

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
НАУКИ ОРДЕНА ДРУЖБЫ НАРОДОВ ИНСТИТУТ ЭТНОЛОГИИ И
АНТРОПОЛОГИИ ИМ. Н. Н. МИКЛУХО-МАКЛАЯ РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

САМАРИНА Татьяна Николаевна

Социокультурные функции парного танца в России

Специальность: 5.6.4. – этнология, антропология и этнография
(исторические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Научный руководитель:
доктор исторических наук, профессор
Мартынова Марина Юрьевна

Москва – 2026

Введение.....	4
ГЛАВА I. АНТРОПОЛОГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА. КАК И ЗАЧЕМ ИЗУЧАТЬ ПЕРФОРМАНС?	19
ГЛАВА II. ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ТРАДИЦИИ БАЛОВ В РОССИИ (исторический очерк)	35
1. Европейские традиции бальной культуры	35
2. История развития балов в Российской империи	42
3. Традиции, костюм и этикет балов в России (XVIII–XIX вв.)	49
3.1. Бальное платье	53
3.2. Аксессуары.....	56
3.3. Традиции	58
4. Социокультурные функции бала.....	60
4.1. Танец как символ	60
4.2. Социальные функции бала	61
4.3. Балы как пространство гендерных отношений	65
4.4. «Танцы и политика – вещи совместимые...»: политические функции бала	73
4.5. Роль танца в системе воспитания аристократии Российской империи..	78
4.6. Танец как искусство	83
5. Народные танцы	84
6. Импровизация.....	87
ГЛАВА III. «МИР СОВЕТСКОГО ТАНЦА»: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СССР	89
1. Советские бальные танцы: к вопросам репертуара	91
1.1. Академический народный танец: классика и фольклор	94
1.2. Народно-бальный танец.....	100

2. Иллюстрации в советских учебниках бального танца как источник изучения хореографии.....	111
2.1. Танцевальная иллюстрация как источник и метод этнохореографии (на примере творчества М. Я. Жорницкой и С. С. Лисициан).....	121
3. Танцплощадка – часть повседневности советских граждан: воспитание, физическое оздоровление, гендерное взаимодействие.....	127
4. Стиляги и их танцы: американская мода на советском паркете	134
ГЛАВА IV. ПАРНЫЕ ТАНЦЫ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: НА НАБЕРЕЖНОЙ, НА СОРЕВНОВАНИЯХ, НА ВЕЧЕРИНКАХ (HUSTLE & WEST COAST SWING).....	137
1. Исторический и хореографический экскурсы	140
2. Контексты исполнения социальных парных танцев хастл и ВКС в современной России (Москва и Санкт-Петербург).....	144
2.1. «Набережная» как точка входа в сообщество	144
2.2. Парадокс социальных танцев: конкурсы также важны?.....	147
2.3. Неформальное исполнение парных танцев на вечеринках	156
3. Особенности социального и телесного взаимодействия в сообществе танцующих парные танцы (Hustle vs. West Coast Swing).....	158
Заключение	171
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	178
Приложение № 1. Иллюстративные материалы	198
Приложение № 2. Таблицы	208

Введение

Актуальность темы исследования. В 2026 году количество танцевальных школ только в Москве по косвенным источникам насчитывается несколько тысяч; из них по парному танцу около семисот студий¹. Так как данный рынок отличается высокой динамичностью и включает в себя крупные сетевые школы, частные студии, а также небольшие любительские сообщества, то точное количество школ танцев в крупных городах невозможно зафиксировать; однако однозначно можно говорить о высоком спросе на обучение хореографии как среди детей, так и взрослых россиян. Занятия танцами безусловно популярны в нашей стране.

Актуальность настоящего исследования заключается в необходимости осмысления с позиций истории и социальной антропологии способов и механизмов репрезентации человеческих интеракций через танец, а также социокультурных функций, которые стоят за той или иной хореографией: *«Дело в том, что произведения искусства, в том числе и хореографического, издревле выполняли и продолжают выполнять важные социально-значимые функции, в частности: эстетическую, магическую, развлекательно-восстановительную, коммуникативную, регулятивную, эвристическую, информативную, интегрирующую и другие. Все эти функции тесно взаимосвязаны и переплетены между собой»*.² Через манеру исполнять танец представляется возможным исследовать нормы поведения в обществе: как люди общались и какие отношения строили друг с другом, по каким поводам танцевали, и что это значило для них: *«Передавая из поколения в поколение традиции бытовых танцев, народ запечатлял в них нормы поведения людей при общении, традиционные праздничные каноны и живой кодекс морали. Изменения в укладе жизни и нормах поведения приводили к изменениям в характере и манере исполнения одних и тех же танцев, к появлению новых их форм»*³. Актуальным исследование делает заметный тренд последнего

¹ парные танцы – 2ГИС // 2gis.ru. [Электронный ресурс].

<https://2gis.ru/moscow/search/парные%20танцы?m=37.617955%2C55.721048%2F11.88> (дата обращения: 29.05.2016).

² Богданов Г. Ф. Любительское (самодеятельное) хореографическое творчество: состояние, особенности развития: учебное пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. С. 119.

³ Современный балльный танец. Пособие для студентов институтов культуры, учащихся культ. Просвет. Училищ и руководителей коллективов балльного танца / под. ред. Стриганова В. М. и Уральской В. И. М.: Просвещение, 1977. С. 10.

времени на обучение взрослых людей, зачастую без хореографической подготовки, парным танцам как одному из видов развлечений в свободное время.

Научно-исследовательская работа в области исполнительских искусств крайне важна также из-за их недолговечного характера: даже зафиксированная и не вышедшая из обихода танцевальная традиция способна измениться до неузнаваемости за короткое время⁴. В данной диссертации на примере среза трёх эпох (Российской империи, СССР и современной России), проанализированы вопросы репертуара и социальные функции публичного исполнения парных танцев; дана оценка источникам, по которым возможно изучать хореографию. Настоящее исследование помогает понять, во-первых, историко-культурные корни парного танца в нашей стране (общественный запрос на это отражён в попытках исторической и хореографической реконструкции балльных танцев прошлых эпох и в ревитализации фольклорно-народных танцев); а во-вторых, раскрыть формы и функции социального взаимодействия уже на современном танцполе.

Степень разработанности темы исследования. Тема диссертации затрагивает область, которая до настоящего времени оставалась на периферии исследовательского интереса: в мировой и отечественной науке не так много работ, связанных с данной проблематикой напрямую или косвенно, а именно по антропологии танца в целом и социокультурным функциям танцевальных практик в частности. Однако, среди таких исследований можно выделить важные труды этнохореографа-североведа М. Я. Жорницкой (1921–1995)⁵, в которых рассматривались этнические танцы народов Севера и Сибири, практика сценических постановок фольклора на сцене, методы фиксации хореографии, а также особенности исполнения и бытования хореографии с насыщенными этнографическими описаниями. Коллега М. Я. Жорницкой и соратница – С. С.

⁴ Глазовская А. А. Ирландские танцы в современном мире: в пабе, на соревнованиях, на сцене // Этнографическое обозрение. 2025. № 4. С. 60.

⁵ Жорницкая М. Я. О якутских народных танцах // Доклады на третьей научной сессии. История и филология / гл. ред. Н.А. Цытович. Якутск: Якутское книжное издательство, 1953. С. 51–58; Жорницкая М. Я. Опыт изучения традиционных танцев народов Якутии // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.). М.: «Наука», 1964. 10 с.; Жорницкая М. Я. Состояние и задачи изучения народного хореографического искусства в СССР // IX Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Чикаго, сентябрь, 1973) Доклады советской делегации. М.: «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1973. 23 с.

Лисициан (1893–1979)⁶, ещё одна учёная-этнохореограф, которая внесла масштабный вклад в разработку методов фиксации танца, создав свою собственную авторскую систему, при помощи неё записав и обработав для научного фонда множество народных танцев, с которыми возможно работать до сих пор. Данная система была отчасти вдохновлена работой Р. Лабана (1879–1958)⁷, хореографа и теоретика танца из Австро-Венгрии. Его исследования и разработки в области движения человеческого тела актуальны по сей день. В вопросах происхождения классического танца и его взаимовлиянии с фольклорными танцами важно упомянуть тексты, оставленные российско-французским хореографом С. Лифарём (1905–1986).⁸ Работы этих учёных и хореографов крайне важны для нашей диссертации в виду того, что их опыт практикующих танцовщиков сочетался с теоретическим осмыслением танца.

Что касается работ современных исследователей, сочетающих в себе научный подход и личный опыт в танцах, то нам кажется уместным выделить И. Е. Сироткину⁹, известного историка культуры и амбассадора «свободного танца» Айседоры Дункан; С. И. Рыжакову¹⁰, в сферу научных интересов которой входит этнография исполнительского искусства; Глазовскую А. А.¹¹, исследовательницу ирландских танцев. Заслуживает внимания тот факт, что в Институте этнологии и антропологии РАН в конце 2000-х гг. о танцевальном сообществе писала О. Л. Ефимова-Соколова¹², которая одновременно являлась практикующим танцором. Хотя данная исследовательница рассматривала в своих работах «субкультуру

⁶ Лисициан С. С. Запись движения (кинетография). М., Ленинград: «Искусство», 1940. 428 с.

⁷ Laban R. The Educational and Therapeutic Value of the Dance // *The Dance Has Many Faces* / ed. by W. Sorell. New-York, London: Columbia U.P., 1966. Pp. 113–127.

⁸ Лифарь С. Танец: Основные течения академического танца. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. 232 с.

⁹ Сироткина И. Е. Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце. М., СПб.: Бослен, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020. 256 с.; Сироткина И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 493 с.

¹⁰ Рыжакова С. И. Этнография танца и ритуального театра: новые форматы традиционных представлений // *Этнографическое обозрение*. 2025. № 4. С. 5–8.

¹¹ Глазовская А. А. Политика тела и прачечные Магдалины в Ирландии // *Вестник антропологии*. 2025. № 4. С. 216–227.

¹² Ефимова-Соколова О. Л. Субкультура увлекающихся арабским танцем // *Молодёжные субкультуры Москвы* / Отв. ред. М. Ю. Мартынова. М.: ИЭА РАН, 2009. С. 476–503; Ефимова-Соколова О. Л. Трансформация форм и функций этнического танца в процессе диалога культур (на примере танцев стран Ближнего Востока) // *Этнографическое обозрение*. 2008. № 6. С. 147–164.

увлекающихся арабским танцем» (СУАТ), можно отметить общие тезисы с настоящим исследованием (например, конкурсная составляющая любительского танца, примат столичных танцоров над региональными, а также выделенные автором особенности развития восточного инокультурного танца в российских реалиях). Однако, самое близкое поле интересов к данной диссертации оказалось у исследовательницы и исполнительницы социального парного танца линди хопа (*lindy hop*) К. Унру¹³ из Ричланд-колледжа в Далласе.

На данный момент наибольшее количество исследований антропологии исполнительских искусств сосредоточено в англоязычном сегменте академии. К теоретическим рассуждениям об исполнительском искусстве обращались Т. Бакленд¹⁴, Р. Шехнер¹⁵, А. Машино и Е. Сейе¹⁶. Центральное место в исследованиях перформанса сместилось с хореографии и репертуара к процессу «производства» танца и сопутствующим культурным факторам. Смена парадигмы привела к, во-первых, не иерархичному подходу, а во-вторых, к междисциплинарному. Современные исследования танца используют теории и методологии из различных социальных и гуманитарных наук, при этом этнографический метод включённого наблюдения остаётся в основе работы с перформативными практиками.

В диссертации уделено достаточно большое внимание гендерным исследованиям, и как их подходы можно использовать при изучении парных танцев. Автором были задействованы работы по женской повседневности Н. Л. Пушкарёвой, А. В. Беловой, Н. А. Мицюк¹⁷ и М. Г. Котовской¹⁸, в фокусе которых оказались и танцевальные практики (в особенности российские балы) как способ выстраивания коммуникации в дворянской среде, и методология изучения

¹³ Unruh K. May We Have This Dance?: Cultural Ownership of the Lindy Hop from the Swing Era to Today // *Atlantic Studies: Global Currents*. 2020. Vol 17. No 1. Pp. 40–64. <https://doi.org/10.1080/14788810.2019.1698241>.

¹⁴ Buckland T. All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 1999. Vol. 17 (1). Pp. 3–21.

¹⁵ Schechner R. Ritual and Performance // *Companion Encyclopedia of Anthropology* / ed. by T. Ingold. London, New York: Routledge, (1994) 2003. Pp. 613–647.

¹⁶ Mashino A., Seye E. The Corporeality of Sound and Movement in Performance // *The World of Music*. 2020. Vol. 9. No 1. Pp. 25–45.

¹⁷ Пушкарёва Н. Л., Белова А. В., Мицюк Н. А. «Сметая запреты: очерки русской сексуальной культуры XI–XX веков». М.: Новое литературное обозрение, 2021. 504 с.

¹⁸ Котовская М. Г. История моды и повседневности по материалам журналов середины XVIII – нач. XX вв. М.: РИО МГУДТ, 2012. 97 с.

повседневности, куда танцы, безусловно, относятся. Применение феминистической оптики касательно танцев, в частности культурной апроприации танцев, нетривиально описано в работах М. П. Мулерио¹⁹ и К. Банасьяк²⁰. Через призму кинематографа Р. Морли рассматривала исполнительские искусства и женщину, задействованную в них²¹. Артистками раннего русского кино преимущественно выступали профессиональные танцовщицы и певицы.

Н. Б. Лебина, советский и российский историк повседневности, не писала непосредственно об исполнительских искусствах, однако её исследования советской повседневности затрагивают и танцевальный вопрос, и смежную ему тему телесности²². Н. Плунгян в свою очередь писала о конструировании образа советской женщины в искусстве²³.

Танец, в целом, не так часто фигурировал в исследованиях по советской истории и повседневности, как источник. Из наиболее ярких работ по этой теме можно выделить фундаментальную монографию И. Нарского, посвящённую советской художественной самодеятельности «Как партия народ танцевать учила...»²⁴, работу Д. Коута, посвящённую противостоянию культурной политики между СССР и США в период Холодной войны²⁵, а также монографию Э. Шея о национальных ансамблях народного танца²⁶ и компактное исследование Е. В. Жбанковой о советском бальном танце при рабочих клубах²⁷.

¹⁹ Mulero M. P. Women pride through belly dance. Feminist empowerment and cultural debates in western oriental dance // *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)*. 2021. № 35. P. 85–96.

²⁰ Banasiak K. Dancing the East in the West: Orientalism, feminism, and belly dance // *Journal of Critical Race and Whiteness Studies*. 2014. Взято из: Academia.edu [Электронный ресурс]. https://www.academia.edu/13078906/Dancing_the_East_in_the_West_Orientalism_Feminism_and_Belly_Dance (дата обращения: 06.06.2026).

²¹ Морли Р. Изображая женственность: Женщина как артистка в раннем русском кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 264 с.

²² Лебина Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 208 с.; Лебина Н. Б. Повседневность эпохи космоса и кукурузы. Деструкция большого стиля. Ленинград, 1950–1960-е годы. СПб.: «Крига». 2021. 560 с.

²³ Плунгян Н. Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. 288 с.

²⁴ Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: «НЛО», 2018.

²⁵ Cauter D. *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford University Press, 2005.

²⁶ Shay A. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Wesleyan University Press, 2002. 252 p.

²⁷ Жбанкова Е. В. Досуг по-советски: бальный танец и массовая пляска в рабочем клубе, М., Наука, 2020, 180 с.

Ещё одна фундаментальная работа по социальному танцу выходила в 2022 г. под редакцией Д. Нотта и К. Натхауса «Миры социальных танцев: встречи на танцполе и глобальное распространение парных танцев, ок. 1910–1940 гг.»²⁸. Коллектив авторов, на примере различных социальных танцев межвоенного периода, изучил их распространение и адаптацию к местным реалиям в разных странах.

Поскольку внушительный объём исторической части диссертации посвящён танцам Российской империи, то опорными исследованиями в данном случае стали тексты О. Ю. Захаровой, охватывающие весь период бытования русского бала²⁹. А кроме того, историографический контекст исследований танцев XVIII–XIX вв. был бы не полным без работ историка конца XIX в. В. О. Михневича (1841–1899)³⁰, затрагивающих и гендерную проблематику и вопросы трансформации национального танца.

Объектом исследования выступают танцы и танцевальный перформанс, их история развития в российских реалиях с XVIII по XXI вв., а вместе с тем социокультурные функции, которые в них заключены. **Предметом** исследования являются, во-первых, западноевропейские и североамериканские социальные парные танцы, которые на протяжении обозначенных временных границ проникали в нашу страну через культурные контакты и входили в отечественный репертуар балов, соревнований, дискотек и других публичных площадок; а во-вторых, сами исполнители и акторы социальных парных танцев. **Хронологические рамки** исследования охватывают внушительный отрезок времени: с начала XVIII – по начало XXI вв. как период последовательного, но отнюдь не линейного распространения западных танцевальных традиций в России. Необходимо отметить, что в исследовании задействовано три исторических периода: начиная с

²⁸ Worlds of social dancing: Dance floor encounters and the global rise of couple dancing, c. 1910–40 / ed. by Nott J., Nathaus K. Manchester: Manchester University Press (MUP), 2022. 304 p.

²⁹ Захарова О. Ю. Балы России второй половины XIX – начала XX века. СПб.: Лань, Планета Музыки, 2012. 173 с.; Захарова О. Ю. Бальная эпоха первой половины XIX века. Героям 1812 года посвящается. М.: Центрполиграф, 2012. 270 с.; Захарова О. Ю. История русских балов. М.: Гласность, 1998. 79 с.; Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М.: Центрполиграф, 2011. 446 с.

³⁰ Михневич В. О. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете (исторический очерк). М.: Икс-Хистори, 2015. 256 с.; Михневич В. О. Русская женщина XVIII столетия. М.: Кучково поле; Гиперборя, 2007. 253 с.

учреждения Ассамблей Петром I в 1718 г. вплоть до окончания существования империи; советский период и заканчивается работа современной Россией – первая четверть XXI в. **Цель исследования** – рассмотреть социокультурные функции парного танца в России. Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие исследовательские задачи:

1. Теоретическое осмысление перформанса: при помощи каких подходов можно изучать антропологию исполнительских искусств
2. Рассмотреть, как развивались западные (европейские и североамериканские) танцевальные традиции в российских реалиях и в исторической ретроспективе
3. Апробировать методы изучения танцевального перформанса по иллюстративным материалам на примере советских учебников танцев и других источников
4. Проанализировать и сравнить современные направления социальных парных танцев
5. Выявить закономерности и противоречия в функциях социальных танцев в России
6. Описать контексты исполнения парных танцев

Научная новизна. В диссертационном исследовании затрагивается важнейшая проблема антропологии исполнительских искусств – невозможность полной фиксации «живого» действия (перформанса), будь то танец или спектакль. Автором была предложена широкая база источников, по которым имеет смысл изучать перформативные практики: учебники танца, методические и публицистические тексты, мемуары, иллюстрации, видеозаписи. Научная новизна работы заключается в комплексном изучении социального парного танца в России. Подробно исследованы социокультурные функции российских бальных танцев имперского и советского периода, а также современных социальных парных танцев первой четверти XXI в. Часть рассмотренных в диссертации танцев вообще никогда не исследовалась ни в российском научном сообществе, ни в зарубежном. В первую очередь речь идёт о танцах хастл и ВКС. Впервые проведён сравнительный анализ

«математического» метода фиксации хореографии и «описательного» на примере творчества С. С. Лисициан и М. Я. Жорницкой. В научный оборот был введён целый массив неиспользованных ранее источников, включающих в себя полевые материалы. Данное диссертационное исследование вносит вклад в развитие антропологии исполнительских искусств и конкретно в антропологию танца, направление, не столь хорошо развитое в отечественной науке.

