–359.
- Sokolskaya, A. L. (2000), “Dance initiative”, in *Samodeyatelnoye khudozhestvennoye tvorchestvo v SSSR. Ocherki istorii* [Amateur art in the USSR: Essays on the history], Vol. 2. Institut istorii ikusstv, Saint-Petersburg, Russia, pp. 99–146.
- Stakhorskiy, S. V. (2007), *Iskaniya russkoy teatralnoy mysli* [Search of the Russian theatre thought], Svobodnoye izd-vo, Moscow, Russia, 471 p.
- Surits, E. Ya. (2008), “Moscow Plastic Dance Studio”, in G. F. Kovalenko (ed.), *Avangard i teatr 1910–1920-kh godov* [Avant-garde and theatre of the 1910s and 1920s], Nauka, Moscow, Russia, pp. 384–429.
- Surits, E. Ya. (1976), “The beginning of the way. Ballet of Moscow and Leningrad in 1917–1927”, in V. M. Krasovskaya (ed.), *Sovetskiy baletnyy teatr* [Soviet ballet theatre], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 7–105.
- Toepfer, K. (2004), “Major theories of group movement in the Weimar Republic”, *Experiment*, № 10, pp. 187–216.
- Tugendkhold, Ya. (1910a), “Russian ballet in Paris”, *Apollon* [Apollo] 8, p. 71.
- Tugendkhold, Ya. (1910b), “Russian season in Paris”, *Apollon* [Apollo] 9, p. 9.
- Tymyanskiy, G. S. (1991), “Prospects for class struggle on the theoretical front”, in M. G. Yaroshevsky (ed.), *Repressirovannaya nauka* [Science oppressed], Vol. 1, Nauka, Leningrad, Russia, pp. 476–477.
- Vashkevich, N. (1908), *Istoriya khoreografii vseh vremen i narodov s illyustratsiyami* [History of choreography of all times and peoples], Izd-vo I. Knebel, Moscow, Russia, 123 p.
- Zelenko, A. (1927), *Massovyye narodnyye tantsy* [Mass folk dances], Rabotnik Prosveshcheniya, Moscow, Russia, 46 p.
- Zelenko, A., et al. (1927), *Vechera igr i razvlecheniy* [Parties of games and entertainments], Mol. Gvardiya, Moscow, Russia, 309 p.
- Zhbankova, E. V. (2005), «*Iskusstvo dvizheniya*» v russkoy kulture kontsa XIX veka – 1920-kh godov [“The Art of Movement” in Russian culture, late 19th century to the 1920s], PhD dissertation, Moscow State University, Moscow, Russia, 527 p.
- Zolotukhin, V. V. (2017), “In search of new forms of collectivity: ensemble and declamatory chorus in the Russian theater of 1910-1920s”, *SHAGI*, № 3, pp. 9–23.