

## **Е. В. Самойленко**

Екатеринбург

### **БЫТОВОЙ ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИЗМЕНЕНИЙ В РОССИИ XX В.**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** бытовой танец; танцевальная культура; советская культура; бал; танцплощадка; дискотека.

**АННОТАЦИЯ.** Обосновывается необходимость включения курса теории и истории бытового танца в программу основного и дополнительного танцевального образования детей и взрослых. Представлена модель феномена танцевальной культуры, выявляются ее основные структурные элементы и этапы развития в России XX в. Рассматриваются изменения бытового танца, детерминированные социокультурными процессами в Советском Союзе.

## **E. V. Samoilenko**

Ekaterinburg

### **CASUAL DANCING IN THE CONTEXT OF SOCIOCULTURAL CHANGING IN RUSSIA OF THE XX CENTURY**

**KEY WORDS:** casual dancing; dancing culture; soviet culture; ball; dance pavilion; discotheque.

**ABSTRACT.** Special attention is given to necessity of the inclusion of theory and history of casual dancing in general and special dancing educational programmes for children and adults. The model of phenomenon of dancing culture and its structure are presented, the main stages of its development in Russia of XXth century are identified. Changing of casual dancing which determined by sociocultural processes in The Soviet Union, is considered.

**В** условиях наблюдаемого в современном обществе неуклонного роста интереса к танцу одним из наиболее востребованных направлений дополнительного образования и досуга детской и взрослой аудитории является обучение хореографии и разнообразным ритмопластическим практикам. Танец все более прочно занимает собственную нишу в повседневности индивида, однако, несмотря на высокую степень практического освоения танцевальной культуры, теоретические ее аспекты по-прежнему остаются слабо разработанными в исследовательской среде. Так, например, А. С. Фомин и Д. А. Фомин справедливо подчеркивают, что «формировавшийся понятийный и терминологический аппарат не всегда был адекватен природе танца» [5.С.55], что, в свою очередь, «приводило к многообразию определений и путанице понятий, отражающих эмпирический уровень их составления» [Там же]. Сохраняется многозначность понятия «танец», недостаточно разработана теория танца как социокультурного феномена, не сформулировано четкое определение понятия «танцевальная культура». Между тем культурологический подход к феномену танца содержит в себе потенциал для повышения эффективности преподавания хореографии в среде как профессионалов, так и любителей. Внедрение в образовательный процесс программы лекционного курса, посвященного теории и истории танца, гарантирует более широкие возможности осмысленного усвоения обучающимися практических знаний. Поэтому становится осо-

бенно актуальной проблема методологии анализа танцевальной культуры и методики преподавания теоретического курса, посвященного истории зарождения и становления бытового танца в России.

Традиционно в уже существующих образовательных программах танец рассматривается как один из видов сценического творчества, принадлежащих сфере высокой, специализированной культуры. Более выраженный по сравнению с подобным эстетико-искусствоведческим подходом эвристический потенциал присущ культурологической дефиниции танца, в которой он связан со сферой повседневной жизни социума. Разграничение сфер сценического и бытового танца позволяет нам определить последний как культурную практику повседневности, представляющую собой ритмически организованную и ментально наполненную двигательную активность индивида, неразрывно связанную с определенным социокультурным контекстом.

Обозначенный культурологический подход к исследованию танца дает возможность обратиться к феномену танцевальной культуры, с дефиницией, структурой, факторами формирования и механизмами функционирования и трансляции которой связан следующий кластер неопределенности в рамках проблемного поля теории танца. Нередко категории «танец» и «танцевальная культура» отождествляются как взаимозаменяемые. Однако танцевальная культура представляет собой комплексный феномен, который не сводится лишь к танцу как таковому. Данная категория фигурирует в ряде диссер-

тационных работ последних десятилетий (Мун Бюн Нам, З. М. Кешева, С. В. Гутковская, А. Г. Лукина, А. Н. Брусницына и др.), где, как правило, речь идет о танцевальной культуре этнической группы, нации, территории. Танцевальная культура в подобных случаях служит синонимом народной или национальной танцевальной традиции, а понятие выступает в роли «аккумулятора» эмпирических фактов и характеристик. По нашему мнению, танцевальную культуру можно определить как систему взаимосвязанных элементов, представляющую собой способ бытования танца в повседневной культуре.