Теоретическая и практическая значимость работы. Теоретическая сторона исследования подтверждает множественность подходов к изучению социальных парных танцев. Автором была предпринята попытка концептуализировать отказ от искусствоведческого анализа (*внешнего искусствоведческого подхода*) перформативных практик в пользу социоантропологического (*внутреннего инсайдерского опыта*). В диссертационном исследовании обосновывается важность изучения танца не как «продукта», а как процесса, что смещает фокус с формы на содержание (социокультурные функции). При такой рамке парные танцы становятся инструментом коммуникации и специфической социальной структурой. Кроме этого, в диссертации развивается тезис о влиянии личного танцевального опыта исследователя на его академический текст. Использование вслед за И. Е. Сироткиной термина «**антропологический пируэт**» позволяет включить телесный опыт учёного в научный аппарат исследования.

Практическая значимость работы обуславливается тем, что танцевальные сообщества прекрасно подсвечивают современные тренды и трансформации как в искусстве, так и в повседневности; изучение данных процессов позволяет выявить инструменты анализа и их регулирования при реализации культурной политики. Описанные в диссертации результаты исследования, включая практики социального взаимодействия, могут также использоваться различными танцевальными организациями, как государственными, так и коммерческими, например, Общероссийской танцевальной организацией (ОРТО)³¹.

³¹ ОРТО. Общероссийская танцевальная организация [Электронный ресурс]. <https://ortodance.ru/> (дата обращения: 19.03.2025).

Методология и методы исследования. Данное исследование опирается на методологические положения функционализма и структурализма, близкие подходы, которые практически не противоречат друг другу, и идеи которых выражены в том, что культура представляет собой единую целостную систему. Принимая во внимание и внутреннюю неоднородность обоих подходов, и солидный возраст теоретических течений, в качестве рабочих инструментов исследования, мы воспользовались, во-первых, центральным вопросом из функционализма: какую функцию выполняет тот или иной элемент для поддержания жизнеспособности системы? А, во-вторых, в фокусе нашего анализа оказались мышление, символы, правила «языка» изучаемых групп и бинарные оппозиции из структуралистского подхода. Не остался за рамками нашего внимания и «принцип историзма», согласно которому никакой объект исследования не существует сам по себе – любое социальное явление, включая парные танцы, необходимо изучать в контексте исторического развития и условий, в которых оно возникло. Чтобы выделить социокультурные функции той или иной хореографической традиции, необходимо принять во внимание то, что она «описывает», а именно те условия, исторические и социальные, в которых танец возник, развивался и существует на данный момент.

Историческая часть исследования (II и III главы) основывается не только на изданных научных и архивных трудах, но и включает в себя совершенно новые источники нереактивных данных по изучению танца, такие как: учебники хореографии, методические рекомендации по проведению балов, прессу и иллюстративные материалы. Методами этой части исследования были выбраны: качественный контент-анализ источников и научной литературы по хореографии, а также критическое наблюдение – отбор важного с точки зрения исследователя визуального материала (художественные иллюстрации и доступные видеоматериалы), метод, описанный М. А. Клиновой и А. В. Трофимовым³².

³² Клинова М. А., Трофимов А. В. Визуальные стандарты образа жизни советского городского населения после мировых войн. Екатеринбург: УрГЭУ, 2023. С. 37.

Эмпирическую основу для исследования современного бытования танцев составляют данные, полученные в ходе многолетнего танцевального опыта автора (танцы народные, классические, восточные, латиноамериканские, фламенко, парные танцы: *hustle* и *west coast swing*) классическими социоантропологическими методами включённого наблюдения и ведения полевого дневника (*автоэтнография*) в период с 2014 по 2021 гг. В ходе исследования проводились глубинные полуструктурированные и экспертные интервью с участниками танцевальных сообществ. В целом, полевое исследование состоялось с 2014 по 2024 гг. в г. Москва и г. Санкт-Петербург. Таким образом, в настоящем диссертационном исследовании был использован значительный комплекс качественных методов.

Характеристика источников. Используемые в исследовании источники можно разделить на семь тематических блоков.

Первый и главный блок состоит из материалов учебников танцев, методических пособий и рекомендаций по проведению балов, преимущественно советского периода истории. Большинство учебников богаты на иллюстрации, что соответствует заявленным задачам диссертационного исследования. Автору не встречались ранее исследования по антропологии танца, в которых были бы широко задействованы данные материалы, поэтому можно говорить в определённой степени о новаторском подходе к предмету. Источники включают в себя издания преимущественно московские и ленинградские, но также для полноты картины рассмотрены учебники из других крупных городов: Майкопа, Киева, Якутска, Алма-Аты, Ташкента, Тбилиси, Калининграда, Риги от 1919 до 1985 гг.

Следующий немаловажный блок источников представляют издания советской и российской прессы, а именно журналы: «Культурно-просветительская работа», «Художественная самодеятельность», «Клуб и художественная самодеятельность», «Театр», «Ориенталь. Русский журнал о восточном танце». Материалы данных изданий напрямую связаны с исполнительским искусством и поэтому прекрасно помогают ознакомиться с происходящими актуальными дискуссиями акторов перформативных практик исследуемого периода.

Отдельный блок представлен полевыми материалами автора, а именно интервью, собранными в ходе личных встреч и использования Интернет-коммуникаций (социальные сети) в период с 2017 по 2024 гг. Также, автор диссертационного исследования, в качестве метода автоэтнографии вела полевой дневник с 2017 по 2021 гг., когда сама являлась активным членом танцевального сообщества. Записи посвящены танцевальным направлениям хастл (*hustle*) и ВКС (*west coast swing*) в г. Москве и г. Санкт-Петербург, и касаются участия автора во всех значимых событиях сообщества, таких как: конкурсы, выезды, вечеринки, «опен эйры» (*open air*), занятия в группах и индивидуально, общение танцоров в реальном и виртуальном пространстве.

Самый крупный и разнообразный блок источников состоит из электронных ресурсов. Сюда вошли официальные сайты танцевальных сообществ (Ассоциация спортивного хастла, Общероссийская танцевальная организация, *World Swing Dance Council, DanceConvention*) с документами и сводом правил хореографии, публикации в электронных СМИ, сайты школ танцев и их соцсети, материалы научных и танцевальных конференций. Интерес представляют блоги известных танцоров. В последние десятилетия мы можем наблюдать быстрое развитие всевозможных интернет-ресурсов, и значимость подобных источников информации в глазах исследователя соответственно также растёт.

Разумеется, невозможно себе представить исследование современных танцев без видеоматериалов, поэтому пятый блок источников полностью посвящён видеозаписям с интернет-платформ YouTube и VKvideo. По этим видео можно составить представление о предмете исследования преимущественно из IV главы диссертации.

Два заключительных блока источников небольшие, но также вносят вклад в решение поставленных исследовательских задач – это опубликованные мемуары, архивные материалы и прочие публикации, не подпадающие под отдельную категорию. Были использованы материалы воспоминаний, писем, каталогов выставок, справочных изданий и документальной прозы.

Положения, выносимые на защиту.

1. В исполнительской манере танца скрыты нормы поведения людей, один и тот же танец может содержать в себе разные послы и смыслы в следующих поколениях. Попытки восстановить танцевальную культуру ушедшей эпохи по разнообразным источникам помогает нам лучше понять, как общались и чем жили исследуемые сообщества.

2. Происходит взаимовлияние хореографии разного уровня и разных направлений: народные танцы послужили материалом для создания придворного танца, а затем и классического балета, чтобы впоследствии скопировать балльный репертуар «сверху-вниз». Народный танец, облагороженный классикой, превратился в балльный, а затем частично возвратился обратно в деревни уже в упрощённом виде. Подобные закономерности мы увидели и при изучении пласта советской хореографии: академические танцы использовали фольклорный материал для своих масштабных постановок в ансамблях, которые в свою очередь оказывали влияние на художественную самодеятельность и бытовые танцы в клубах. Многочисленные искусственно сконструированные советские балльные танцы имели основой народный танец, подправленный классической хореографией. Влияние технических принципов балета и академического танца испытывают на себе и современные российские социальные танцы.

3. Начиная с XVIII в. в Россию активно проникал репертуар западноевропейских танцев, а с XX в. и североамериканские направления. Хотя, время от времени, эти процессы вызывали тревогу *истеблишмента* и танцы подпадали под запрет, совсем остановить данные культурные процессы не удавалось. Более того, западные танцевальные традиции именно в России достигали такого уровня мастерства и художественной ценности, с которыми в конце концов становилось сложно тягаться и «первоисточнику». Это касалось и классического балета, и традиций русского придворного бала и американских социальных танцев.

4. В XX в. до начала эпохи интенсивной цифровизации и взрывного роста технологий, можно говорить о стандартной системе записи хореографии как в

советских учебниках танцев, так и в научных работах фольклористов и этнографов – это описательный метод с раскладкой танцевальных фигур на такты и зарисовкой ключевых движений. Наш вывод звучит так, что иллюстрированные учебники танца не дают полного представления о хореографии, но важны с социоантропологической точки зрения, как источники контекстов исполнения того или иного танца. При оптимистичном подходе можно сказать, что человек, знакомый с записанной хореографией не понаслышке сумеет получить представление о несложном танце из текста.

5. Дрейф к профессионализации (социальных) любительских танцев наблюдался во всех исторических срезам: это и достаточно плотная сцепка русского бала с классической хореографией и театральным действием; превращение советской художественной самодеятельности в фактически академические ансамбли, отход от изначальной демократизации танцев «для всех» в сторону жёсткого отбора; развитие конкурсных турниров в среде современных социальных парных танцев через системы рейтингов и *дивизионов*. Постоянная потребность в соревнованиях аккумулирует развитие технической составляющей социального танца, но одновременно с этим способна угнетать танцевальное сообщество.

6. Социальные парные танцы на первый взгляд являются площадкой межгендерных взаимоотношений с основной функцией – «общением полов» и поиском брачного партнёра. Исследование частично подтверждает этот тезис. В контексте бала XVIII–XIX вв. можно говорить о его значимости как социального пространства с функцией поддержания института семьи внутри сословия, и с включением политического перформанса придворного церемониала. В XX в. советская танцевальная площадка становится одним из важнейших мест социального общения и творческой самореализации молодёжи. Однако в современной России в парных танцах можно заметить тенденции левых политических движений с соответствующими последствиями для социальных интеракций.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Ключевые выводы диссертации были апробированы в 18 работах, три из которых

опубликованы в издании, входящем в перечень Высшей аттестационной комиссии (ВАК) и Белый список научных изданий.

Статья *«Антропология исполнительского искусства. Как и зачем изучать перформанс?»* (**Вестник антропологии**. 2025. № 4.) практически полностью отражает теоретические аспекты исследования. *«Особенности русской бальной культуры: европеизация и самобытные традиции (социокультурный очерк)»* (**Вестник антропологии**. 2019. №3.) и *«Как нарисовать вальс: хореографические иллюстрации в советских учебниках бальных танцев»* (**Вестник антропологии**. 2024. № 1.) – публикации, включающие в себя материалы исторической части диссертации по бальным танцам имперского и советского периодов России.

Основные положения диссертации были апробированы в докладах всероссийского и международного уровней, начиная с 2016 г. Автор много лет принимала участие в ежегодной международной научной конференции от Российской ассоциации исследователей женской истории (РАИЖИ) с секционными докладами. Среди них: *«Влияние светской и придворной жизни на материнство в среде дворянок российского столичного общества XVIII–XIX вв.»* (Смоленск, 2016 г.), *«Гендерные телесные взаимодействия, их язык и интерпретации (горожанки и горожане в сообществах и группах, танцующих парные танцы)»* (Нижний Новгород, 2018 г.), *«Женская и мужская телесность в балетном искусстве по автобиографическим материалам XIX – начала XX в.»* (Кишинёв, 2021), *«Учебники танцев как источник изучения гендерных аспектов художественной самодеятельности в СССР»* (Кострома, 2023). Помимо этого, результаты исследования социокультурных функций парных танцев в России были представлены на следующих научных конференциях: *«Особенности социального и телесного взаимодействия в сообществе танцующих парные танцы (Hustle vs. West coast swing)»* (Научно-практическая конференция молодых учёных в ИЭА РАН, 2018 г.), *«Танцплощадка как часть повседневности советских граждан: воспитание и физическое оздоровление»* (международная научная конференция «Здоровьесбережение в повседневной жизни: история и современность», Пушкин, 2024 г.), *«Танцевальная иллюстрация как источник и метод этнохореографии (на*

примере творчества М.Я. Жорницкой и С.С. Лисициан)» (международная научная конференция «Наука о народах: история, теория, методология». К 125-летию со Дня Рождения Сергея Александровича Токарева. Москва, 2024 г.), *«Мир советского танца: "Русский лирический против твиста и рок-н-ролла"»* (международная конференция молодых ученых «Векторы». Москва, 2024 г.). Тезисы материалов по современным парным танцам были представлены на двух Конгрессах антропологов и этнологов России: *«Гендерные и социальные функции парных танцев в России: история, особенности и современные реалии»* (Ижевск, 2017 г.), *«Leader and Follower: особенности межгендерных коммуникаций в сообществах, танцующих парные танцы (на примере west coast swing)»* (Казань, 2019 г.).

В научном журнале Антропологии/Anthropologies была опубликована часть интервью Т. Н. Самариной с Е. Луцко, президентом Федерации спортивной хореографии России (ФСХР), о методах изучения «исчезнувшей» хореографии и связи сценических/эстрадных танцев с фольклором на материале ближневосточных танцев (2024 г.).

Важным событием в апробировании результатов диссертационного исследования стала организация автором тематической секции по антропологии исполнительских искусств в рамках ежегодной научно-практической конференции молодых учёных в Институте этнологии и антропологии РАН: *«Антропология исполнительского искусства: социокультурные функции танца, музыки, театра и игры»* (Москва, 2024 г.) и *«На сцене и за кулисами: антропология перформативного искусства»* (Москва, 2025 г.). Со-руководителем секции выступила Глазовская Александра Андреевна.

Подготовка текста диссертации осуществлялась в рамках научно-исследовательской работы Института этнологии и антропологии РАН.

Структура работы. Диссертация состоит из 4 глав, включающих 28 разделов, введения, заключения, списка использованных источников и литературы, а также двух приложений с иллюстративным материалом и таблицами.

ГЛАВА I. АНТРОПОЛОГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА. КАК И ЗАЧЕМ ИЗУЧАТЬ ПЕРФОРМАНС?

Антропология исполнительского искусства, или *Anthropology of performing arts* – современное трендовое направление науки с междисциплинарным подходом к изучению исполнительских практик, таких как: танец, песенно-музыкальное творчество, театральное действие, игра и др. В международном академическом пространстве на наших глазах формируются методология и теоретические рамки для работы с обширным эмпирическим материалом по данной теме, уже можно говорить о серьёзном научном сообществе, которое изучает историю, функции и эвристический потенциал перформанса (например, изучение исторической памяти через танец³³ или репрезентации идентичности в играх, гендерные аспекты исполнительского искусства и т. д.). Долгое время в данной научной отрасли превалировал *внешний* подход к предмету – искусствоведческий, критический взгляд со стороны, «из зрительного зала». Социальная и культурная антропология помогает раскрыть *внутренний* инсайдерский опыт исследователя, включённого в изучаемые сообщества. Мы предлагаем использовать оба эти подхода.

Исполнительские искусства (*performing arts*) – это реализация того или иного произведения через специфическое *действие* человека или группы людей, несущее творческий посыл. Ирвинг Гофман в своей классической работе по социальному перформансу «Представления себя другим в повседневной жизни» конкретизировал понимание термина: «Термин «исполнение» используется для обозначения всех проявлений активности индивида за время его непрерывного присутствия перед каким-то конкретным множеством зрителей – проявлений, которые так или иначе влияют на них»³⁴. Ричард Шехнер (теоретик перформанса) утверждал, что зрелищность и элемент развлечения (*fun*) являются неотъемлемой

³³ Глазовская А. А. Танец как память. Опыт Ирландии // Вестник антропологии. 2024. № 1. С. 71–88.

³⁴ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. С. 54.

частью перформанса³⁵. Шехнер дал определение перформансу максимально простыми словами: «Люди приходят в специальное место, делают что-то, что могло быть сделано только в этом месте, что-то, что могло бы называться «театр» (и/или «танец и музыка») и расходятся»³⁶. Мередит Монк (представляющая направление – нью-йоркский художественный авангард) вообще выступала против категоризации и навешивании ярлыков на перформанс: «На самом деле перформанс – это когда ты передаёшь другим энергию и какие-то свои личные открытия, в нём много случайного, сиюминутного, непредсказуемого»³⁷. Таким образом перформанс возникает в особом месте – на границе между зрителями и исполнителями, где происходит действие и появляется творческая энергия.

С антропологической точки зрения исполнительское искусство понимается как динамический культурный процесс, который отражает, формирует и передаёт социальные нормы, ценности и идентичности. Изучение исполнительских искусств в социальной антропологии помогает понять, как эти действия-практики воплощают в себе и передают социальные особенности/процессы, динамику власти и культурные символы в различных обществах. Подход к теме исполнительского искусства с позиций антропологии обуславливает необходимость сосредоточиться на изучении **социокультурных функций** хореографии, музыки, театра и игры (в том числе на киноэкранах), оставляя за рамками политический и экономический перформансы, как не относящиеся к творческой составляющей, но являющиеся безусловно важной частью *performance studies*³⁸.

В данной теоретической главе диссертации мы решили более подробно остановиться на искусстве танца, как виде перформанса, при этом не упуская из вида общие моменты, свойственные для перформанса как исследовательского поля. В качестве источников был использован массив теоретической научной литературы

³⁵ Schechner R. Ritual and Performance // Companion Encyclopedia of Anthropology / ed. by T. Ingold. London, New York: Routledge, (1994) 2003. P. 615.

³⁶ Ibid. P. 620.

³⁷ Пархомовская Н. Правила жизни Мередит Монк // Театр. 2019. № 38. С. 128.

³⁸ Рыжакова С. И., Сироткина И. Е. Performance studies: концепция и исследовательские подходы // Обсерватория культуры. 2016. Т.13, №6. С. 728.

как русскоязычной, так и англоязычной, работы балетмейстеров и хореографов, а также материалы журнала «Театр. Феминизм», проанализированные методом качественного контент-анализа и критического отбора.

Научное познание области исполнительского искусства осложнено рядом методологических проблем, проистекающих из самого определения перформанса как театрального/музыкального/танцевального и т. д. действия «здесь и сейчас», которое невозможно воспроизвести или повторить в точности. Успешность попыток зафиксировать перформативное действие зависит от конкретного направления, инструментария и культурной традиции, о чём писали в своих работах Рыжакова С. И. и Сироткина И. Е.: *«Примером формы записи перформанса служат сценарий, нотная запись (успешная в случае с европейской музыкой, но не актуальная для большинства восточных музыкальных традиций), записи танцевальных движений (например, в танцнотации). Однако известно, что понять, как звучала музыка, как выглядело любое представление прошлого можно лишь весьма условно»*³⁹. Если театральный сценарий и музыкальную нотацию, с оговорками, всё же можно назвать в достаточной мере доступными источниками, то хореографические записи (до появления видеокамеры) дают крайне скудную информацию для глубокого исторического и антропологического исследования⁴⁰. Поэтому крайне важным источником исполнительских искусств становятся продукты киноиндустрии – как художественные фильмы, так и документалистика. Также проводником и фиксатором перформанса являлась и является фигура критика – человека оставляющего тексты о спектакле, концерте, танце; после окончания перформанса от него буквально может ничего не остаться, включая видеозапись, поэтому *«единственной реальной фиксацией происходящего становился критик, описывавший словами то, что мы делали телами»*, – подчёркивала Мередит Монк, американская актриса, которая также критиковала

³⁹ Рыжакова С. И., Сироткина И. Е. Performance studies: концепция и исследовательские подходы // Обсерватория культуры. 2016. Т.13, №6. С. 729.

⁴⁰ См. подробнее: Самарина Т. Н. Как нарисовать вальс: хореографические иллюстрации в советских учебниках балетных танцев // Вестник антропологии. 2024. № 1. С. 178–197.

как музыкальную нотацию («*Но понять, что и как я делаю со своим голосом и что подразумеваю под тем или иным приёмом, просто прочитав ноты, невозможно*»), так и видео-фиксацию своих перформансов («*Больше всего на свете я как раз люблю живое исполнение. Камера может запросто убить перформанс, что мы часто и наблюдаем*»)⁴¹. Таким образом, научно-исследовательская работа в области перформанса обретает дополнительный смысл.

Методологические сложности одновременно являются сильной стороной изучения перформанса. Например, антропологический подход к данному исследовательскому полю предполагает как междисциплинарность, так и разнообразие источников. Перформанс изучается методами, например, хореологии, музыковедения, археологии, фольклористики, этнографии, визуальной антропологии, при этом могут использоваться как исторические документы с нереактивными данными, так и полевые материалы разного толка. В последние годы среди исследователей исполнительского искусства мы можем наблюдать действующих (практикующих) танцоров, хореографов, музыкантов, или учёных, имеющих в прошлом подобный опыт. Такие исследователи безусловно обладают преимуществом – доступом в изучаемое сообщество⁴² и возможностью активно использовать метод включённого наблюдения. Как следствие, их тексты насыщены автоэтнографией и фигура автора исследования становится ключевой: «*Описывать своё место в полевом исследовании особенно важно, если методом исследования является включённое наблюдение и этнография, где присутствие исследователя напрямую влияет на собранный материал*»⁴³. Тереза Бакленд, активно занимающаяся исследованиями танца (*dance studies*), подчёркивала, что включённое наблюдение — важнейшая опция исследователя, вне зависимости работает ли он на другом конце света или изучает танцы культуры, в которой сам родился⁴⁴. Три работы, которые выделяет Т. Бакленд в своей историографической

⁴¹ Пархомовская Н. Правила жизни Мерседит Монк // Театр. 2019. № 38. С. 126.

⁴² См. об этом: Unruh K. May We Have This Dance?: Cultural Ownership of the Lindy Hop from the Swing Era to Today // *Atlantic Studies: Global Currents*. 2020. Vol 17. No 1. Pp. 40–64.

⁴³ Юрчак А. В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 88.

⁴⁴ Buckland T. All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 1999. Vol. 17 (1). P. 5.

статье, написаны авторами, которые имели практический опыт в танцах и перформансе, что помещало самих исследователей «*между дисциплинами танца и антропологии*»⁴⁵. Ирина Сироткина, известнейшая российская исследовательница танца придумала понятие «Антропологический пируэт»⁴⁶, опираясь на этот термин, представляется интересным обсудить влияние танцевального/исполнительского опыта учёного на его научные тексты.

По нашему мнению, исследование перформанса открывает широкое поле для теоретического осмысления и практической реализации определённых задач. Оставив за скобками *перформативный сдвиг*⁴⁷ и *перформативный поворот*⁴⁸, сделаем акцент на социокультурных функциях, которые выполняют танцевальные, музыкальные и прочие творческие сообщества. Согласимся, что «*важнейшими исследовательскими позициями в антропологии перформанса нам представляются функциональная (что делают люди, когда представляют, исполняют, разыгрывают и т. п.) и идентификационная (кому «принадлежит» данный перформанс и каким образом оформляется данная принадлежность)*»⁴⁹. В функциональную позицию исследований перформанса мы включаем: развитие когнитивных способностей человека через исполнительское искусство; изучение телесности и двигательной активности, а также политику тела. В идентификационную – коммуникативные практики и публичное поведение людей в символическом поле перформанса (этикет, церемониал, ритуал), этнокультурные и религиозные аспекты зрелищных искусств, социальные связи внутри исполнительских сообществ и взаимодействие актёра/танцора/музыканта/ведущего со зрителем.

⁴⁵ Buckland T. All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 1999. Vol. 17 (1). P. 5.

⁴⁶ См.: Сироткина И. Е. Антропологический пируэт. Исследования движения: от «брачных танцев» животных до эпистемологии брейка // HSE University 19.06.2019 [Электронный ресурс] <https://iq.hse.ru/en/news/287216259.html> (дата обращения 18.01.2025).

⁴⁷ Доминирование формы над смыслом, подробнее об этом см.: Юрчак А. В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 664 с.

⁴⁸ Исследование культуры как перформанса, а не как текста: Рыжакова С. И., Сироткина И. Е. Performance studies: концепция и исследовательские подходы // *Обсерватория культуры*. 2016. Т.13, №6. С.728.

⁴⁹ Рыжакова С. И., Сироткина И. Е. Performance studies: концепция и исследовательские подходы // *Обсерватория культуры*. 2016. Т. 13, №6. С. 731–732.

В своём теоретическом осмыслении перформанса, такие авторы как Ако Машино и Элина Сейе предлагают использовать хореомузыкальный анализ, в котором фокус направлен на телесность (*corporeality*) звука и движения. Авторы разделяют опыт физических и культурных (социальных) движений тела в исполнительском искусстве на примере музыки и танца. Если движения и звуки сами по себе имеют биологическую основу, то их интерпретация зависит от культурного контекста⁵⁰. Тело танцора, как и сами танцы, хореография – это продукт культуры, который формируется через репетиции, и изменяется, усваивая определённые навыки, как социальные, так и физические. Музыканты также обладают «телом танцора» из-за присутствия *движения* в их исполнении. Это применимо как к инструментальному исполнению (музыканты совершают определённые ритмичные движения для извлечения звука из инструмента), так и к вокальному – авторы приводят достаточно яркие примеры Майкла Джексона и корейских музыкальных групп, которые включали танцевальные элементы в свой перформанс⁵¹. Ако Машино и Элина Сейе отмечают, что внутри перформанса происходит постоянное обоюдное взаимодействие (*interactions*): *«Для того, чтобы эффективно взаимодействовать с танцорами в перформансе, музыканты должны знать, как побудить танцоров двигаться и общаться с ними через звук, который они создают, даже если их реальные движения тела могут показаться минимальными и не интерпретироваться как танец»*⁵². Особенно ярко мы можем наблюдать подобные интеракции между танцором и перкуссионистом, порой сливающиеся в единое целое в своём перформансе. С другой стороны, тело танцора и реквизит, который он использует, также могут служить музыкальным инструментом: хлопки ладонями, степ, сагаты, кастаньеты и пр. Танцор буквально создаёт сам себе музыкальное сопровождение. Таким образом, Ако Машино и Элина Сейе предлагают рассматривать не музыку и танец по-отдельности, а «звуковые и телесные движения», не создавая искусственных границ внутри

⁵⁰ Mashino A., Seye E. The Corporeality of Sound and Movement in Performance // The World of Music. 2020. Vol. 9. No 1. P. 26.

⁵¹ Ibid. P. 27.

⁵² Ibid. Pp. 27–28.

перформанса как исследовательского объекта⁵³. Музыку можно анализировать как танец, а танец как музыку, музыканты также имеют «танцующее тело», как танцоры «музицирующее тело».

Об этих тенденциях также писал теоретик перформанса Ричард Шехнер: *«Ранее непроницаемые стены, разделяющие такие жанры как музыка, театр и танец начали трещать. Танцоры обнаруживали свои голоса, актёры осваивали сложные движения и вокальные техники, музыканты – особенно поп-музыканты – показывали выдающиеся мизансцены виртуозно»*⁵⁴. Само понятие «перформер» часто означает совмещение в одном человеке (перформере) практику нескольких жанров. Например, Мередит Монк («звезда американской сцены») так определяла свою идентичность: *«Кто-то называет её композитором, кто-то – танцовщицей, кто-то хореографом. Сама она говорит о себе как о перформере, хотя музыка для неё, по всей видимости, важнее всех других искусств»*⁵⁵.

Очевидная связь музыки и танца не всегда поощрялась как исследователями, так и самими перформерами. Например, знаменитый балетный артист и хореограф первой половины XX в. Серж Лифарь, в своих теоретических работах по классическому танцу критиковал подобный подход: по его мнению, музыка становится «костылем» для хореографии и заключает танец в рамки, вынуждая подстраиваться под фантазию композитора. Лифарь призывал отказаться от музыки в пользу танца под ритм: *«В начале всех искусств был танец. Ритм, выразившийся в оргиастическом танце – экстериоризации психофизической природы человека, древнее не только слова, но и музыки, возникшей из того же ритма. Музыкальное осложнение танцевального ритма не способствует, а препятствует естественным, произвольным движениям танца»*⁵⁶. Со своей стороны исследователи «звука» апеллировали к тому, что именно звук первичен⁵⁷.

⁵³ Mashino A., Seye E. The Corporeality of Sound and Movement in Performance // The World of Music. 2020. Vol. 9. No 1. P. 32.

⁵⁴ Schechner R. Ritual and Performance // Companion Encyclopedia of Anthropology / ed. by T. Ingold. London, New York: Routledge, (1994) 2003. P. 624.

⁵⁵ Пархомовская Н. Правила жизни Мередит Монк // Театр. 2019. № 38. С. 125.

⁵⁶ Лифарь С. Танец: Основные течения академического танца. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. С. 10.

⁵⁷ Кокс К. Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 304 с.

Темы телесности (*corporeality*) и воплощённости (*embodiment*) часто используются в научном осмыслении перформанса, поэтому важны для нашего обзора. Идея о том, что социальные и исторические процессы не всегда отрефлексированы и вербализованы, но закреплены в телесных проявлениях (поза, жест) имеет большое значение в изучении исполнительского искусства. По аналогии с лингвистической системой языка человек использует набор техник тела, закреплённых в обществе, в котором человек родился: *«Тело осваивается этим языком, социализируется, в него входят принятые жесты, а вместе с ними – тот способ мышления, который характерен для данного социума и который экстерииоризован в этих жестах»*⁵⁸. В процессе глобализации многие национальные перформативные практики широко распространились по всему миру и приобрели популярность в регионах, для которых ранее такое искусство было не свойственно (например, ирландские танцы, танец живота и т. д.). При этом один и тот же танец (перформанс) в разных обществах исполняется по-разному, происходит борьба между каноничностью исполнения (первоисточника) и свободой самовыражения (развитием перформанса на почве другой культурной традиции). Звезда египетского танца Дина сравнивала изучение танца другого народа с изучением иностранного языка – акцент всё равно будет слышен носителям⁵⁹. Исполнение может отличаться и внутри одного региона, между разными классами (например, народная кадриль vs. бальная кадриль), изменяться и со временем обрести новые смыслы, отражая исторические и социальные процессы. К теме исторических процессов, инкорпорированных в исполнительские искусства, в последнее время обращается всё больше исследователей: *«История протекает в наших телах. История в этом смысле – это не смена мировоззрений и идеологий, не смена технологий, а смена типов телесности человека»*⁶⁰. Этот подход в том числе использует А. Глазовская, исследуя ирландский танец.

⁵⁸ Шемякина Е. В. Жест как способ конституирования мышления // Архетипы телесности (российский и западный контексты) / отв. ред. И. В. Кузина. СПб.: Издательство РХГА, 2014. С. 71.

⁵⁹ Крижановская М., Пугач С. Жемчужина Нила // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. зима 2006–2007. № 5 (7). С. 11.

⁶⁰ Краснухина Е. К. Телесные формы истории // Архетипы телесности (российский и западный контексты) / отв. ред. И. В. Кузина. СПб.: Издательство РХГА, 2014. С. 80.

В изучении перформанса часто применялся функционалистский подход. Р. Шехнер, опираясь на этологическую оптику наделял перформанс функцией «замещающего поведения» – когда, например, агрессия замещается игровой формой: «Замещающее поведение – это ритуальный перформанс, в котором люди убивают людей, но только в игре, для забавы (*for fun*), или как жертву»⁶¹. Помимо агрессии, в перформансе контейнируются многие аспекты человеческой деятельности. В большинстве парных танцев присутствует сексуальность или «брачные игры» (*mating dance*), в коллективных танцах это может быть воспроизведение социальных и политических процессов. Внутри перформанса присутствуют обязательные маркеры, закреплённые в обществе: что можно/нельзя исполнителям. Это набор определённых ритуалов и этикет, которому по «социальному контракту» следуют участники перформанса: одежда или элементы одежды; танцы/песни, которые можно/нельзя исполнять или допуск/недопуск в принципе человека к тому или иному перформативному действию и т. д. Подобные маркеры характерны как для народной культуры, так и для сценического (профессионального) перформанса.

Трансформация функций перформанса при переходе на профессиональную сцену, а также при обратных тенденциях (об этом писала Гердт О. в своих рассуждениях о современном танце: «Танец уходил со сцены, демократизировался в рабочих и будничных пространствах и утверждался как практика самопознания, раскрепощения, самоконструирования»⁶² является ключевой для нашей дискуссии. Подобные тенденции происходили и происходят не только в танцевальных сообществах. В нашей дальнейшей работе хотелось бы обсудить и сравнить социальное и сценическое исполнение; фольклорные и академические стили. Помимо собственно исполнения, с нашей антропологической оптикой, основной упор важно делать на **социальном взаимодействии** в изучаемых сообществах, будь то танцевальные коллективы, ансамбли, труппы и т. д. К возникающим социальным связям может быть применён инструменталистский подход.

⁶¹ Schechner R. *Ritual and Performance // Companion Encyclopedia of Anthropology / ed. by T. Ingold. London, New York: Routledge, (1994) 2003. P. 622.*

⁶² Гердт О. Современный танец: идентификация женщины // Театр. 2019. № 38. С. 28.

Феминистская оптика также прекрасно подходит к изучению исполнительского искусства, что доказывают как последние исследования в целом, так и конкретные исследования коллег. Феминистский подход – это всегда вызов для истеблишмента: «...*Искусство, которому новоявленные радетели этических норм готовы в любой момент указать пределы*»⁶³. По мнению М. Давыдовой раскол в искусстве и обществе происходит не между правыми и левыми идеологиями, а внутри левых (прогрессистов), а именно, деконструкция и пересмотр очень многих понятий, о чём мы поговорим ниже.

В феминистском искусстве особенно важно быть внутри репрезентуемой группы: «*Потому что, даже просто заявляя о себе, ты совершаешь политический жест, усиливаешь свою видимость*»⁶⁴. То есть, сделать всё, чтобы избежать культурной апроприации: дать голос «Другому», перестать разделять объект и субъект как в научных исследованиях, так и в самом перформансе. В театральном перформансе – это *вербатим*, вид спектаклей в которых сценарист, практически как антрополог, создаёт свой текст на основе интервью с реальными людьми. Кроме того, существует *антропологический театр* – перформанс, причудливо объединяющий учёного с личными историями его объектов исследования. Сценарий в таких спектаклях создаётся на основе архивных документов и этнографических записей. Цель – «очеловечить» истории людей прошлого, дать им голос, а зрителям почувствовать их эмоции. При таком подходе герои антропологических пьес уже не выглядят как застывшие музейные экспонаты или сухие строки из отчётов. Об опыте создания антропологического театра при этнографическом музее подробно писал Д. А. Мухин⁶⁵.

И в искусстве, и в науке люди должны говорить сами за себя, согласно новейшим тенденциям. Так называемый, активистский театр предполагает горизонтальные рабочие отношения между режиссёром и актёром – сотворчество⁶⁶.

⁶³ Давыдова М. Феминизм против феминизма // Театр. 2019. № 38. С. 6.

⁶⁴ Зайцева Н. Настройка оптики: о феминистском повороте в российской драматургии // Театр. 2019. № 38. С. 47.

⁶⁵ Мухин Д. А. Антропологический спектакль: опыт драматургии (на примере пьесы «Родная мать») // Антропология репрезентации: память, общественные пространства и визуальность: Коллективная монография / отв. ред. А. А. Плеханов, Н. А. Белова. М.: ИЭА РАН, 2021. С. 37–47.

⁶⁶ Исраилова М., Дунаева С. Четыре версии феминистского искусства из Петербурга // Театр. 2019. № 38. С. 80.

Пожалуй, квинтэссенцией феминистского искусства является наделение голосом самых незаметных «персонажей», в частности женских, как следствие, лишение их «загадочности», которой этих персонажей наделяла мужская оптика (долгое время режиссёрами-постановщиками, хореографами и т. д. выступали мужчины⁶⁷).

Значение актёра в театре также изменилось за последнее время. Актёр, или точнее перформер, больше не рассматривается как всего лишь рупор драматурга/хореографа/композитора/режиссера – это личность со своей агентностью в исполняемом произведении, с правом интерпретации произведения и самостоятельным творческим посылом⁶⁸.

Балет в течение XX в. подвергался переосмыслению и деконструкции не раз. В разные времена и при разных политических системах балету приписывалось то сугубо народное происхождение (как это было в СССР – балет, один из узнаваемых брендов социалистической страны, просто не мог быть империалистическим искусством), то стерильным придворным танцем, свойственным «высоким культурам».

Современным антагонистом балету во второй половине XX в. стал «контемп» (*contemporary dance*), «идентичность» которого выстроена на противостоянии классическому балету как по форме, так и по смыслу: *«Где балет, понятное дело, олицетворял всё возвышенное и духовное, а contemporary dance ровно наоборот. Сюда же притянулось за уши и другое недоразумение: балет – дело качественное и профессиональное, contemporary dance – либо его отбраковка (в лучшем случае), либо самодеятельность»*⁶⁹. Классический танец стал рассматриваться как империалистический вид искусства, подробнее об этом писала Тереза Бакленд в своём обзоре литературы по исследованиям танца второй половины прошлого века. Ниже мы остановимся подробнее на её анализе.

В конце XX в. в исследованиях танца наметились тенденции, свойственные большинству социальных наук, которые были отмечены Терезой Бакленд и на

⁶⁷ Савицкая Ю. Долгий путь до равенства // Театр. 2019. № 38. С. 116.

⁶⁸ Schechner R. Ritual and Performance // Companion Encyclopedia of Anthropology / ed. by T. Ingold. London, New York: Routledge, (1994) 2003. P. 623.

⁶⁹ Гучмазова Л. Какая жизнь такие и танцы // Театр. 2019. № 38. С. 37.

которых нам также важно сосредоточиться. Во-первых, это изучение танца не как культуры, а как социального производства (*social production*): «Культура больше не рассматривается как единственный признак цивилизации, но все культуры множественны и относятся к народам, которые их создают и поддерживают»⁷⁰. Вслед за этим можно говорить об отказе от иерархичного (эволюционного) и европоцентричного взгляда на танцы с доминированием европейского классического балета и признании всех танцевальных традиций и практик как равных объектов для научного исследования. Также всевозможные перформативные (в частности, танцевальные) практики следует оценивать с точки зрения эстетик тех обществ, в которых они существуют, признавая множественность эстетик⁷¹. Подобная «деколонизация», правда, могла приводить к частичному выпадению балета, как объекта научного исследования, из антропологического поля, но который до сих пор остаётся при этом доминирующим видом искусства танца в контексте хореографического образования и восприятия балета как придворного танца «высокой культуры». Это противоречие подчёркивает Бакленд: в науке ушли от европоцентричного положения балета в танцевальной иерархии, а в системе хореографического образования она продолжает воспроизводиться. Уже состоявшаяся тенденция в антропологии и прочих социальных науках – отказ от деления на «высокую культуру» и «низкую» народную: «*Перефразируя Оруэлла, все танцы этнические, но некоторые этничнее*»⁷². Резюмируя: раньше антропологическому (или этнографическому) осмыслению, подвергались вернакулярные танцы. Классический танец или любой профессиональный танец представлялся искусствоведческой областью. Однако во второй половине XX в. появились новые подходы и новые перформативные практики, требующие иной теоретической рамки.