Понимание танцевальной культуры как системы задает вектор дальнейшего анализа ее структуры. Центральным ее компонентом выступает танец (комплекс закрепленных в конкретной культуре его разновидностей). Периферию по отношению к собственно танцу составляет поле «вспомогательных» модулей, которые можно дифференцировать как структурные элементы «танцевальной» повседневности. Ядро и периферия танцевальной культуры, в свою очередь, не однородны внутри себя. Рассмотрим более подробно микроструктуру каждой из названных областей.

Танец как системообразующий компонент танцевальной культуры представлен следующими онтологически присущими ему составляющими:

- *соматический (телесный) код*: лексика танца — мимика, жесты, позы, движения (па), рисунок движений, отвечающие телесно-двигательной стороне феномена танца, а также конкретные виды танца;

- *семантический (смысловой) код*: идеи, смыслы (в том числе лежащие вне самого танца), сообщения, наполняющие двигательную лексику (танец в этом аспекте выступает как «знаковая система, которая способна объективировать культурные смыслы определенной эпохи» [5.С.119]), социокультурное значение танца в определенных условиях;

- *ритмический (музыкальный) код*: музыкальный, песенный и другой аккомпанемент, выполняющий функцию ритмической организации движения.

*Периферия танцевальной культуры* включает в себя комплекс вспомогательных по отношению к танцу феноменов:

- *пространственно-временной код*: — специальные помещения и площадки для танца (бальные залы, танцевальные клубы, танцплощадки, священные поля, рощи, культовые места, городские площади и т. д.), организация танцевального пространства и его зонирование (иерархия, бытующие в нем схемы поведения и т. п.);

- циклическая организация танцевальных практик, специальные танцевальные события (балы, традиционные праздники, обряды, ри-

туалы, танцевальные вечера и конкурсы и т. п.);

- *предметный код*: танцевальные костюмы, одежда (мода), атрибуты для танцев (характерны для национальной танцевальной традиции, например, китайский танец с веером или кавказский танец с кинжалом; в таком случае предметный код можно отнести к обязательной составляющей танца), предметы танцевального «быта» (бальные книжечки, платки, ленты, букеты цветов и т.д.);

- *социальный (поведенческий) код*: аудитория танцевальной культуры, стратификация и иерархия субъектов танцевального сообщества, типичные формы поведения и модели взаимоотношений в пространстве танцевальной культуры;

- *нормативно-рефлективный код*: система трансляции и регламентации норм танцевальной культуры и социальная рефлексия танцевальной повседневности:

- а) танцевальный этикет, правила поведения во время танцев и в местах их проведения, закрепленные в соответствующих кодексах, документах и т.п., а также в коллективном сознании; официальные постановления и предписания, касающиеся танцевальной культуры (репертуара, хронотопа и т.д.); танцевальная система образования — танцевальные кружки, танцевальные школы, книги и учебные пособия по танцам, журналы танцевальной тематики, телепередачи и т.д.;

- б) фильмы, литературные, публицистические и художественные (живопись, графика, скульптура и т.п.) произведения на танцевальную тему.

Предложенная структура танцевальной культуры может быть положена в основу системы преподавания курса истории бытового танца на конкретном ее этапе или в динамическом развитии, где танец следует рассматривать в социокультурном контексте, т.е. органической связи с теми процессами и специфическими тенденциями эпохи, которые стоят за изменением каждого из элементов танцевальной культуры. Максимально репрезентативным примером продуктивного использования приведенной аналитической матрицы, на наш взгляд, способен стать лекционный курс, посвященный танцевальной культуре XX в. В частности, мы сосредоточим более пристально внимание на трансформации и изменении содержания трех ключевых элементов танцевальной культуры — соматического, семантического, ритмического.

Избранные хронологические рамки не случайны. Именно XX столетие уникально сочетанием трех этапов исторического развития российской танцевальной культуры. Вплоть до 1914 г. продолжается постепенно угасающая «эпоха балов», начало которой было положено в XVII веке. Наиболее длительным и значимым становится советский

этап развития танцевальной культуры, который можно разделить на три менее продолжительных, но ярко выраженных периода: «эпоха балешников» (1917-1920-е гг.), в названии которой использовано распространенное в 1920-х гг. пренебрежительное наименование бала, «эпоха танцплощадок» (1930 — 1950-е гг.) и «эпоха дискотек» (с 1960-х гг.). Наконец, в 1990-х гг. берет свое начало и разворачивается вплоть до настоящего времени «клубная эпоха» танцевальной культуры. В данной статье мы сосредоточим внимание на центральном в периодизации — советском этапе — как наиболее динамично изменчивом внутри себя, но, в то же время, менее подвергнувшемуся теоретическому осмыслению в исследовательской литературе. Пользуясь приведенной ранее схемой, представляется возможным проследить и выделить ключевые метаморфозы основных элементов танцевальной культуры в их социокультурной обусловленности на каждом из трех периодов развития советской «танцевальности».