Подобные теоретические сдвиги были характерны и для театрального перформанса, например, в том, что *ритуал* не предшествует *театру* как искусству,

⁷⁰ Buckland T. All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 1999. Vol. 17 (1). P. 3.

⁷¹ Ibid. P. 8.

⁷² Ibid. P. 9.

и театр не доминирует над ритуалом – это, опять-таки, изживший себя иерархический взгляд. Разного рода перформансы с танцами, пением, перевоплощением, переодеванием, репетициями и наличием публики происходят по всему миру со времен палеолита⁷³. Исследователи перформанса, использующие деколониальную теорию задаются спорными вопросами: почему актёры, представляющие собой этнические меньшинства, играют в европейских театрах определённый типаж, связанный с их цветом кожи? Насколько они могут исполнять постановки, связанные с их собственной культурой? А если они себя уже ассоциируют с культурой метрополии? Подобные дискуссии иллюстрируют насколько многогранна и актуальна может быть тема перформанса в антропологической науке.

Телесные перформативные практики, будь то музыка, танец или игра, способны сохранять во времени паттерны социального поведения людей. Через изучение манеры *«исполнять»* исследователь может вычленить различные общественные нормы, в частности гендерное и поколенческое взаимодействие, отследить изменения в традициях и укладе жизни внутри изучаемой группы. В течение XX в. мы видим попытки объяснить национальный характер, через, например, танец: *«Каждая общность, имеющая огромный запас расовой гордости и героизма, будет иметь танцы, которые включают гордые и героические жесты. Они будут существенно отличаться от танцев, изобретённых и развитых народами с вялым и меланхолическим темпераментом. Идеальный испанец, такой, каким он предстаёт в танцевальном образе его предков, будет отличаться по многим параметрам от идеала русского человека, выведенного в движениях русского танца. Так танцы показывают различия в идеальной личности разных народов»*⁷⁴. Отдельными исследователями отмечалась перспектива отследить этногенез по народной хореографии: *«Движение первобытного человека с*

⁷³ Schechner R. Ritual and Performance // Companion Encyclopedia of Anthropology / ed. by T. Ingold. London, New York: Routledge, (1994) 2003. P. 614.

⁷⁴ Laban R. The Educational and Therapeutic Value of the Dance // The Dance Has Many Faces / ed. by W. Sorell. New-York, London: Columbia U.P., 1966. Pp. 113–127.

африканского континента в Евразию можно проследить, например, по основным движениям народной хореографии: привычка танцевать с пятки в Азии и Восточной Европе или с использованием всей стопы и носка в Центральной и Западной Европе имеют соответственно восточно- и западноафриканское происхождение»⁷⁵. Адриенна Кэпплер ёмко сформулировала цель антропологического исследования танца не просто как его изучение внутри культурного контекста, но понимание общества как такового через анализ его двигательных практик⁷⁶.

Одна из важнейших задач исполнительских искусств – это *осмысление*. Искусство перформанса само по себе ценно тем, что не оставляет людей «*один на один с социальными бедствиями*», а позволяет осмыслить и обсудить актуальные проблемы общества⁷⁷. Терапевтические функции перформативных практик очевидны и для зрителей, и для исполнителей. А на смену «терапии» приходит активизм, что также важно учитывать в исследованиях исполнительских искусств, так как перформанс помогает активизму: «*Там, где активисты придумывали постоять с плакатом, я придумаю пятьсот разнообразных вариантов*»⁷⁸. О балансе между развлекательными (*entertainment*) и эффективными (*efficacy*) функциями перформанса писал Р. Шехнер, под эффективностью подразумевая то, каких целей достигает перформативный акт⁷⁹.

Без сомнений, перформанс также может работать как социоаналитический инструмент: Камила Мамадназарбекова (критик) приводит убедительные примеры французских спектаклей: Летисии Дош об отношениях между человеком и природой/человеком и животными; Эль Хатиба об условиях труда в капиталистическом мире (сравнение танцовщицы и уборщицы: у обеих тяжёлая физическая работа с монотонными движениями, «инструментализованное тело» и

⁷⁵ Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло.

Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 318.

⁷⁶ Buckland T. All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. 1999. Vol. 17 (1). P. 6.

⁷⁷ Воробьева А. Гражданский панк Заремы Заудиновой // Театр. 2019. № 38. С. 133.

⁷⁸ Ибраилова М., Дунаева С. Четыре версии феминистского искусства из Петербурга // Театр. 2019. № 38. С. 78.

⁷⁹ Schechner R. Ritual and Performance // Companion Encyclopedia of Anthropology / ed. by T. Ingold. London, New York: Routledge, (1994) 2003. P. 624.

прекарность) и Марин Башло Нгуян о проблемах апроприации низовых социальных движений меньшинств государством в контексте постколониальной истории (спектакль рассказывает о шествии в Ханое)⁸⁰. Обычный театральный приём со сменой социальных ролей способен продемонстрировать проблемы патриархального общества, о которых заявляют активисты феминизма; анализ истории отдельного танцевального направления может проиллюстрировать перемены, происходящие в обществе.

Задача написать о перформансе непростая по причине того, что видов перформанса много и часто они находятся в конфронтации и противопоставляются друг другу (как, например, классический и свободный танцы или социальный и конкурсный танцы), но мы сделали попытку определить некоторые тенденции в современном развитии *performance studies*. До недавнего времени можно было говорить об активной творческой и научной апроприации концепций – восприятию Россией западного опыта как изучения, так и исполнения перформанса, однако сейчас эти процессы замедлились и частично сошли на нет. Академическое искусство, как и науку, во многом определяет государственная аккредитация. Пока рано говорить о создании собственной теоретической рамки, поэтому мы предлагаем с осторожностью продолжать эмулировать некоторые международные антропологические тренды, и концептуализировать накопленный обширный эмпирический материал. Первый тренд, который мы осветили – это когда, подобно современному искусству, помещающее в центр перформанса творца/художника, наука стала отталкиваться от фигуры учёного. Если внимание исследователя сосредоточено на том, что происходит на сцене/киноэкране – это внешний, искусствоведческий подход. Когда исследователь включает в своё поле социальную структуру перформанса, состоящую из репетиций, интеракций перформеров «за кулисами», функций, традиций и бытового устройства – начинается антропология. Вслед за этим можно говорить о горизонтальных связях в нескольких плоскостях.

⁸⁰ Мамадназарбекова К. Новый феминизм по-французски: за вашу и нашу свободу // Театр. 2019. № 38. С. 60–67.

И феминистская теория, и постколониализм – это выстраивание горизонтальных связей, критика вертикальной системы, где музыка отделена от танца и пр., нет взаимообогащения, синкретизма искусств. Взамен предлагается отказаться от разделения перформанса на касты «танцоров», «музыкантов» и др. Следует помнить, что перформанс и перформеры – это не только зеркало социальной жизни, они способны и вызвать изменения в обществе, поэтому нам представляется очевидной практическая значимость изучения исполнительских искусств. Тематическое разнообразие представленных исследований в сфере *performance studies* даёт возможность ощутить возможный масштаб и ширину исследовательского поля. В своей дальнейшей работе мы надеемся спровоцировать дискуссию между различными направлениями исполнительского искусства, так как междисциплинарность подходов является, пожалуй, самым сильным трендом современных социальных и исторических наук. Площадками для подобного диалога могут быть российские конференции, включая Конференцию молодых ученых ИЭА РАН⁸¹, в более широком смысле Конгресс этнологов и антропологов России (например, в 2019 г. в Казани С. И. Рыжаковой и Р. Р. Султановой была организована секция «Этнография исполнительского искусства: общение и связи в мире музыки, танца, театра и игры», а после издан сборник материалов участников⁸² и международная организация International Council for Traditions of Music and Dance (A Non-Government Organization in Formal Consultative Relations with UNESCO)⁸³, на базе которой публикуются исследования по теме и проводятся научные конференции и прочие мероприятия.

⁸¹ Научно-практическая конференция молодых ученых ИЭА РАН 2–4 декабря 2024 // Институт этнологии и антропологии РАН [Электронный ресурс]. <https://iea-ras.ru/?p=16475> (дата обращения 06.02.2025).

⁸² Зрелищные искусства: контакты и контексты: Сборник статей и эссе / отв. ред. С. И. Рыжакова; сост. и ред. С. И. Рыжаковой и Р. Р. Султановой. Казань: ИЯЛИ, 2020. 272 с.

⁸³ См.: International Council for Traditions of Music and Dance (A Non-Government Organization in Formal Consultative Relations with UNESCO) [Электронный ресурс]. <https://www.ictmusic.org/> (дата обращения: 07.03.2025).

ГЛАВА II. ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ТРАДИЦИИ БАЛОВ В РОССИИ (исторический очерк)

1. Европейские традиции бальной культуры

До возникновения и распространения в Западной Европе первых парных танцев, которые известны нам благодаря хореографам-реконструкторам, было принято исполнять, во-первых, хороводы и «круговые» танцы, во-вторых, средневековое исполнительское искусство обладало известной долей синкретизма – сочетание игр с пением и танцами⁸⁴. Во второй половине Средневековья возникла новая традиция танцевать в паре, состоящей из мужчины и женщины (партнёр и партнёрша), хотя влияние старинных хороводов продолжало проследиваться в парных танцах ещё долго: большинство танцев исполнялись по кругу.

Первый известный нам учебник по хореографии парных танцев появился во Франции – это «Оркезография» Туана Арбо, изданная в конце XVI века. Книга была написана в классической форме изложения того времени: диалог учителя с учеником; в ней рассказывалось не только об основных парных танцах XVI века, но и об этикете, истории, музыке, ритме и важности парных танцев в социальной жизни. Увлекательные беседы «Оркезографии» демонстрируют нам, что социокультурные функции парных танцев, их значение в общественной жизни, прекрасно понимались ещё в XVI веке. Краткие тезисы Т Арбо: 1. Танцы – лучший способ для молодого человека познакомиться с девушкой и впоследствии жениться: *«Если Вы хотите найти себе жену, Вы должны поверить, что возлюбленная завоёвывается способностями и изяществом, проявляющимися в танце»*⁸⁵. 2. Танцы по сути своей благочестивы: *«На каждого из тех, кто осудил танцы, есть бесчисленное множество тех, кто хвалит и ценит их»*⁸⁶. 3. В трактате даётся чёткое определение танца – это полезный для здоровья вид физической активности:

⁸⁴ Худеков С. Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал. М.: Эксмо, 2010. С. 321.

⁸⁵ Арбо Т. Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века. СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. С. 16.

⁸⁶ Там же, с. 17.

*«Танцы или пляски – это развлекательный и полезный вид искусства, который поддерживает и сохраняет здоровье, соответствующий молодым, приятный старым, и приличествующий всем, лишь бы только это было использовано скромно, своевременно и в надлежащем месте, без ошибочного назначения»⁸⁷. Т. Арбо подчёркивал, что особенно танцы полезны молодым девушкам, потому что это один из немногих видов физической активности, которым могла заниматься женщина XVI века: *«В этом применении танец весьма полезен для здоровья, также молодым девушкам, которые будучи обычно малоподвижными и занимаясь своим вязанием, вышивкой и рукоделием, часто пребывают в дурном расположении духа, и нуждаются в том, чтобы их избавили от этого с помощью исполнения каких-нибудь умеренных упражнений»⁸⁸. 4. Т. Арбо разделял танцы на военные и увеселительные (под военными танцами имелось в виду марширование в ритм, который задавался барабанщиками). 5. В трактате описываются правила этикета, в частности как приглашать даму на танец, как сопроводить её на место после танца и как вести себя в случае отказа. 6. Танцы исполнявшиеся во Франции XVI века: бассданс, павана, гальярда, вольта, куранта, алеманда, бранль. В некоторых танцах было распространено «воровство» партнёрши – занимательный обычай, который сохранился вплоть до современных танцев XXI века (о нём мы расскажем позже). 7. Для танцора крайне важен опрятный внешний вид и благонравные манеры – не уставал напоминать Т. Арбо в своём трактате. Можно сказать, что все эти принципы были актуальны на протяжении долгого периода, когда бальные танцы исполнялись при дворах и были обязательным элементом всех светских мероприятий. В своей работе мы также будем опираться на тезисы, заложенные Т. Арбо.**

Ниже коротко рассмотрим первые парные танцы, которые появились в Западной Европе и оказали влияние на зарождающуюся бальную культуру, которая в скором времени доберётся и до Российской империи.

Под **бассдансами** понимался тип «низких» танцев, из-за того, что их исполняли без прыжков, а степенными, плавными шагами (ноги при этом по

⁸⁷ Арбо Т. Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века. СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. С. 21–22.

⁸⁸ Там же, с. 24–25.

возможности не отрывались от пола). Басданс был салонным аналогом деревенских танцев: знатные дамы и кавалеры при дворе не могли себе позволить танцевать на народный манер с «грубыми» прыжками, поэтому деревенские движения, перенесённые в высшее общество, интерпретировались в свойственной ему благородной манере: *«Им подходит название прогулочных, «променадных», которые были как бы предтечами прославленной впоследствии паваны и куранты»*⁸⁹.

Павана и **куранта** действительно исключительно променадные танцы, кажущиеся слишком простыми в исполнении. На первый взгляд вся их суть заключается в том, чтобы как можно красивее и грациознее пройти по бальному залу. Однако, на практике «лёгкий» шаг отрабатывался долгое время, и являлся показателем истинного мастерства танцора: *«Кто умел хорошо и красиво танцевать куранту, тому казались лёгкими и все остальные танцы; поэтому куранту считали грамматической основой для познания всего танцевального искусства»*⁹⁰. Возможно поэтому, куранта в свою очередь являлась предшественницей **полонеза**, так как именно курантой в XVI веке открывались все танцевальные вечера при французском дворе. Танец павана выглядел очень тяжеловесным и не менее торжественным, зачастую его исполняли по печальным поводам.

Алеманда – немецкий танец, который был ещё более медленным и степенным, за это его не слишком жаловали молодые люди. А вот **гальярда** обладала более живым характером исполнения. Разновидность гальярды – **синкпейс**, танец, в котором выполнялся «прихрамывающий шаг» с прыжком: *«Возможно, музыкальный термин «синкопа» произошел от прихрамывающего танца синкпейс»*⁹¹. Итальянское влияние допускало в салонных танцах прыжки и подскоки, как, например, в танце **вольта**.

⁸⁹ Худеков С. Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал. М.: Эксмо, 2010. С. 322.

⁹⁰ Там же, с. 328.

⁹¹ Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVIII века. Ленинград: Искусство, 1979. С. 21.

Бранль в описываемый период XVI в. был универсальным танцем для всей Европы. Во Франции и вообще каждая провинция породила свой собственный вариант бранля. Движения ног из этого танца вошли в состав других самостоятельных танцев, поэтому, даже после того, как о бранле забыли, он ещё долго составлял *«одну из основных фигур и мотивов всех салонных танцев»*⁹².

Долгое время культурным и танцевальным центром Европы, несомненно, являлась Франция, и именно в этой стране начинается история балов, которые покорили всю Европу и распространились далеко за её пределы. В 1661 г. Людовик XIV создает Королевскую академию танца. В этот период женщины впервые стали принимать участие в танцах как профессиональные исполнительницы. Людовик XIV сам много танцевал в постановочных балетах, как и многие другие государи, и высокопоставленные вельможи. Примеряя на себя роль какого-либо мифологического персонажа в балете, король ещё больше возвеличивался в глазах подданных. Обычно такие постановки заканчивались всеобщим балом. В то время разница между балетом и балом была крайне тонка: *«Основой французской танцевальной культуры был театральный танец»*⁹³. В Европе в целом и во Франции в частности в XVI–XVII вв. бальный танец являлся синонимом балета – придворные выступали с танцевальными программами больше на публику: *«Танцоры благородного происхождения участвовали в балетах и масках на вполне профессиональном уровне»*⁹⁴. Однако уже успели появиться и просто бальные танцы, которые не были включены в программу придворного танцевального спектакля, но по уровню исполнения не уступали балетному искусству: *«Техника бытового и сценического танца мало отличалась...»*⁹⁵. Разделение началось с XVI века, когда в ходу были два типа танца: пантомима и бессюжетные танцы. Какое-то время на балу сосуществовали оба жанра; впоследствии произошло разделение бального и классического танца: *«Несомненно, что именно придворные спектакли дали жизнь зрелищным, изобильным и пышным, как всё барочное, спектаклям XVII*

⁹² Худеков С. Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал. М.: Эксмо, 2010. С. 325.

⁹³ Еремина-Соленикова Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время. СПб.: Лань, 2010. С. 8.

⁹⁴ Михайлова-Смольнякова Е. С. Старинные бальные танцы. Эпоха Возрождения. СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. С. 116.

⁹⁵ Гавликовский Н. Л. Руководство для изучения танцев. СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. С. 8.

в, которые, в свою очередь привели к зарождению классического сценического танца и современного балета вообще»⁹⁶. Взаимовлияние придворных танцев и классического балета чётко прослеживается даже в наше время. Выворотность в позициях ног есть и в бальных, и в классических танцах. Позиции рук пришли в классику из придворных бальных танцев: дамы старались красиво придерживать пышные платья, а кавалеры шляпу – именно это послужило основой для известного академического положения рук: «...Женщины находили целый ряд своеобразных положений рук, необходимых для поднимания платья и облегчающих свободу движения ног. Но, привыкнув постоянно поддерживать платье, руки и в спокойном состоянии принимали ряд позирующих положений, как бы поддерживая платье»⁹⁷. Реверансы также перешли в классический танец из придворного, даже техника практически не изменилась. Здесь следует ещё раз напомнить о связи придворных танцев с танцами народными, так как в свою очередь придворные танцы заимствовали многие фигуры из фольклора. Сергей (Серж) Лифарь, хореограф и историк танца, подтверждал, что знаменитые пять балетных позиций были в ходу как минимум в европейских народных танцах. Он также подчёркивал естественность стремления удлинить тело в танце, исполнять фигуры на полупальцах, так как подобные техники так или иначе встречаются по всему миру.

Многие бальные танцы имели народные корни: «...Истоки бального танца любой прошлой эпохи и любого народа следует искать в народном танце, в народном творчестве»⁹⁸. Показателем народного происхождения в танце являлись такие движения как прыжки и удары каблуком. Эти движения постоянно встречались в описаниях бальных танцев (бранль, ригодон, куранта и танец с наиболее выраженным народным характером – жига). Таким образом, мы видим, что народные танцы сначала перешли в придворные танцы, а придворные танцы в свою очередь дали богатый танцевальный материал классическому балетному танцу и театру.

⁹⁶ Михайлова-Смольнякова Е. С. Старинные бальные танцы. Эпоха Возрождения. СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. С. 116.

⁹⁷ Ивановский, Н. П. Бальный танец XVI–XIX вв. М.: Искусство, 1948. С. 20.

⁹⁸ Там же, с. 9.

Кроме Франции свой вклад в развитие парных танцев внесла и Великобритания; в этой стране впервые появились «социальные танцы», которые можно было танцевать всем без исключения: *«Именно Англия – родоначальница этого типа общественных танцев, рассчитанных на всех желающих; танцев, которые могли объединить всех»*⁹⁹. Суть социальных танцев – общение между партнёрами, а не только танцевание на публику, поэтому появились и вошли в моду танцы, которые позволяли сделать это: *«Кумирами стали игривый менуэт и контрдансы, объединившие всех и позволяющие за несколько минут пообщаться со многими людьми»*¹⁰⁰. Так называемая группа танцев «контрдансы» просуществовала с XVII века – по XIX век: *«Контрданс (от англ. Country-dance – сельский танец) появился в XVII веке в Англии, его исполняли на праздниках крестьяне»*¹⁰¹. В контрдансах могло участвовать чётное количество пар, больше никаких ограничений не было – этот лёгкий танец мог разучить кто угодно: *«Их любили старики, любили молодые, вступающие в свет люди – контрдансы любили все. Постепенно ко второй половине XVIII в. к ним сформировалось отношение как к танцам, которые не только танцуют все, но и могут сочинять если не все, то многие. Благодаря разнообразию и доступности контрдансы и котильоны окончательно завоевали Европу и Америку...»*¹⁰². Самый известный контрданс – это французская кадриль, танец, снискавший особую популярность на балах в Европе и впоследствии в Российской империи.

Менуэт – французский народный танец, который, как и контрдансы, очень полюбился на европейских балах: *«Подобно большинству салонных танцев, менуэт, который впоследствии стал одним из самых популярных в XVII–XVIII вв. танцев придворных кругов всего мира, восходит к народному танцу»*¹⁰³. Однако танец менуэт был отнюдь не простым в исполнении, очень немногие были способны его освоить. Несмотря на то, что менуэт около столетия был обязательным танцем в программе балов, танцевали его далеко не все. Зато те, кто

⁹⁹ Еремина-Соленикова Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время. СПб.: Лань, 2010. С. 18.

¹⁰⁰ Там же, с. 20.

¹⁰¹ Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 186.

¹⁰² Еремина-Соленикова Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время. СПб.: Лань, 2010. С. 20.

¹⁰³ Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 184.

осваивал этот сложный танец, сразу приобретали репутацию прекрасного танцовщика. Когда на балу начинался менуэт, менее искушенные гости спешили посмотреть на мастерство исполнителей этого танца. В этом менуэт напоминал куранту XVI века.

Австрии принадлежит, наверное, самый популярный бальный танец – вальс, который изначально был австрийским народным танцем лендлер. Вальс – это танец, который буквально свёл с ума и Европу, и Россию, и весь мир. Вальс обожали и одновременно осуждали за близость между партнёрами, за «вульгарность» и «пошлость». Вальс – первый «закрытый» парный танец, который исполнялся партнёрами друг для друга, а не для публики (нач. XIX в), в характерной закрытой позиции. Многие даже утверждали, что вальс вреден для здоровья, из-за своей стремительности, активному продвижению по паркету и бесконечное кружение пар вокруг своей оси, и, одновременно, по периметру зала: *«Они по семь или восемь раз подряд с большой скоростью проносились по таким залам, причем каждая пара старалась обогнать другую, и нередко, как утверждает хроникер, это бессмысленное кружение останавливала чья-нибудь внезапная смерть»*¹⁰⁴. Когда вальс только появился в высшем свете, многие считали его непозволительно пошлым танцем, во многом благодаря тому, что кавалер и дама находились в слишком тесном контакте во время танца: *«В России при Павле I вальс подвергался гонению, было запрещено танцевать, держа партнёршу обеими руками: да и при Александре I вальс пользовался репутацией излишне вольного танца»*¹⁰⁵.

Начиная с XVIII века в Европе умение танцевать – это уже не просто развлечение, но и обязанность высшего сословия; теперь обществу надлежало уметь хорошо танцевать; общение через танец становилось всё более официальным. Успех в обществе XVIII века во многом определялся умением танцевать – это стало одним из ключевых элементов светского воспитания.

¹⁰⁴ Брион М. Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта. М.: Молодая гвардия; Палимпсет, 2009. С. 249.

¹⁰⁵ Еремина-Соленикова Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время. СПб.: Лань, 2010. С. 112.

2. История развития балов в Российской империи

До реформ Петра I на Руси развивались в основном лишь народные танцы. В отличие от европейского опыта придворных танцев, русские цари, как правило, не участвовали в подобных развлечениях, наблюдая за действием со стороны «из зрительного зала». Объяснялось это позицией православной веры: аскетически-монашеской, с негативным отношением к любым играм, пляскам и забавам¹⁰⁶. Но, несмотря на это, европейские танцы как сценическое искусство постепенно начинали проникать в дома знатных бояр во времена царя Алексея Михайловича, которому самому полюбились выступления немецких и польских танцоров. «Тишайший» царь в 1672 году впервые организовал при дворе некое подобие театра с танцами, которые исполняли иностранные артисты¹⁰⁷.

26 ноября 1718 года Пётр I подписал указ о создании Ассамблей – общественных собраний с танцами, светским общением, играми и новомодным курением. Именно с этого указа начинается история русских балов: *«Пётр I отменил запрет на танцы в рамках светского общения, напротив того, сделал их обязательными, регламентировав общественные собрания с привлечением лиц обоих полов – ассамблеи»*¹⁰⁸. Пётр I в своем стремлении европеизировать русское общество отводил салонным танцам не последнюю роль. Напротив, он очень серьезно относился к обучению своих подданных и сам показывал пример: *«Пётр смотрел на танцы и на правила светскости серьёзно, да и в самом деле придавал им культивирующее смягчающее нравы значение»*¹⁰⁹. Первым центром европейской культуры стала Немецкая слобода, где Пётр не только учился танцам, но и впоследствии устраивал свои первые балы.

В Ассамблеях, учрежденных Пётром I, могли принимать участие женщины, что также являлось новшеством для русского общества, где до этого светское

¹⁰⁶ Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 10.

¹⁰⁷ На самом деле, самые первые балы устраивались в нашей стране во времена Лжедмитрия I, но чужая традиция совершенно не прижилась и исчезла вместе с самозванцем.

¹⁰⁸ Еремина-Соленикова Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время. СПб.: Лань, 2010. С. 202.

¹⁰⁹ Михневич В. О. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете (исторический очерк). М.: Икс-Хистори, 2015. С. 99.

общение осуществлялось только между мужчинами: *«Если в боярской Москве мужчины и женщины проводили досуг отдельно, Петр приглашал всех своих подданных, как мужчин, так и женщин, вместе с ним играть в карточные игры и танцевать»*¹¹⁰. Танцы в петровских Ассамблеях были отнюдь не главным элементом собрания. В зале, где проводилось мероприятие, помимо столов с угощением были предусмотрены места для настольных игр и курение табака, что несколько затрудняло сами танцы. Танцевать в накуренной зале было тяжело, к тому же пары были стеснены столами, стоящими по краям. На Ассамблеях Петра I сразу же принялись танцевать европейские бальные танцы, актуальные для того времени: *«...В ходу был менуэт, англес и польский (полонез)»*¹¹¹.

Несмотря на то, что в начале учреждения Ассамблеи встретили, мягко говоря, прохладно (многие противились этому новшеству), практически за одно поколение танцы на балу завоевали любовь высших сословий и приобрели небывалый по красоте, пышности и великолепию размах. Под влиянием традиций европейского двора обучение бальным танцам вошло в перечень обязательных дисциплин казённых учебных заведений¹¹². Как и в Европе, умение исполнять бальные танцы возводилось в обязанности высшему сословию и в России: *«...Ко времени царствования Екатерины I на неумение танцевать уже смотрели как на серьёзный недостаток воспитания»*¹¹³.

После венчания Екатерины Алексеевны в моду того времени вошли балы-маскарады. Именно в маскарадах участники могли проявить всю свою фантазию, создавая просто необыкновенно красивые, интересные и творческие костюмы. Цель маскарада – не быть узнанным как можно дольше. Пикантность маскарадам добавляло то, что на них мог прийти кто угодно: *«На маскарадах Екатерины Алексеевны веселились представители различных сословий. Каждый желающий*

¹¹⁰ Руан К. Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700–1917. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 38.

¹¹¹ Агеева О. Г. Европеизация русского двора 1700–1796 гг. М.: Институт российской истории РАН, 2006. С. 219.

¹¹² Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 16.

¹¹³ Еремина-Соленикова Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время. СПб.: Лань, 2010. С. 204.

мог получить билет в придворной конторе»¹¹⁴. Следует также отметить, что Екатерина I очистила танцевальные залы от табака и игровых столиков.

Анна Иоанновна продолжила традиции Екатерины I по либерализации балов – бал могли посещать не только дворяне; остальным сословиям (кроме низших) позволено было организовать танцевальное мероприятие с ведома полиции. Двор этой правительницы славился богатой организацией: *«Мотовство при дворе Анны было чудовищным. На балы приказывалось являться всякий раз в новом платье, и вельможам приходилось волей-неволей раскошелиться»*¹¹⁵. Анна Иоанновна первая начала обильно украшать танцевальные залы тропическими растениями, что представляло собой восхитительное зрелище, особенно когда балы проводились зимой. В этот период европейский стиль жизни становится уже не просто поверхностным и декоративным, но действительно проникает в сознание российской знати: *«Так постепенно в повседневный обиход русского дворянства входили не только европейские наряды, но и новый домашний уклад и привычки к светским развлечениям»*¹¹⁶.

Елизавета Петровна также отличалась любовью к маскарадам. Обладая весёлым нравом, императрица однажды решила пошутить и приказала кавалерам явиться на маскарад в дамских костюмах, а дамам наоборот в мужских. Шутка не понравилась придворным, хоть они и выполнили приказание. По свидетельству современников, только Елизавета Петровна прекрасно выглядела в мужском наряде, так как обладала хорошей фигурой. При этой правительнице нравились, так называемые, «балы с мужиками». Обычно подобные мероприятия устраивались после Нового Года, вход был для всех желающих. При дворе Елизаветы одним из самых популярных танцев стал менуэт; именно менуэтом в эти годы открывались балы. В этот же период в моду входит французская одежда и французский стиль, который останется в российской бальной и светской культуре вплоть до начала XX века. Несмотря на любовь ко всему французскому, эта правительница питала

¹¹⁴ Захарова О. Ю. История русских балов. М.: Гласность, 1998. С. 41.

¹¹⁵ Петряков А. М. Царские трапезы и забавы. Быт нравы, развлечения, торжества и кулинарные пристрастия русских царей. М.: Центрполиграф, 2014. С. 85.

¹¹⁶ Андреева А. Ю. Костюм русской знати. От Византии до модерна. СПб: Паритет, 2009. С. 39.

страсть также и к русской народной культуре, в частности к танцевальной культуре. Императрица с удовольствием смотрела, и даже сама танцевала хороводы в подмосковном селе Перово, которое славилось своими искусными хороводниками.

При правлении Екатерины Великой маскарады продолжали процветать, но при этом обычные балы также давались регулярно. Самым любимым танцем при Екатерине II был полонез; его торжественность и представительность прекрасно подходила к екатерининскому «золотому веку»¹¹⁷. Помимо полонеза, самыми популярными танцами XVIII столетия в России являлись: менуэт, англес и экосес, алеманда, гавот, контрданс, котильон. Реже исполнялись русские народные и цыганские танцы.

С воцарением Павла I танцы на время пришли в упадок: император запретил и балы, и маскарады: *«Было издано распоряжение, предписывавшее гасить свет в десять часов вечера и, следовательно, заканчивать любые увеселения»*¹¹⁸. Соответственно светские мероприятия устраивались днем и ранним вечером, под чутким вниманием власти, что сводило на нет все удовольствие от танцев и общения¹¹⁹. Как уже говорилось, танец вальс был запрещён самим императором: *«По мнению Д. В. Васильчикова, вальс был запрещён потому, что якобы во время танца император упал»*¹²⁰. Впрочем, Павел I в итоге отказался от своего запрета, по некоторым данным, когда он увидел, как красиво вальсируют Д. В. Васильчиков (который на свой страх и риск попросил сыграть вальс) с А. П. Лопухиной.

При Александре I маскарады и балы снова давались каждую неделю, появились конные карусели и другие увеселения. И, тем не менее, при правлении Александра балы тоже пережили определённый кризис: *«Вторая половина царствования Александра I, углубившегося в религиозные искания, разочаровала дворянское общество отсутствием блеска и празднеств при дворе»*¹²¹. Хотя сам император прославился своим умением прекрасно танцевать такой сложный танец

¹¹⁷ Михневич В. О. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете (исторический очерк). М.: Икс-Хистори, 2015. С. 127.

¹¹⁸ Еремина-Соленикова Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время. СПб.: Лань, 2010. С. 208.

¹¹⁹ Гозенпуд А. А. Дом Энгельгардта: из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века. СПб.: Советский композитор, 1992. С. 7.

¹²⁰ Выскочков Л. В. Будни и праздники императорского двора. СПб.: Питер, 2012. С. 360.

¹²¹ Там же, с. 312.

как мазурка. После 1812 года в моду входит отрешённое отношение к танцам и светской жизни. Молодые люди танцевали с неохотным видом, либо вообще предпочитали не танцевать. Даже браваурный танец мазурку взялись исполнять томно и нарочито лениво.

В конце правления Александра, начиная с 20-х годов, танцевальная жизнь захлестнула столицу с новой силой. Балы давались каждый день. Общение и танцы на балу стали главным смыслом и развлечением общества того времени: *«Вследствие этого описываемая эпоха в области общественной жизни могла бы назваться по преимуществу эпохой танцующей, паркетной»*¹²². Важно отметить, что при Александре I в России окончательно оформился балет, как искусство танца, в том виде, в котором мы его себе представляем. До этого, начиная с Анны Иоанновны, балетные танцы были неполноценными, иногда даже просто довеском к опере¹²³.

Нельзя не упомянуть детские балы, которые появились в конце XVIII – начале XIX века. Дети и подростки собирались на такие балы, чтобы отточить свое танцевальное мастерство и подготовиться к взрослым выходам в свет. Вместе с детьми на бал приезжали их родители: *«Дело в том, что детские балы были и школой танцев, поэтому взрослые приглашали на кадрили и мазурку маленьких танцоров»*¹²⁴.

Балы начала XIX века открывались торжественным полонезом, а под конец XIX века – модным вальсом. Полонез – величественный и церемониальный танец, которым в период XVIII–XIX вв. открывали почти каждый бал. Цель этого танца – приветствие гостей хозяевами бала, во время которого предоставлялась возможность обойти фактически весь дом. Полонез – танец родом из Польши, именно поэтому в России его называли «польским», в принципе этот танец был известен нашим соотечественникам ещё до правления Петра I. В Европе полонез уже давно был популярен на балах. Открывающий танец выполнял важную

¹²² Михневич В. О. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете (исторический очерк). М.: Икс-Истори, 2015. С. 246.

¹²³ Там же, с. 139.

¹²⁴ Выскочков Л. В. Будни и праздники императорского двора. СПб.: Питер, 2012. С. 324.

социальную функцию представления гостей и создавал необходимую атмосферу вечера¹²⁵. Первой парой в торжественном шествии в полонезе всегда был хозяин мероприятия и наиболее почётная дама (исполнять полонез мужу и жене запрещалось). Именно первая пара задавала фигуры для следующих за ними участников бала.

При Николае I появились танцевальные вечера – танцы в домашнем кругу, где не требовалось приглашать слишком много гостей и парадно одеваться. Однако, в этот же период торжественные балы и праздники достигли небывалого размаха и давались практически непрерывно: *«Судя по всему, зимний сезон именно 1843 г. был одним из самых насыщенных балами и празднествами»*¹²⁶. В первой половине XIX века знаменитый дом Энгельгардта (этот дом является местом действия в поэме Лермонтова «Маскарад») пользовался успехом в проведении маскарадов.

Если вначале маскарады в доме Энгельгардта были не так популярны, проходили без танцев и всё общество собиралось лишь в ресторане, то после посещения Энгельгардта императором Николаем I и Александрой Фёдоровной, которые одобрили это мероприятие, всё общество устремилось туда на маскарады, и, в итоге, дом Энгельгардта стал популярнейшим местом для танцев. Однако веселье было отмечено мрачной печатью: *«В тягостной, мрачной обстановке николаевского царствования, преследование и подавление свободной мысли, правительству необходимо было создать хотя бы видимость свободного общения «в благопристойных границах», разумеется, под бдительным наблюдением третьего отделения. Этой цели призваны были служить балы и маскарады»*¹²⁷. Двери дома Энгельгардта были открыты для представителей разных сословий: и дворяне, и купцы, и ремесленники могли веселиться и танцевать на общественном маскараде. Это добавляло маскарадному действу особую остроту – невозможно было понять с кем ты танцуешь: *«Принципиальное смешение посетителей, социальные контрасты, дозволенная распушенность поведения, превратившая*

¹²⁵ Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 199.

¹²⁶ Высокочков Л. В. Будни и праздники императорского двора. СПб.: Питер, 2012. С. 353.

¹²⁷ Гозенпуд А. А. Дом Энгельгардта: из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века. СПб.: Советский композитор, 1992. С. 65.

энгельгардтовские маскарады в центр скандальных историй и слухов, – все это создавало пряный противовес строгости петербургских балов»¹²⁸.

С середины XIX века в моду входят благотворительные балы. Чаще всего такие балы устраивались обществами архитекторов и художников: *«На протяжении десятилетий костюмированный бал художников являлся «звездём» всего бального сезона»¹²⁹*. Такие профессиональные балы отличались красотой костюмов, необыкновенным убранством залы, были даже декорации, которые делали и раскрашивали сами художники.

В правление Александра III балы даются значительно реже, хотя их значимость сохранилась. Уважая традиции, император внёс, однако, важные изменения в дворцовую жизнь: оптимизировал штат Министерства двора, сократил число прислуги и ограничил количество придворных балов четырьмя в год. При этом неизменным оставалось проведение новогоднего бала и торжеств в честь исторических дат в Зимнем дворце¹³⁰.

Во второй половине XIX века происходило смешение разных стилей, поиски и изобретение новых танцев хореографами – традиционные бальные танцы явно погрузились в кризис. В конце XIX века с 80-х гг. появились ледовые балы. Эта мода, опять же, была заимствована из Парижа.

На рубеже веков рестораны начали активно перенимать функции танцевальных залов, что привело к стремительному росту их популярности¹³¹. В ресторанах выступали знаменитые цыганские коллективы, которые снискали всеобщую любовь и признание. Танец «Цыганочка», который до настоящего времени является визитной карточкой многих танцевальных коллективов народного танца, как профессиональных, так и любительских, сочетал в себе эффектные движения цыганской пляски, исполненные с более широкой амплитудой.

¹²⁸ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 148.

¹²⁹ Захарова О. Ю. Бальная эпоха первой половины XIX века. Героям 1812 года посвящается. М.: Центрполиграф, 2012. С. 25.

¹³⁰ Петряков А. М. Царские трапезы и забавы. Быт нравы, развлечения, торжества и кулинарные пристрастия русских царей. М.: Центрполиграф, 2014. С. 215.

¹³¹ Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 284.

Последний придворный бал состоялся в 1903 году.

3. Традиции, костюм и этикет балов в России (XVIII–XIX вв.)

К середине XVIII века русский двор полностью перестроился под канон европейского общества: балы, куртаги, табель о рангах, театры, мода, этикет и т. д. Европейские бальные традиции являлись одной из сфер социальной жизни, которые наиболее быстро прижились при русском дворе: *«Очевидно, что наибольшее влияние европейская культура оказала на верхний слой общества – дворянство. Сферами, в которых влияние Западной Европы было наиболее интенсивным, являлись военное дело, дворянское образование, дворянская культура и быт»*¹³². Европейские традиции, которые, начиная с Петра I, беспрепятственно проникали в Россию, не могли не дать на русской почве плоды самобытной культуры: *«Примечательно, что западноевропейское искусство, архитектура, модная одежда – весь «нерусский» быт того времени не вытеснили окончательно интереса к национальным традициям. Более того, русское и иноземное не только мирно уживались, но и, взаимно проникая друг в друга, создавало уникальную культурную среду»*¹³³. На российских балах практически всегда было принято исполнять русские народные танцы, как самими придворными, так и приглашёнными коллективами ради их развлечения. Элементы народного костюма время от времени входили в моду в высшем свете. Рассмотрим подробнее наиболее интересные моменты всплесков любви к русскому народному творчеству в европеизированном придворном обществе:

Анне Иоанновне очень нравились русские танцы, поэтому в то время на балах нередко исполнялся русский трепак. «Русская плясовая» укрепилась на балах конца XVIII века благодаря известной балерине Е. И. Колосовой, которая великолепно исполняла этот народный танец¹³⁴. Елизавета Петровна продолжила традицию и

¹³² Агеева О. Г. Европеизация русского двора 1700–1796 гг. М.: Институт российской истории РАН, 2006. С. 6.