### **1. Соматический (телесный) код**

Переходный этап от канонической бальной (дворянской) к советской танцевальной культуре в максимальной степени наследует и осваивает дореволюционные хореографические формы. Обращение к классическому бальному репертуару продиктовано социальной спецификой носителей новой танцевальной традиции: вышедшие на «передовую» истории мещане, военное сословие (солдаты и матросы), пролетарии «словно пытались самоутвердиться и доказать значимость проводящихся в стране политических и социальных изменений» [4.С.285]. Между тем с 1920-х гг. разворачивается последующий процесс перманентной борьбы власти с идеологически «неудобными» и «враждебными» танцами, находившими живой отклик в настроениях общества. Результатом дискуссий в комсомольских организациях о том, что именно дозволено танцевать советскому человеку, планомерно становятся строжайшие запреты популярных в период НЭПа «буржуазных» танго, тус-тепа, чарльстона, а с начала 1930-х гг. — фокстрота и танцев свинговой группы ввиду не только их «чуждости», «западности», «враждебности», но и прозрачного сексуального оттенка в движениях, восходящего к афроамериканской танцевальной традиции [7].

С 1930-х гг. (начала «эпохи танцплощадок») актуализируется проблема конструирования идеологически приемлемого советского танцевального канона, способного восполнить лакуну запрещенных «прозападных» танцев. Будучи неспособна предложить народу уникальную альтернативу, «вновь построенная на руинах» советская культура апеллирует к «классово чуждым» и

активно искореняемым дворянским традициям XVIII-XIX вв. В репертуар танцевальных вечеров возвращаются еще недавно считавшиеся «вредными», мещанскими и вступающими в противоречие с актуальной культурной политикой, а теперь официально разрешенные чинные и выдержанные бальные танцы: вальс, падекатр, мазурка, падеграс, полонез, полька, краковяк, кадрили и др. Одним из ведущих факторов в выборе подобной стратегии становится техническая доступность для усвоения бальной двигательной «лексики» широкой аудитории советского общества, в том числе и в связи с сохранением ее непосредственных носителей. В условиях демократизации танцевального досуга (массовость при зачастую ограниченных параметрах пространства и отсутствие институтов трансляции правильных танцевальных навыков) воспринятая соматическая лексика приобретает более примитивные формы. Особенностью танцевальной культуры становится также специфический «советский» вариант исполнения некоторых официально не рекомендованных, но под влиянием их несокрушимой общественной популярности изредка разрешенных к исполнению западных танцев. Морально недопустимыми считались излишне откровенные па и поддержки танго и чарльстона, что привело к нарочитому стилизовому искажению исполнения данных танцев под влиянием требований цензуры. Таким образом, в довоенные годы и 1950-х гг. триаду любимых и широко распространенных танцев составили вальс, танго и фокстрот.

Коренной перелом в характере соматической лексики наступает с приходом 1960-х годов («эпохи дискотек»), когда в советскую танцевальную культуру проникают динамичные буги-вуги и рок-н-ролл, а затем всенародно воспринятые шейк и твист, ставший, как замечает В. Ширяев, «первым и единственным западным танцем, ... который был официально допущен в жизнь советских подданных» [6]. Причиной тому стала либерализация политики и смягчение отношений с Западом с приходом «оттепели» в совокупности с почти неконтролируемой волной «твистомании», охватившей советское общество.

Параллельно в конце 1960-х начале 1970-х годов в качестве запоздалой протестной реакции на тотальное распространение рок-н-ролла, твиста, а затем и стиля диско предпринимается повторная попытка формирования «истинно советской» хореографии. Итогом объявленного в 1972 г. Всесоюзного конкурса на создание новых танцев и музыки к ним становится советская бальная программа, включающая в себя около 100 постановочных (со строго определенным

порядком фигур и единственно возможным вариантом музыкального сопровождения) танцев. Хореография основывалась на сочетании в пластической лексике и рисунке бальных и фольклорных (русских народных) элементов («Сударушка», «Павушка», «Московская кадрили», «Олимпийский вальс» и т.д.) и стилизации традиционных танцев народов многонационального СССР: «Казахский бальный», литовский «Риллио», грузинский «Картули» и т.д. Однако в изменившихся социокультурных условиях («оттепель», подъем молодежного и диссидентского движения и т.п.) искусственно созданный и пропагандируемый канон оказался еще менее востребован, чем официально утвержденная бальная программа в первое послереволюционное десятилетие.