¹³³ Андреева А. Ю. Костюм русской знати. От Византии до модерна. СПб: Паритет, 2009. С. 62.

¹³⁴ Михневич В. О. Русская женщина XVIII столетия. М.: Кучково поле; Гиперборея, 2007. С. 174.

благодаря её усилиям русские народные танцы (облагороженные европейскими салонными танцами), прочно утвердились на балах. В то время как на Западе бал оставался поликультурным явлением, в России он превратился в инструмент выражения национальной идентичности¹³⁵.

Подобная мода на всё «русское народное» коснулась и бального костюма, особенно женского, – элементы народного убранства были неотъемлемой частью образа дамы на балу: *«Попытки регламентации женского парадного придворного костюма и придание ему черт национального характера делались ещё во времена Екатерины Великой»*¹³⁶. Сама Екатерина II на светских приёмах появлялась в, так называемом, русском платье, которое сочетало в себе декоративные элементы русского народного костюма и французского кроя. Императрица диктовала моду своим придворным, требуя от них соблюдения национального колорита на светских мероприятиях. Впрочем, не только Екатерина любила русскую старину: *«Славянский костюм оставался важным символом сохранения национальной идентичности. Так, Екатерина II время от времени повелевала дамам являться на официальные приёмы в русских кокошниках и сарафанах, а при Александре III в фасоне русских военных мундиров присутствовали элементы национального костюма»*¹³⁷. Нередко, в мемуарах описывались вечера, устраивавшиеся знатными вельможами, где после ужина оркестр играл какую-нибудь русскую народную мелодию, и гости начинали танцевать под неё.

Российская мода очень чутко реагировала на политические события: во время военных конфликтов в бальных салонах мгновенно расцветал «декоративный» патриотизм, выражающийся в ношении одежды на русский манер. Бальные наряды (сами по себе явление европейское) приобретали декоративные элементы народного костюма: *«Европейская мода приобретает в России русский акцент,*

¹³⁵ Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 25.

¹³⁶ Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М.: Центрполиграф, 2011. С. 63.

¹³⁷ Котовская М. Г. История моды и повседневности по материалам журналов середины XVIII – нач. XX вв. М.: РИО МГУДТ, 2012. С. 43.

модные платья начинают носить на русский манер, подражая старинному сарафану и рубахе»¹³⁸.

До войны с Наполеоном, в начале XIX века в отечественных бальных залах по примеру Европы царствовала мода на античный стиль одежды. Бальные платья были изысканны и просты; как у мужчин, так и у женщин уже не допускалось обильное количество украшений как в екатерининский «золотой век». А уже в *«1810-1820-х годах дворянки прибывали ко двору в так называемом «русском платье», которое сами мемуаристки именовали «сарафаном», его шили из бархата и украшали серебряной и золотой вышивкой»¹³⁹*. Знатные дамы демонстрировали свою любовь к Отечеству в том числе и русскими народными нарядами, в которых они продолжали танцевать на балах: *«...В эпоху наполеоновских войн платья были полупрозрачными и муслиновыми, бисер их лишь утяжелял, его не использовали. Но вот после 1815 года, когда платья стали укорачиваться для удобства при вальсировании и расширяться книзу, утяжелённые валиками, в моду входят вообще вышивки и отделка с пайетками, и бисером – в обоих случаях металлическими»¹⁴⁰*; *«...после Отечественной войны 1812 года официальный придворный женский костюм, приобретший черты русского крестьянского одеяния и исполненный декоративным оформлением с некоторыми поправками на династические смены и европейскую моду, продержался весь XIX век»¹⁴¹*. Точно такое же проявление моды на всё русское происходит и в середине века: *«После Крымской войны 1853–1856 годов Россия и Франция стали врагами. Многие русские женщины держались того мнения, что покупать французские модные новинки во время войны – непатриотично. Чтобы продемонстрировать свою любовь к родине, многие стали надевать традиционные русские платья на балы и вечера. Дамы высшего света появлялись в сарафанах и народных головных уборах и танцевали полонез и польку. Это шокировало многих современников. Традиционная русская одежда на*

¹³⁸ Захаржевская Р. В. История костюма: костюм в древнем мире, костюм в средние века, эпоха возрождения, период Мольера, европейский костюм XVII–XX веков, русский костюм. М.: РИПОЛ классик, 2009. С. 339.

¹³⁹ Руденко Т. В. Модные магазины и модистки Москвы первой половины XIX столетия. М.: Центрполиграф, 2014. С. 108.

¹⁴⁰ Васильев А. А. Этюды о моде и стиле. Москва: Альпина нон-фикшн; Глагол, 2015. С. 345.

¹⁴¹ Захаржевская Р. В. История костюма: костюм в древнем мире, костюм в средние века, эпоха возрождения, период Мольера, европейский костюм XVII–XX веков, русский костюм. М.: РИПОЛ классик, 2009. С. 305.

мероприятиях европейского образца смотрелась настолько дико, что это нельзя было оправдать даже патриотизмом»¹⁴².

Разумеется, в полном смысле бальные платья не были русскими народными костюмами, скорее они являлись стилизацией под них. По покрою это было самое обыкновенное европейское платье с глубоким декольте и корсетом, но при этом к нему добавлялись декоративные элементы от русской одежды, богато украшенные и созданные для того, чтобы танцевать всю ночь на светских мероприятиях: *«Самое интересное, что обнажённые плечи и руки, волосы, выглядывающие из-под кокошника, многочисленные украшения и крошечные туфельки очень и очень отдалённо напоминали настоящий народный костюм. Это была дорогая декорация, модная игра в народность, а о самой жизни народа вряд ли кто-нибудь в роскошных дворцовых залах имел представление»¹⁴³.*

В конце XIX века мода на старину не пропадает, но наоборот подпитывается интересом царской семьи к своим корням и к русской истории: *«На рубеже веков персонажи из русской истории и народного быта особенно привлекали аристократию. Все национальное поддерживалось властью и это была мода»¹⁴⁴.* 25 января 1883 года был дан знаменитый «Русский бал», который прославился роскошными старинными костюмами русских «царей и бояр», в которые облачились члены императорской семьи. Этот бал был организован великой княжной Марией Павловной, супругой сына Александра II – великого князя Владимира Александровича. Для того, чтобы костюмы выглядели реалистично, Мария Павловна обращалась к художникам, которые работали по иллюстрациям исторического костюма. Этим балом правящая династия ещё раз, возможно противоречиво, призналась в любви ко всему исконно русскому, допетровскому – через такое абсолютно европейское явление как бал.

Не только в костюме и нарядах выражалась мода на русский колорит, но и музыка, которая звучала на балах, стремилась вобрать в себя народные мотивы.

¹⁴² Руан К. Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700–1917. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 145.

¹⁴³ Андреева А. Ю. Костюм русской знати. От Византии до модерна. СПб: Паритет, 2009. С. 98.

¹⁴⁴ Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора: XVIII – нач. XIX в. СПб: "Дмитрий Буланин", 2004. С. 100.

Таким образом, на балу могли танцевать европейские бальные танцы под музыку с русскими народными мотивами «...местная традиция в России – включение русских народных мелодий в круг западноевропейских жанров, с одной стороны, и «открытость» бальных танцев к звучащей музыке окружающей среды – с другой, привели к любопытному феномену – бальным танцам на темы русских народных песен»¹⁴⁵. Большинство модных бальных танцев XVIII–XIX вв. подверглись «русификации» в плане музыки: полонез, вальс и мазурка писались композиторами с использованием русских народных песен и романсов. Французская кадриль, которая была очень популярна в XIX веке – самый яркий тому пример. Этот танец до сих пор больше ассоциируется с народной пляской (главным образом из-за музыки), чем с салонным танцем. Большой популярностью также пользовалась музыка из опер. Оперные арии постоянно переделывались в музыку для бальных танцев. Знаменитые оперы «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила», «Русалка» звучали на балах в танцевальных аранжировках.

3.1. Бальное платье

Поговорим более подробно о бальном платье, которое, несмотря на непрекращающуюся моду на русское декоративное убранство, было как-никак порождением европейской культуры. За основу всё равно брали французские тренды того времени, за исключением тех периодов всплеска патриотизма в одежде, когда Россия и Франция находились в состоянии войны, а уж затем проявлялась национальная творческая фантазия. Как только военные конфликты сходили на нет, европейские ателье снова начинали работать на полную мощь и старательно обшивали высшее общество Санкт-Петербурга и Москвы.

Бальный наряд являлся важнейшим атрибутом общественных танцев XVIII–XIX вв., как для женщин, так и для мужчин. Наряд готовили заранее, изо всех сил стараясь следовать модным тенденциям. От женщины-дворянки требовалось иметь в своём гардеробе множество бальных туалетов из-за того, что приёмы и званые

¹⁴⁵ Рыжкова Н. Бальные танцы и русская музыка // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков / отв. ред. Струтинская Е. И. М.: Государственный институт искусствознания, 2000. С. 51.

вечера проходили часто. Для женщин бал был таким мероприятием, где можно блеснуть своей красотой в полной мере: *«Бал был одним из немногих мест, где разрешалось публично обнажить плечи и руки»*¹⁴⁶. Для мужчин одежда на балу тоже играла немаловажную роль, особенно это касалось офицеров, к их внешнему виду предъявлялись самые строгие требования, особенно в XIX веке. Павел I заложил основу этой требовательности, так как именно он начал новый обычай – арест и выговор за неподобающую одежду. Эта мрачная традиция продолжилась до конца XIX века, а именно до правления Александра III: *«Малейшее нарушение бальной офицерской формы строжайшим образом пресекалось лично императорами, крайне чувствительными к нарушениям формы одежды»*¹⁴⁷. Мужчинам было непозволительно танцевать с оружием и в шпорах (последним правилом часто пренебрегали в угоду щёгольству, но оружие исправно сдавалось в гардероб).

В первой половине XIX века пошивом бальной одежды в основном занимались иностранные специалисты. Магазины модной одежды класса люкс держались либо французами, либо их учениками. В это время среди модисток были распространены рабочие командировки в Париж, откуда они привозили выкройки платьев и прочих аксессуаров по европейской последней моде. Бальные танцы всегда были крайне выгодны для модных магазинов. Особенно бальный ажиотаж начинался в новогодние праздники: мероприятий много, и в магазинах мод отбоя не было от клиенток: *«Когда горожане готовились к торжествам, объём работ в швейных мастерских увеличивался в несколько раз. В первую очередь обшивали высокопоставленных, родовитых, состоятельных клиентов, остальным приходилось дожидаться своей очереди»*¹⁴⁸. Однако не всегда и не все дворянки тратили баснословные суммы на модные магазины и французских портних. Для пошива бального платья часто пользовались труд крепостных вплоть до реформы 1861 года¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С.140.

¹⁴⁷ Зимин И. В. Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX – начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2011. С. 345.

¹⁴⁸ Руденко Т. В. Модные магазины и модистки Москвы первой половины XIX столетия. М.: Центрполиграф, 2014. С. 169.

¹⁴⁹ Там же, с. 247.

Бальное платье девушки для первого выхода в свет отличалось простотой и скромностью. Декольте в первой половине XIX века было допустимым как для взрослых женщин, так и для девушек, но иногда родители девушек всё же переживали за глубину выреза и беспокоились о благопристойном внешнем виде своих дочерей. Любопытный эпизод с участием своей троюродной сестры Екатерины Васильчиковой описывает в письме своей матери Варвара Николаевна Репнина: *«За Катенькой чрезвычайно ухаживают. Невозможно выразить, как она довольна и счастлива быть на балу. Её нельзя упрекнуть в кокетстве, нет, но в крайнем легкомыслии и ветрености – как она отличается от Сони! Когда мои старшие кузины заканчивали свой туалет, их отец вошёл в комнату и, обращаясь в Лизе, посетовал, что Катенька, которую он только что видел, снова очень декольтирована. Он выходит и входит их мать: «До чего папа невыносим со своим декольте, он снова бранит Катенькино платье. Пойди, Лиза, взгляни и скажи ему своё мнение». Лиза взглянула и нашла, что хотя Катенька более декольтирована, чем она сама, но меньше, чем обычно. Она пошла и сказала об этом отцу. Родители постоянно из-за неё спорят. Один, быть может, излишне строг и суров, но это хороший недостаток, другая же балует Катеньку немислимым образом»¹⁵⁰.* Впрочем, слишком открытое декольте драпировалось шалью, которая была не только модным аксессуаром, но и защищала девушек от сквозняков на балах. Шали, модный бальный аксессуар, который был опять же позаимствован из Франции в первой половине XIX века; вскоре шали начали производить и в России.

С конца XIX века в высшем свете становится модным такое течение как ориентализм. «Восток а-ля Русс», стиль, который царил не только в костюмах и убранстве светских завсегдаев, но и на сцене, в частности, в балетных постановках.

¹⁵⁰ Письмо В. Н. Репниной к В. А. Репниной-Волконской; Петербург, 23 декабря 1831 г. // Российский архив (История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.). Выпуск XI. М.: АНО «Редакция альманаха "Российский архив"», 2001. С. 66.

3.2. Аксессуары

Помимо платья к балу готовили всевозможные аксессуары, которые помогали сделать их владельца неотразимым на паркете в высшем обществе. Бальный костюм состоял из огромного количества составных частей: *«...В понятие «костюм» входят такие элементы, как аксессуары, обувь, украшения, шляпы и многие другое»*¹⁵¹.

И в XVIII начиная с правления Елизаветы Петровны, и в XIX веке дамы пользовались мушками: маленькими накладными родинками, которые клеились на лицо, чтобы подчеркнуть белизну кожи. Кроме чисто декоративного элемента, мушки были ещё одним тайным языком для общения с противоположным полом на балах. В зависимости от части лица, на которую клеилась мушка, можно было прочесть тайное послание накладной родинки.

Разумеется, особое внимание уделялось причёске на балу. В конце XIX века, на волне увлечения ориентализмом, стало модно делать причёски в японском стиле: *«...Причёски для больших приёмов и аристократических балов убирались драгоценными диадемами, длинными жемчужными нитями, а также декоративными заколками в виде бабочки из перламутра на пружинках, заставлявших крылья «порхать» при малейшем дуновении ветра»*¹⁵².

Бальные туфли начала XIX века немного напоминали балетные пуанты. В моде того времени были лёгкие туфли, плотно охватывающие стопу, с характерным закруглением в передней части и отсутствием каблука. Кроме того, чтобы туфли не слетели во время танца, их подвязывали лентами. Только к концу XIX века женские бальные туфли приобрели каблук.

Знаменитые бальные книжечки назывались агендами и крепились на пояс бального платья. В агенды заносился список танцев, которые будут на балу, напротив танца ставилась фамилия партнёра, которому дама обещала этот танец. Отсюда пошло известное выражение: «ангажировать даму на танец».

¹⁵¹ Захаржевская Р. В. История костюма: костюм в древнем мире, костюм в средние века, эпоха возрождения, период Мольера, европейский костюм XVII–XX веков, русский костюм. М.: РИПОЛ классик, 2009. С. 14.

¹⁵² Васильев А. А. Этюды о моде и стиле. Москва: Альпина нон-фикшн; Глагол, 2015. С. 16.

Правила этикета строго осуждали ситуацию, когда дама, сославшись на усталость, отказывала в танце одному кавалеру, но сразу же соглашалась танцевать с другим¹⁵³. Устойчивой традицией является обязанность кавалера в танце предотвращать столкновения с другими парами, а также обязанность отводить после танца даму на прежнее место (либо в буфет, если дама пожелала). С уверенностью можно сказать, что конкретно эти две традиции сохранились в социальных танцах вплоть до наших дней.

Важнейшим бальным атрибутом, как для дам, так и для кавалеров были перчатки. Касаться рук партнёра по танцу без перчаток считалось недопустимым. Дамам рекомендовалось на всякий случай всегда иметь с собой запасную пару: *«У дам они [перчатки] часто были выше локтя, шёлковые или лайковые. Кавалеры в штатском носили лайковые, а военные – замшевые перчатки»*¹⁵⁴.

Бальные аксессуары (особенно такие как веер и агенды) могли многое рассказать о своей владелице на балу: социальное положение, политические взгляды, эстетический вкус. Агенды изготавливались из дорогих материалов, украшались росписью, иногда гербом. Веер был настоящим произведением искусства; миниатюры, изображавшиеся на экране веера, были почерпнуты из разнообразных сюжетов (иногда на них изображались сцены из какого-нибудь знаменитого бала). Веера девиц и замужних дам отличались по цвету и размеру. Это был секретный код дам и их кавалеров, в котором, казалось бы, невзначай переложенный из одной руки в другую веер решал судьбу возлюбленного. Случайно обронённый, поднесённый к губам, открытый на четверть, резко сложенный веер передавал разнообразные состояния души, скрытые желания, мог предостеречь или назначить свидание с указанием точного часа и места: *«Язык вееров» так же, как и язык мушек на лице, цветов на платье или в букете, был необходимым элементом кружевной жизни в фарфоровых салонах»*¹⁵⁵. В XIX в. происходит заметный упадок «веерной культуры» – аксессуар становится

¹⁵³ Дмитриева М. Материалы первой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. // Бальный этикет XIX века в России / отв. ред. Е.В. Еремина-Соленикова, Д. С. Еремин-Солеников Дмитрий, Е. С. Михайлова-Смольнякова. СПб.: КультИнформПресс, 2009. С. 83.

¹⁵⁴ Там же, с. 81–82.

¹⁵⁵ Васильев А. А. Этюды о моде и стиле. Москва: Альпина нон-фикшн; Глагол, 2015. С. 371.

маленьким, хотя во второй половине XIX века веер мог быть многофункциональным. Например, веер совмещался с агендой: на пронумерованных пластинах писались названия танцев и кавалеров, к концу веера крепился небольшой карандаш.

3.3. Традиции

Как правило, в первой половине XIX века бал следовал за походом в театр. Многие гости бала опаздывали: В высшем обществе считалось дурным тоном приходить на бал строго по времени, указанному в приглашении¹⁵⁶.

В бальной культуре XIX века, как и в других сферах дворянской жизни, царствовал французский язык. Все танцевальные термины были на французском языке (это явление сохранилось до наших дней в балете, но никак не в бальных танцах, где на данный момент практикуются термины, взятые из английского). Название аксессуаров, украшений, головных уборов – на французском языке. Разговоры и беседы во время бала тоже предпочтительно велись по-французски. Таким образом, на балу использовался язык танцев, язык цвета, веера и прочих аксессуаров. **Весь внешний вид участника бала был направлен на социальное взаимодействие.**

Очень часто парные танцы XIX века строились по принципу «контрданса», то есть две пары танцевали напротив друг друга, затем менялись и исполняли сложные фигуры. Поэтому в подобных танцах было важно найти не только партнёршу, но и «визави» – пару, которая будет танцевать напротив: *«Найти себе визави для того, чтобы танцевать кадрили, порой было нелёгкой задачей. Для успешного исполнения танца требовалось, чтобы партнёры подходили и по общению, и по танцевальному мастерству, и иногда даже по костюму»*¹⁵⁷. Собственно, найти себе пару и быть приглашённой тоже было сопряжено с некоторыми сложностями в первую очередь для партнёрши. Во-первых,

¹⁵⁶ Энтелис Н. Л. Пушкинский бал с описанием традиций и подлинными танцами. СПб.: Композитор, 2014. С. 13.

¹⁵⁷ Дружининская О. В., Катаева И. Н. Бал как культурное явление XIX века: из истории слов. Вологда: ВГПУ, 2008. С. 66.