Именно смена соматического элемента ранее монолитной танцевальной культуры во второй половине XX в. становится, на наш взгляд, ведущей причиной ее раскола на два сосуществующих направления. Рок-н-ролл и твист с их динамичной, технически усложненной и требующей более высоких по сравнению с бальными танцами энергетических затрат соматической лексикой разграничили танцевальный «мейнстрим», ставший прерогативой преимущественно молодежной субкультуры и закрытых дискотек и клубов, и «периферию» танцевальной культуры, на которую вплоть до конца 1980-х годов сместился репертуар архаичных к тому моменту танцплощадок и их аудитория среднего (от 30 лет) и старшего возраста. Если танцевальный канон первой половины XX столетия выполнял консолидационную функцию, то с 1960-х гг. он становится маркером возрастной и субкультурной идентичности индивида.

## **2. Семантический (смысловой) код**

Соматическая лексика массовых бытовых танцев XX века, как правило, не несла самоценной смысловой нагрузки. Однако значение феномена танца как такового и занятия танцами отражало те социокультурные изменения, которые происходили на каждом из этапов становления танцевальной культуры советской эпохи.

Демократизация высокой бальной культуры в начале XX в. привела к всеобщей моде на посещение «танцуплек», охватившей советское общество с 1917-1918 гг.. Снижено-ироничная семантика названия танцевальных вечеров указывала на утерянный по сравнению с дореволюционным этапом статус занятий танцами. Полифункциональный бал, будучи одним из центральных феноменов в жизни благополучного общества, выступал одновременно «социальным лифтом», пространством сословного представительства, «ярмаркой невест», где блестящее исполнение танцев и участие в танцевальном

действии служило для индивида «ключом» к потенциальным статусным изменениям и привилегиям. Послереволюционные «танцупльки» являлись лишь псевдоизысканным способом времяпрепровождения, светского развлечения, которое обеспечивало средним и низшим слоям общества чувство причастности ранее недоступным дворянским ценностям и практикам. По этой причине занятие танцами в 1920-1930-х гг. встречало сопротивление со стороны власти. «Танцупльки» расценивались как легкомысленное буржуазное развлечение, а в контексте активной репрессивной политики массово появляющиеся в это время танцплощадки нередко объявлялись «щелями для шпионов» и «врагов», выдававшими себя любовью к запрещенным западным танцам: «одетые по последней моде в так называемом харбинском стиле, они затягивают комсомольцев в “красивый и разгульный” образ жизни, а затем вербуют их в ряды шпионов» [2. С. 213].

С утверждением идеологически допустимой танцевальной программы и внедрением морально приемлемых идеологами норм поведения на танцплощадках и танцевальных вечерах танцы приобретают иной социокультурный оттенок как способ рекреации советского гражданина после плодотворных трудовых будней. Благодаря доступности освоения, всеохватности социальных категорий, пространственной «открытости» танцплощадок танцы в первой половине XX в. становятся излюбленным способом проведения досуга наряду с занятиями в клубах и секциях художественной самодеятельности, чтением и просмотром кинолент, особенно в среде ограниченных досуговых возможностей малых городов и сельской местности. Получившая поддержку власти танцевальная практика позиционировалась при этом не как физическая и эмоциональная разрядка советского труженика после рабочего дня или недели, а как средство развивающего, гармонизирующего и повышающего качество жизни досуга активного не только на производстве, но и за его пределами социального субъекта.

Бытовой танец выступал коммуникативным поводом и организующим звеном коммуникативного пространства вовлеченных в него социальных групп, где, как и на существовавших ранее балах, происходили знакомства и межличностное взаимодействие представителей противоположных полов — и во время непосредственно исполнения парных танцев, превалировавших в советской танцевальной программе, и в параллельном процессе коммуникации в ходе танцевального вечера. Особенно востребован коммуникативный потенциал танцев оказался после Гражданской и Великой Отечественной войны, в условиях неравного количе-

ства мужского и женского населения, когда существовала объективная необходимость стимулирования его прироста. Одним из эффективных методов организации межполового взаимодействия становится практика приглашения на совместные танцевальные вечера рабочих мужских и женских монопредприятий, студентов «женских» (медицинских, педагогических и т.п.) и мужских (военных, инженерных) вузов и училищ.

Причастность к танцевальной практике являлась для молодого индивида (особенно девушки) этапом инициации, ритуалом приобщения к «взрослой» жизни в рамках действовавших общепринятых норм приличия, допускавших посещение танцплощадки и дискотеки только по достижении определенного возраста. Строгая возрастная дифференциация танцевальных мероприятий в учебных заведениях, пионерских лагерях, клубах всегда порождала стремление перешагнуть временно недоступную более высокую иницирующую ступень.

В «эпоху дискотек» танец приобретает дополнительную ипостась, маркируя субкультурную принадлежность индивида (например, исполнение бути-вути как символ принадлежности к стилям или любовь к рок-н-роллу как атрибут субкультуры рокеров).

Таким образом, среди ведущих функций бытового танца в советский период следует назвать рекреационную, коммуникативную и идентификационную функции.

### **3. Ритмический (музыкальный) код.**

В зависимости от значимости, масштаба, расположения места проведения танцевального мероприятия музыкальный аккомпанемент мог быть живым (духовой оркестр, вокально-инструментальный ансамбль) или звучал в виде фонограммы (записи на пластинках для патефона, радиола, магнитофон). Музыкальное сопровождение танца, как и сам танцевальный репертуар, подвергалось регламентирующему контролю со стороны государственной идеологии. Осо-

бенно тщательной цензуре подлежали проникающие в советскую музыкальную культуру иностранные мелодии. Если в первой половине XX века на зарубежные ритмы наложены запреты, то «эпоха «оттепели» способствует проникновению на советские танцплощадки мелодий из аргентинских, итальянских, австрийских и других фильмов» [3], а с локализацией танцевальных мероприятий в закрытых клубах в 1970 — 1980-е годы в их репертуаре преобладают зарубежные ритмы рок-н-ролла и диско («Boney M», «ABBA», «Modern Talking» и др.).

Постоянное тесное взаимодействие и взаимовлияние развивающихся параллельно эстрады и танца выражалось в появлении моды на отдельные мелодии при их удачном «приспособлении» к исполнению популярного танца либо, наоборот, возникновению специально созданных под влиянием той или иной танцевальной тенденции композиций. Так, к примеру, всеобщая «твистомания» способствовала рождению знаменитых хитов «Черный кот» и «Последняя электричка».

На примере проведенного краткого обзора соматического, семантического, ритмического аспектов бытового танца как центрального элемента танцевальной культуры мы предприняли попытку продемонстрировать возможности культурологического анализа данного феномена, изменения которого детерминированы сменой политических, социальных, культурных парадигм и процессов. Аналогичным образом возможно дальнейшее рассмотрение выделенных ранее периферийных элементов танцевальной культуры, что в совокупности позволило бы выявить ее ключевые характеристики на советском этапе истории России. Предложенная схема применима к исследованию танцевальной культуры и в иных пространственно-временных координатах и задает тематическую основу для разработки соответствующего лекционного курса.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. ВОЛКОВ В. В. Концепция культурности, 1935—1938 годы: советская цивилизация и повседневность сталинского времени // Социологический журнал. 1996. № 1—2.
2. ЗБОРОВЕЦ И. В. Танцплощадки 50-х годов XX столетия как социокультурный феномен // Вестник Харьков. гос. акад. дизайна и искусств. 2004.
3. КОЛЕСНИКОВА А. В. Бал в России: XVIII — начало XX века. СПб. : Азбука-Классика, 2005.
4. ПЕТРОЧЕНКО Н. В. К вопросу о происхождении сущности танца // Актуальные проблемы социокультурных исследований : межрегион. сб. науч. ст. молодых ученых. — Кемерово : КемГУКИ, 2006. Вып. 2.
5. ФОМИН А. С., ФОМИН Д. А. Осмысление танца в образовательных технологиях // Современные наукоемкие технологии. 2004. № 5.
6. ШИРЯЕВ В. Советский твист // Сайт Валерия Ширяева. URL: <http://www.valeryshiryaev.ru/songs/233> (дата обращения: 05.12.2011).
7. URL: <http://www.nbu.gov.ua/articles/2004/04zivcsp.pdf>. (дата обращения: 05.12.2011)