танцующих кавалеров иногда попросту не хватало. Во-вторых, приглашение дамы было сложным процессом: сначала молодой человек был обязан танцевать с хозяйкой бала и её родственницами, потом со знакомыми партнёршами, в чьи дома он был вхож и только потом кавалер мог пригласить понравившуюся даму, предварительно попросив общих знакомых представить его или самому отрекомендовать себя её родителям.

Бальный зал перед мероприятием тщательно украшали и готовили к танцам: расставляли столы, стулья по краям, натирали паркет и ароматизировали воздух, декорировали живыми цветами (особенно ценились редкие и экзотические). На самом деле в XIX веке танцы и цветы были связаны неразрывно: помимо украшенной бальной залы, небольшие букеты цветов дамы носили с собой, их либо держали в руках, либо прикрепляли к корсажу. В конце XIX века появился новый бальный обычай дарить дамам цветы перед ужином.

Среди обязательных помещений на балу присутствовала специальная туалетная комната для гостей¹⁵⁸. В этой комнате дамы имели возможность расправить складки своих бальных нарядов, поправить причёску, приколоть цветы. В туалетной комнате предупредительные хозяева оставляли всевозможные дамские мелочи, которые могли пригодиться гостям (шпильки, ленты, нитки, гребни). Особо богатые хозяева нанимали на бал модисток и парикмахеров, в обязанности которым вверялась забота о внешнем виде гостей.

На балу обязательно проходил званый ужин. Также можно было подкрепить свои силы после танцев в буфете. На балах XIX века любимым напитком стало французское шампанское. Прочий алкоголь из Франции был также в ходу у русской аристократии. После ужина начинали танцевать котильон – один из самых долгих бальных танцев (обычно длился около двух часов). Продолжался котильон до самого конца бала. А заканчивались балы как правило далеко за полночь: *«Бал вынуждал бодрствовать ночью и отдыхать днём, чтобы на следующей день снова ехать на танцевальное собрание»*¹⁵⁹. Этикет XIX века запрещал покидать бал

¹⁵⁸ Руденко Т. В. Модные магазины и модистки Москвы первой половины XIX столетия. М.: Центрполиграф, 2014. С. 104.

¹⁵⁹ Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 37.

раньше императорской семьи (если её представители присутствовали на мероприятии), поэтому участники вынуждены были танцевать до глубокой ночи.

Во время Великого Поста все балы прекращались.

4. Социокультурные функции бала

4.1. Танец как символ

Танец как явление, безусловно культурный феномен. Известный российский историк Юрий Лотман обозначил понятие «культура» как форму социального общения между той или иной группой людей: *«Культура есть нечто общее для какого-либо коллектива – группы людей, живущих одновременно и связанных определённой социальной организацией»*¹⁶⁰. Парные танцы как нельзя лучше иллюстрируют данное утверждение. Танцы сами по себе являются языком общения для определенного социума. Чтобы быть полноправным участником подобного социального общения необходимо обладать навыками «языка» группы, соблюдать протокол поведения и демонстрировать принадлежность/лояльность к группе: *«Всякая структура, обслуживающая сферу социального общения, есть язык»*¹⁶¹. Танец – это невербальная форма общения, построенная на взаимодействии танцующих в специфических движениях, символике внешнего вида и соответствующей атрибутике. Бальные танцы являлись одним из символов принадлежности к дворянскому сословию; участие в балах – это демонстрация лояльности к правящей верхушке, лояльности к государству. Исполнение неподобающих танцев, так же, как и ношение неподобающей одежды бросало тень на человека из дворянского общества. Поэтому изучение с детства хореографии имело принципиальное значение в высшем обществе Российской империи.

Пошатнувшийся статус в обществе мог быть восстановлен на балу. Например, очень характерно, что репутация дворянки Марии Вяземской была

¹⁶⁰ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 6.

¹⁶¹ Там же.

реабилитирована приглашением на танец Александром I, который назвал её при этом графиней, таким образом, давая понять, что признает её развод с князем Голицыным и новое замужество за графом Разумовским. До этого символического жеста общество отказывалось признавать скандальный инцидент. Негласное общественное признание произошло через танец.

Особый интерес представляет для нас бал-маскарад. Маскарад – наполовину языческое веселье, закрепившееся в культуре, вопреки церкви вплоть до наших дней. По словам историка Ю. Лотмана, традиции маскарада проникли в дворянский быт XVIII века с трудом, однако затем превратились в любимое развлечение: *«Как форма дворянского празднества, маскарад был замкнутым и почти тайным весельем»*¹⁶².

Маскарады стали частью российско-дворянской повседневности в правление Елизаветы Петровны. Екатерина Великая продолжила это дело: *«Элементы кощунства и бунта проявились в двух характерных эпизодах: и Елизавета Петровна, и Екатерина II, совершая государственные перевороты, переряжались в мужские гвардейские мундиры и по-мужски садились на лошадей. Здесь ряжанье принимало символический характер: женщина – претендентка на престол превращалась в императора»*¹⁶³. Главной целью на маскараде было заинтриговать в игровой форме любого понравившегося человека, используя маски, переодевание и прочие ухищрения. Подобные практики бытуют и на современных танцевальных площадках: исполняя совсем другие танцы, участники танцевального вечера переодеваются в тематические костюмы. Мы подробнее остановимся на этом в IV главе данного диссертационного исследования.

4.2. Социальные функции бала

Для Императорского двора XIX века балы, несомненно, имели важную социальную составляющую. Придворное сообщество нуждалось в регулярных

¹⁶² Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 147.

¹⁶³ Там же.

(формальных или неформальных) встречах, чтобы ощущать себя единым целым. Тон задавался Императорской фамилией: *«Досуг и развлечение являлись одной из важнейших сторон быта, образа жизни императорской фамилии имели не только утилитарное предназначение, но и выполняли социальную роль, способствуя укреплению внутренних связей придворного сообщества, формированию общественного мнения, трансляции культурных традиций, выступал в качестве ценности правящей элиты»*¹⁶⁴. На крупные балы в Петербурге и в Москве съезжались представители знати, дипломаты и культурные деятели со всей страны и стран зарубежья. Очень много на приёмах и балах присутствовало иностранцев. Таким образом, на балах происходило межрегиональное и межкультурное общение.

Высшие общества Петербурга и Москвы имели свою специфику. Считается, что балы в столице отличались строгим следованием этикету и чопорностью. В Москве же царила более неформальная обстановка: *«...Чванливая холодность петербургского света контрастировала со свободой и непосредственностью «московского поведения»*¹⁶⁵.

Для юношей и девушек посещение балов становилось своего рода инициацией – их представляли высшему свету, вводили в «общество», и тогда же они считались достаточно взрослыми, чтобы создать собственную семью, что особенно было важно для девочек того времени¹⁶⁶.

Балы XIX века делились на дворянские, публичные и купеческие. На дворянских балах собиралось только высшее сословие, в то время как в публичном балу мог принять участие любой желающий за денежную плату: *«...Публичным балом назывался бал, устроенный в воксале, клубе или другом общественном заведении для большого количества людей, среди которых присутствовали представители дворянского и других сословий, кроме простого народа»*¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Несмеянова И. И. Российский императорский двор первой половины XIX века как социокультурный феномен. Челябинск: Рекпол, 2007. С. 185.

¹⁶⁵ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 95.

¹⁶⁶ Подробнее об этом пишет Белова А. В. в разделе «Интимная жизнь русских дворянок в XVIII–середине XIX века» коллективной монографии «Сметая запреты: очерки русской сексуальной культуры XI–XX веков».

¹⁶⁷ Дружининская О. В., Катаева И. Н. Бал как культурное явление XIX века: из истории слов. Вологда: ВГПУ, 2008. С. 19.

На балу можно было решить вопросы и пообщаться с людьми, с которыми за пределами бала сделать это не представлялось возможным, по тем или иным причинам: *«Он (бал) бывал местом встречи чиновников, разделённых должностной иерархией, которая не позволяла непосредственно обращаться к вышестоящему начальству»*¹⁶⁸. Несмотря на чёткое разграничение сословий в «бальной зоне», совместные танцы и общение прекрасно способствовали консолидации высшего российского общества: *«Бал оказался очень эффективным способом формирования сословной корпоративности и в этой роли оставался до второй половины XIX века»*¹⁶⁹.

Огромное значение имели балы для иностранных диаспор, проживающих на территории России: *«Свои танцевальные вечера проводили немецкие, французские, польские и другие диаспоры. Для их представителей подобные объединения были особенно значимы, так как помогали встретиться со «своими» в условиях чужой веры и культуры»*¹⁷⁰. Российское дворянство за границей также регулярно устраивало собственные балы. Например, княгиня Дашкова во время своего пребывания в Ирландии давала балы каждую неделю, по её словам, для развлечения детей.

Летом, когда бальный сезон заканчивался, местом для встреч разных социальных групп становились парки и другие общественные летние места:

Интересный факт отмечают многие исследователи, а именно, как в бальной зале пространство было распределено между людьми разных сословий и разного положения в обществе: границы проходили достаточно чётко. Так называемое «высшее общество» всегда группировалось в зале отдельно от чиновников, купеческого сословия и др. Однако, умение танцевать могло помочь попасть в закрытое высшее общество людям, не принадлежавшим к нему. Купеческое сословие старалось подражать дворянскому и устраивало собственные «купеческие балы», что также способствовало корпоративной солидаризации.

¹⁶⁸ Дуков Е. В. Бал в культуре России XVIII – первой половины XIX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. / ред. сост.: Дуков Е. В. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 175–176.

¹⁶⁹ Там же, с. 176.

¹⁷⁰ Еремина-Соленикова Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время. СПб.: Лань, 2010. С. 216.

Как же проходило социальное общение во время бала? Во время танца на балу не возбранялся, а даже поощрялся лёгкий разговор между партнёрами. Дамы и кавалеры могли разговаривать как друг с другом, так и с их «визави» – парой напротив. Характер танца задавал тон разговору между танцующими. Лёгкие разговоры и обмен новостями мог происходить при исполнении, например, кадрили. «Мазурочная болтовня» – это распространённое выражение обозначало разговоры и флирт во время мазурки. Вальс считался страстным и молодёжным танцем, из-за близости партнёров во время этого танца, можно было легко передавать записки из рук в руку.

Светская жизнь в целом и бал в частности были не только приятным времяпрепровождением, но и порой тяжёлой обязанностью. С осени до весеннего поста балы давались без перерыва, практически каждый вечер светские люди проводили в танцах. Такой образ жизни становился в какой-то момент очень утомительным и даже вредным для здоровья. Вот что пишет про один из балов Репнина В. Н. в своем письме матери: *«Бал был блестящий, но я там не веселилась. Я танцевала одну французскую кадрили с Базилем Качубеем, а другую с князем Долгоруковым, женатым на Сен-При (я подозреваю, что сей кавалер был приведён для моей тётки Александрины Васильчиковой), один вальс с Кутузовым, а другой с князем Алексеем Салтыковым. При выборе во время танцев я один раз танцевала с братом Васенькой, один раз со Стенбоком и один раз со Смирновым. Мы возвратились только в половине пятого. Тётушка по доброте своей отвезла меня»*¹⁷¹. После бала Репнина встала в десять часов утра. Очевидно, танцы по ночам доставляли массу неудобств, о чём Репнина опять же писала в мемуарах, ночная жизнь явно была ей в тягость: *«В ближайшие дни я надеюсь отдохнуть. В воскресенье большой бал при Дворе, в пятницу Рождественский выход, и я не хочу*

¹⁷¹ Письмо В. Н. Репниной к В. А. Репниной-Волконской; Петербург, 23 декабря 1831 г. // Российский архив (История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.). Выпуск XI. М.: АНО «Редакция альманаха "Российский архив"», 2001. С. 66.

до тех пор проводить вечера вне дома. Ночные бодрствования не для меня, да и бедняжка м-ль Фабр совсем разбита после вчерашнего вечера»¹⁷².

Женщины приходили на бал беременные, иногда в период болезни. Залы во время большого скопления танцующих становились душными, нередко были сквозняки: *«Разумеется, большинство молодых женщин обожали танцы, но за это им порой приходилось платить высокую цену. Выкидыши или тяжёлые простуды после балов были отнюдь не редкостью»¹⁷³*. И всё же, отказаться от бала представлялось просто невыносимым. За слишком частые отказы, невыносимых молодых людей могли и вовсе перестать приглашать, а это означало утрату престижа, положения и, как следствие, огромного куса социальной жизни.

Смысл европеизации русского двора, главным образом, состоял в том, чтобы облегчить социальные и политические контакты с европейскими государствами, найти взаимопонимание и укрепить свои собственные позиции на международной политической арене. Социальные связи между российским и европейским высшим обществом устанавливались, в том числе и в бальных залах, где создавалась комфортная и привычная для европейцев обстановка. Непосредственно танцы являлись также своеобразным языком международного общения, так как танцевальный репертуар бала при русском дворе являлся универсальным для всей Европы.

4.3. Балы как пространство гендерных отношений

Появление знаменитых петровских Ассамблей утвердило за женщиной право бывать в обществе, а конкретно – в придворном обществе. Именно с этого западного новшества, которое практически насильно было привнесено в русскую культуру, началась светская жизнь женщин высокого происхождения. Итак, XVIII век вывел русскую дворянку из терема в придворный свет, где она из затворницы превратилась в объект рыцарского поклонения, обнажила плечи и начала танцевать:

¹⁷² Письмо В. Н. Репниной к В. А. Репниной-Волконской; Петербург, 23 декабря 1831 г. // Российский архив (История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.). Выпуск XI. М.: АНО «Редакция альманаха "Российский архив"», 2001. С. 68.

¹⁷³ Первушина Е. В. Петербургские женщины XIX века. М.: Центрполиграф; СПб.: Русская тройка, 2013. С. 257.

*«Представление о женщине как о красивом атрибуте светских мероприятий сложилось в России под влиянием европейской культуры»*¹⁷⁴. По мнению В. О. Михневича, многие женщины пострадали в этот период новаторских нововведений Петра I. Историк считал, что женщины по своей натуре более консервативны нежели мужчины, особенно женщины среднего и пожилого возраста. «Теремные боярыни», как он их называл, были неспособны проникнуться прелестями светских развлечений, за что часто были променяны мужьями на молодых и более прогрессивных дам. Разводы, а особенно ссылки в монастырь сохранились в хрониках XVIII века.

Бал стал уникальным местом с точки зрения того, что на балу женщина могла практически самостоятельно выбирать мужчину (с некоторыми оговорками). Например, во время менуэта, девушка сама приглашала партнёра на этот танец. Женщина имела право отказывать приглашающим мужчинам: *«Регламент бала недвусмысленно ставил мужчину в определённую зависимость от женщины»*¹⁷⁵. Однако, эта иллюзорная власть распространялась лишь на танцы.

В эпоху балов XVIII века родители принимали самое активное участие в судьбе своих детей, когда дело касалось брака. Молодой человек не мог даже познакомиться с высокородной дворянкой в обход её родителей: *«Доступ к девушке из порядочного общества был труден и всякое сближение с нею молодого человека, считавшееся сватовством, допускалось не иначе, как с одобрения и разрешения родителей»*¹⁷⁶. Обсуждение будущего девушки или молодого человека нередко происходило на балах. Старшее поколение устраивалось в углу зала и вершило в кулуарах судьбы молодых: *«Спорить со старшими было не принято, да никто особенно и не пытался – таковы были нравы, дух той эпохи»*¹⁷⁷. В конце XVIII века предварительное объяснение молодых во время бала уже укоренилось как обычное явление. Формально, в XIX века девушка могла отказать не приглянувшемуся

¹⁷⁴ Котовская М. Г. История моды и повседневности по материалам журналов середины XVIII – нач. XX вв. М.: РИО МГУДТ, 2012. С. 4.

¹⁷⁵ Дуков Е. В. Бал в культуре России XVIII – первой половины XIX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. / ред. сост.: Дуков Е. В. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 181.

¹⁷⁶ Михневич В. О. Русская женщина XVIII столетия. М.: Кучково поле; Гиперборея, 2007. С. 92.

¹⁷⁷ Захарова О. Ю. Бальная эпоха первой половины XIX века. Героям 1812 года посвящается. М.: Центрполиграф, 2012. С. 56.

жениху, но рисковала вызвать резкое неодобрение со стороны родственников. Если же строгие родители одобряли выбор, то их представляли друг другу, и после короткого разговора следовали танцы, как лучший способ закрепить знакомство молодых людей: *«Это, можно сказать, была общая программа, по правилам тогдашнего света, первого сближения молодых людей, и, конечно, танцы служили для начала романа самым могущественным цементом»*¹⁷⁸.

Для девушек посещение балов начиналось гораздо раньше, чем для юношей. Дочерей начинали вывозить в свет при наступлении брачного возраста, юноши открывали для себя танцы только когда они добивались успеха в карьере: *«Балы были местом, где происходило представление молодых людей обществу, именно здесь начиналась их взрослая жизнь в высшем свете. Девушка начинала посещать балы в возрасте шестнадцати – восемнадцати лет, когда она считалась невестой, юноша такого же возраста выезжал лишь на частные балы, первое появление молодого дворянина на больших балах было связано уже с получением им офицерского чина или государственной должности. Первый бал представлял собой подобие экзамена на аттестат зрелости, удача на нём обеспечивала дальнейший успех в свете»*¹⁷⁹. От первого бала, первого впечатления, которое производит девушка на свет, практически зависела её дальнейшая судьба: *«Необыкновенно важным было, кто и как представит на балу, сколько будет приглашений и свободных танцев у юной дебютантки, как девушка оденется и как будет выглядеть»*¹⁸⁰.

Бал – это место, где всегда разворачивались любовные драмы. В танце делались признания, выражались симпатии, завязывались отношения; для девушки танец с любимым человеком – это высшее счастье и память на всю жизнь. Яркий пример тому, бал в Ливадии, на котором Великая княжна Ольга Николаевна танцевала со своим возлюбленным лейтенантом Павлом Алексеевичем Вороновым, отношения с которым прервались по воле отца княжны – Николая II,

¹⁷⁸ Михневич В. О. Русская женщина XVIII столетия. М.: Кучково поле; Гиперборея, 2007. С. 93.

¹⁷⁹ Еремина-Соленикова Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время. СПб.: Лань, 2010. С. 211.

¹⁸⁰ Котовская М. Г. История моды и повседневности по материалам журналов середины XVIII – нач. XX вв. М.: РИО МГУДТ, 2012. С. 21.

так как взаимная симпатия молодых людей не соответствовала интересам императорской семьи. Свои переживания Ольга Николаевна поверяла дневнику, в котором описаны встречи с Павлом Вороновым на балах и его *«постоянные приглашения на танцы»*¹⁸¹.

Не чужды были любовные переживания на балу Александру III. В юности цесаревич страстно любил фрейлину Марию Мещерскую и когда, на балу она рассказала ему о том, что её сватают за князя Вигтенштейна, горю и разочарованию Александра не было предела. В последствии Александр III всю оставшуюся жизнь не любил балы и приемы, в отличие от своей жены Марии Федоровны, урождённой принцессы Дагмар, которая просто обожала танцы и отдавалась этому занятию со всей душой. Отдельно стоит упомянуть романы с прима-балеринами, которые случались, в том числе, и в императорской семье.

Историк XIX века В. О. Михневич отмечал, что балы подразумевали интимное общение между полами и в них совершенно явно присутствовал эротический подтекст: *«Наша молодёжь танцует нынче главным образом в интересе сближения полов. Светская чадолюбивая маменька, когда её дочь достигает возраста невесты, в намерении найти для неё жениха ведет её на бал, который по справедливости может быть назван современным культом Эроса и Гименей»*¹⁸². Исследователь подчёркивал, что основная функция бальных танцев – найти себе пару. Кроме того, В. Михневич описывал бальную культуру как очень откровенное действо. Приличие и мораль – крайне относительные понятия, которые не выдерживали натиска моды. Мода царит в высшем свете и диктует свои правила, только ей подчиняются все пришедшие танцевать на бал: *«Все эти вальсы, польки, мазурки, контрдансы и прочее, составляя содержание бала, символизируют лишь сближение полов в его разнообразных чувственных перипетиях, и, судя по тем формам, обстановке и костюмам, при которых происходят наши бальные танцы, символизацию эту, сказать к слову, нельзя*

¹⁸¹ Барковец О. И. "Средь шумного бала..." Балы и императорская семья (вторая половина XIX – начало XX века). Каталог выставки. М.: Арт-Палас, 2001. С. 53.

¹⁸² Михневич В. О. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете (исторический очерк). М.: Икс-Истори, 2015. С. 3.

упрекнуть в излишней стыдливости. Если же она не возмущает наших целомудренных дев и их нравственно-блудительных маменек, то только потому, что это так принято с одобрения света, вошло в обычай и привычку, санкционировано, наконец, деспотической царицей – модой»¹⁸³. Исследователь хореографии начала XX в. Н. Н. Вашкевич также пишет о том, что танец с древнейших времён был одним из способов полового отбора: «Отвечая физическим и эстетическим стремлениям, пляска играет большую роль и в половом подборе. Она является прямым или косвенным средством привлечения внимания полов друг к другу. По мере удаления от своих древнейших прототипов, пляска всё более и более принимает характер эротической, льстящей чувственности. В целях сильнейшего воздействия на чувственность пляска делается всё сложнее, положению тела придаются все более и более изощрённые в сторону чувственности ракурсы; сами сюжеты плясок изображают ухаживание и другие фазы любовного чувства»¹⁸⁴. В парных танцах обществом допускался такой тактильный контакт между партнёрами, который вне танца был бы невозможен. Отметим, что в бальных танцах с точки зрения современности эти «знаки сближения полов» были очень робкими: касание рук в перчатках, объятия во время вальса, поддержки в мазурке и т. д.

Мазурка – ещё один польский танец, который появился в России при императоре Николае I в середине XIX века, точная дата публикуется в мемуарах известной балерины того времени Матильды Кшесинской: «В Петербурге эти танцы тогда ещё не были известны, и в 1852 году Император Николай Павлович решил выписать из Варшавы пять танцовщиков и танцовщиц для исполнения мазурки. В их числе был и мой отец. Мазурка имела огромный успех и с этого времени стала любимым танцем не только на сцене, но и на балах»¹⁸⁵. Считается, что Феликс Кшесинский поспособствовал популяризации этого польского танца на русских балах, великолепно исполняя мазурку на сцене Мариинского театра и давая

¹⁸³ Михневич В. О. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете (исторический очерк). М.: Икс-Истори, 2015. С. 3–4.

¹⁸⁴ Вашкевич Н. Н. История хореографии всех веков и народов: Хореография древнейших культур. Античная хореография. Айседора Дункан и античные принципы ее плясок. М.: ЛЕНАНД, 2018. С. 4.

¹⁸⁵ Кшесинская М. Ф. Воспоминания. М.: ЗАО Центрполиграф, 2018. С. 10.

частные уроки. Этот танец был построен на ведении партнёра, дама подчинялась выбору фигур: *«Ведущая роль в ней принадлежала кавалеру, именно от него зависело успешное исполнение танца: он выбирал фигуры, движения, переходы»*¹⁸⁶. В этом танце даме предоставлялась возможность раскрыть свою женственность, а кавалеру – мужественность: *«Если задача женщины состояла в демонстрации слабости и хрупкости, то кавалерам представлялась уникальная возможность проявить мужское начало, показать силу, решительность, галантность. Мужчины красовались перед своими дамами, очаровывали и завоёвывали их»*¹⁸⁷. Партнёры, хорошо танцующие мазурку, были в особом почёте. Поскольку мазурка была долгим, многочасовым танцем, исполнителям предоставлялась передышка, во время которой они ждали своей очереди. В это время велись оживлённые разговоры: *«Пока одни пары исполняли фигуру, показанную распорядителем и его партнёршей, другие наблюдали за ними или вели оживлённую беседу. Мазурка продолжалась долго, нередко более часа, а принимающие в ней участие могли пропускать фигуры, чтобы утолить жажду, отведать мороженого или обсудить во время отдыха несколько неглубоких тем. Так в русском языке появилось выражение «мазурочная болтовня», которое относилось и к разговорам в процессе танца, и к беседе на стульях»*¹⁸⁸. Во время исполнения мазурки часто влюблённые могли выразить свою симпатию, именно поэтому этот танец был в почёте у молодых людей: *«Ситуация мазурочного разговора – это ситуация легкого флирта, непринуждённых шуток, которая помогает партнёрам по танцу сблизиться, проявить расположение и симпатию друг к другу»*¹⁸⁹. Именно поэтому Китти из произведения Л. Н. Толстого «Анна Каренина» так ждала, что Вронский пригласит её на мазурку и так страдает, когда он этого не сделал.

Котильон – интереснейший танец с точки зрения взаимодействия мужчины и женщины на танцевальном паркете: *«Котильон – старинный бальный танец французского происхождения, возникший из контрдансов. Название танца*

¹⁸⁶ Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 215.

¹⁸⁷ Там же, с. 215–216.

¹⁸⁸ Там же, с. 223.

¹⁸⁹ Там же, с. 223.

произошло в 1775 г. от названия нижней юбки, которая выставлялась во время исполнения танцевальных фигур»¹⁹⁰. Пикантность этого танца заключается в случайном выборе партнёра. Немецкий психоаналитик А. Робитсек, точно так же, как и отечественные исследователи, считал, что танец – это сублимация сексуального желания, узаконенное обществом и ставшее культурной нормой. Подготовка к балу, приглашения, символика, последовательность танцев, все бальные ритуалы имели ярко выраженную эротическую подоплёку. Напомним, что котильон являлся традиционно завершающим танцем на балу. Так как котильон – это танец-игра, танец с предметами (мячи, сачки, копья и т. д.), то для психоанализа открывался целый простор для изучения скрытого символизма атрибутики котильона.

Таким образом, отношения между молодыми, свадьба, создание семьи – основные гендерные функции бала: *«Успех бального сезона измерялся современниками не только роскошью приёмов и нарядов, многолюдностью собраний и весельем, но и количеством обручившихся пар»*¹⁹¹. Дворянские свадьбы начиная с XVIII века сопровождалась балами, которые могли длиться несколько дней: родственники устраивали их в честь молодых. Полонез по праву мог считаться и свадебным танцем. Как и любое светское событие, свадьба открывалась торжественным полонезом.

После свадьбы муж с женой практически больше не танцевали друг с другом на балах, их обязанностью было развлекать гостей, в том числе танцевать с ними. Кроме этого, мужу и жене не желательно было даже приезжать вместе на маскарад: *«Не принято было появляться в маскарадах вместе семейной паре. Единственным возможным условием было обоюдное обещание полной свободы действий на протяжении всего вечера»*¹⁹². Однако, случались и конфузы, когда муж с женой не узнавали друг друга под маской: *«Участникам костюмированных балов случалось*

¹⁹⁰ Робитсек, А. Котильон. Вклад в сексуальную символику. Ижевск: ERGO, 2013. С. 5.

¹⁹¹ Большой бал. Балы в России: на подмостках истории жизни театра. XVIII–XX вв. Иллюстрированное издание по материалам выставки. М.: ГМЗ «Царицыно», 2013. С. 13.

¹⁹² Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 251.

так «замаскироваться», что жёны не узнавали мужей и наоборот. Это придавало происходящему дополнительный оттенок пикантности»¹⁹³.

В начале XVIII века бал фактически являлся местом для знакомства и плацдармом для развития романтических отношений у молодёжи, а также скандалов, связанных с любовными отношениями, которые завязывались на балах: «...Бал сделался венцом общественности, высшим его выражением, танцы – культом, единственно достойным детей «забав и роскоши», и в то же время чуть не единственным цементом для общения кавалеров с дамами, для начала и продолжения великосветских романов»¹⁹⁴. Многие современники, а также исследователи отмечают, что бал был местом далеким от нравственности.

Постоянные выезды на балы не оставляли для женщины времени на семью, особенно это касалось женщин с маленькими детьми: «Матери, особенно из светских богатых женщин, слишком много отдавая себя и своего времени суетности и развлечениям, нередко пренебрегали воспитанием своих ребят...»¹⁹⁵. То есть гендерные функции бала были направлены на знакомство молодых людей, период романтических отношений и в завершении свадьбу. На семейную жизнь участие в балах действовало скорее отрицательно. Ю. Лотман также высказывал мнение, что регулярные балы отнимают у женщин время на семью.

В связи с затронутой гендерной темой нельзя не отметить, что с начала XIX века в мировом балете появилась тенденция уделять больше зрительского и также балетмейстерского внимания женщине-танцовщице. Фокус балетного искусства сместился на балерину, тогда как раньше главенствовал мужчина. В XIX веке исполнители-мужчины превратились в некую опору для балерин. Такие трансформации связывают с именем Марии Тальони, которая не только покорила публику своим талантом, но и в 1826 году стала первой исполнительницей, вставшей на пуанты: «То что танцовщица стала на пуанты, она почувствовала необходимость в поддержке – и её кавалер стал не столько её равноправным

¹⁹³ Елисеева Е. Р. Дашкова в науке и культуре. Бал эпохи Екатерины II как культурно-исторический феномен М.: МГИ им Е. Р. Дашковой, 2007. С. 116.

¹⁹⁴ Михневич В. О. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете (исторический очерк). М.: Икс-Хистори, 2015. С. 247.

¹⁹⁵ Михневич В. О. Русская женщина XVIII столетия. М.: Кучково поле; Гиперборея, 2007. С. 31.

*партнёром, сколько её поддержкой»*¹⁹⁶. Само собой разумеется, что из Франции такой исход событий распространился по всем балетным школам мира, включая Россию. Впрочем, гегемония женского танца продлилась недолго, в начале XX века талантливые танцовщики частично вернули себе утраченные позиции. Однако с того времени, женщина в балетном танце занимала центральное место.

4.4. *«Танцы и политика – вещи совместимые...»: политические функции бала*

Придворные балы XVIII–XIX века – это не столько танцевальные вечера, сколько политический церемониал, в котором каждый жест, каждый танец имели особое значение и смысл. Изначально Ассамблеи задумывались Петром I как светское общение между людьми привилегированных сословий. Начиная с Петра, практически все российские правители любили и активно принимали участие в балах. Кроме этого, балы взяли на себя важную функцию – создание комфортных условий для взаимодействия русского двора с гостями из стран Европы, которые приглашались в нашу страну в период активной европеизации. Политические контакты происходили в стенах дворца, и очень важно было создать комфортную атмосферу, а балы и светские мероприятия, часть культуры западных стран, как нельзя лучше подходили для этой цели: *«От того в какой форме и в какой среде, благоприятной или агрессивной, происходило соприкосновение центральной власти страны с представителями других стран, часто зависел характер отношений – дружеский, нейтральный или неприязненно-враждебный»*¹⁹⁷. Бал являлся площадкой для проведения государственных мероприятий самого высшего уровня. Встречи правителей должны были проходить в торжественной обстановке и могли ознаменоваться танцевально-театральными представлениями, на которые съезжались лучшие танцовщики, актёры и певцы. Участие в подобных *«ивентах»* крайне позитивно сказывалось на дальнейшей карьере артистов.

¹⁹⁶ Лифарь С. Танец: Основные течения академического танца. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. С. 113.

¹⁹⁷ Агеева О. Г. Европеизация русского двора 1700–1796 гг. М.: Институт российской истории РАН, 2006. С. 7.

Члены императорской семьи всегда были под пристальным вниманием на балу, и их умение танцевать охотно обсуждалось в обществе. В основном, разумеется, их манеру двигаться на паркете окружающие одобряли и воспевали. Александр I в воспоминаниях современников остался прекрасным кавалером, который очень плавно скользил по паркету; Николай I танцевал не слишком охотно на больших балах, но очень любил небольшие домашние балы: *«Николай Павлович с годами стал избегать участия в парадных балах под прицелом сотен глаз, но дома, в привычной обстановке, «среди своих», танцевал охотно»*¹⁹⁸. Жена Николая Павловича Александра Федоровна танцевать любила, как и большинство женщин¹⁹⁹. Александр II тоже прекрасно двигался на паркете, во многом благодаря тому, что прилежно посещал уроки танцев. Императрица Мария Александровна танцевала «по обязанности», её равнодушное выражение лица во время танцев отмечали мемуаристы того времени. Александр III страдал комплексами из-за лишнего веса, поэтому танцевать для него было мучением, в отличие от его жены Марии Федоровны, что вело к семейным конфликтам, когда императрица желала веселиться и танцевать до утра, а Александр III, уставший после дневных трудов, мечтал поскорее покинуть бал. Что касается Николая II, то он был не против потанцевать, но из-за солидарности с женой, у которой были нездоровы ноги, танцевал лишь полонезы, исполняя обязанности хозяина бала. Для правящей династии балы являлись в большей степени работой, чем развлечением.

Все важные события из жизни правителя, как правило, знаменовались торжественным церемониальным балом. Коронация, бракосочетание членов царствующего дома и другие праздники были немыслимы без придворных танцев: *«Церемониальный бал – один из обязательных атрибутов всех коронационных торжеств»*²⁰⁰. В XIX веке по случаю коронации всегда устраивались балы. Знатные вельможи, которые выступали организаторами, всячески пытались перещеголять друг друга в роскоши и великолепии.

¹⁹⁸ Зимин И. В. Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX – начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2011. С. 349.

¹⁹⁹ Там же, с. 347.

²⁰⁰ Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора: XVIII – нач. XIX в. СПб: "Дмитрий Буланин", 2004. С. 28.

Политическая составляющая балов проявлялась через танцевальные ритуалы: пресса подробно фиксировала порядок движения пар и танцевальных партнёров высокопоставленных особ²⁰¹. Также, за разговорами в бальных салонах можно было узнать много интересного: помимо сплетен и светской болтовни: высший свет обсуждал политические новости. Этим умело пользовались шпионы, которые приезжали в другие страны, чтобы потом доложить политическую обстановку на родине; были такие случаи, когда русский двор получал интересующие сведения прямо из бальных залов в Париже: *«Один из «приятных кавалеров» Парижа получал в светских гостиных важную информацию, которую в период 1810–1812 годов отправлял в Петербург»*²⁰². Главные источники новостей о политической и общественной жизни общества находились в столичных кругах: салоны, гостиные, светские приёмы и танцевальные мероприятия собирали элиту Петербурга и Москвы²⁰³. Праздником и балом сопровождались многие международные политические решения и переговоры по важным событиям: *«Союзники решили в ближайшее время собраться в Вене и постараться там решить все проблемы, а до этого монархи Европы отправились в Лондон, где праздники доходили до последней степени великолепия и пышности»*²⁰⁴.

В Западной Европе бальные традиции были строже, например, во Франции имели место возрастные ограничения для танцев. Об этом писала княгиня Е. Дашкова в своих мемуарах. Она знакомит нас с любопытным диалогом между ней и королевой Франции: *«Она говорила с моими детьми о танцах, в которых, как она слышала, они были особенно искусны, и прибавила, что, к её большому сожалению, ей вскоре придётся лишиться себя этого удовольствия.*

– *Почему же? – спросила я королеву.*

– *К сожалению, во Франции нельзя танцевать после двадцати пяти лет.*

²⁰¹ Захарова О. Ю. Балы России второй половины XIX – начала XX века. СПб.: Лань, Планета Музыки, 2012. С. 31.

²⁰² Захарова О. Ю. Бальная эпоха первой половины XIX века. Героям 1812 года посвящается. М.: Центрполиграф, 2012. С. 47.

²⁰³ Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М.: Центрполиграф, 2011. С. 12.

²⁰⁴ Захарова О. Ю. Бальная эпоха первой половины XIX века. Героям 1812 года посвящается. М.: Центрполиграф, 2012. С. 57.

Я, как настоящая простушка, забыв пристрастие королевы к картам, возразила, что следует танцевать, пока ноги не отказываются служить, и что танцы гораздо полезнее и естественнее азартных игр»²⁰⁵.

Выбор партнёра по танцам правителем или членами его семьи – знак уважения и милости, а также великая честь. В конце XIX века практиковалась традиция: императрица должна была танцевать с иностранными послами. Принять или не принять приглашение на бал – это действие тоже могло быть расценено как политическая солидарность или наоборот неприкрытый протест.

Пример важности посещения или не посещения бала мы видим в истории с балом во французском посольстве во время коронационных торжеств Николая II. Во время коронации на Ходынском поле собралось слишком много народу и из-за давки и беспорядков погибло больше тысячи человек. Хотя император был крайне опечален этим событием, его дяди настаивали на посещении французского бала: *«В царской семье возмущались поведением старших великих князей. <...> Понимая, какой общественный резонанс произведет посещение бала в день ходынской катастрофы, Михайловичи не скрывали своего негодования по поводу цинизма дядей императора»²⁰⁶*. Однако Николай II уступил своим напористым родственникам и пробыл на балу до двух часов ночи. В итоге, буквально во всём российском обществе обсуждали кощунственный поступок мягкого по натуре императора.

Правитель мог оказать честь и устроить бал для своих иностранных гостей или приближённых знатных дворян. Это считалось знаком особой симпатии и расположения императора или императрицы. Так, например, Екатерина II устраивала балы в честь матери Анны Федоровны, после того как великий князь Константин сделал Анне (урождённой Юлиане) предложение: *«Она осыпает новых родственниц бриллиантами, устраивает в их честь балы и маскарады»²⁰⁷*.

²⁰⁵ Дашкова Е. Р. Записки. СПб: "Ленинздат", "Команда А", 2013. С. 167–168.

²⁰⁶ Барковец О. И. "Средь шумного бала..." Балы и императорская семья (вторая половина XIX – начало XX века). Каталог выставки. М.: Арт-Палас, 2001. С. 40.

²⁰⁷ Первушина Е. В. Петербургские женщины XIX века. М.: Центрполиграф; СПб.: Русская тройка, 2013. С. 87.

Пример бала как некоего политического акта мы находим в период ухудшения отношений между Россией и Австрией. Жена Александра III Мария Федоровна, большая любительница танцев и балов, устроила, так называемый, «Чёрный бал», в период траура Австрии по эрцгерцогу: *«...Императрица вспомнила, как австрийский двор в своё время пренебрёг трауром в России, и решила, что подвернулся хороший повод для мести: она назначила «Чёрный бал», на который приглашенные должны были прийти в чёрных платьях. Во время бала исполнялась только венская музыка, чтобы намёк был ещё яснее»*²⁰⁸.

«Балы с мужиками», которые придумала Елизавета Петровна, проводились почти до середины XIX века. Их основная цель была продемонстрировать единение народа и власти. На таких балах присутствовало несколько тысяч человек, и все имели право посмотреть на царскую семью; для последних «балы с мужиками» были очень утомительной работой: *«Народ впускали в «царские чертоги», где они могли видеть императора и его семью. Это действие вписывалось в рамки сценария «патернализма»*²⁰⁹. То есть власть демонстрировала своё «отеческое» отношение к подданным и внимание к народу. Исходя из этого, на российских балах напрямую осуществлялось общение между императорской семьёй и всеми сословиями государства.

Обязательное проведение балов сохранялось для правящей династии вплоть до начала XX века: *«Периодичность их проведения не зависела от желания или нежелания государя. Это была традиция, важность и значение которой признавалась всеми»*²¹⁰. Таким образом, все важные события в жизни высшего общества России проходили в обрамлении танцевального искусства во всех его проявлениях.

²⁰⁸ Первушина Е. В. Петербургские женщины XIX века. М.: Центрполиграф; СПб.: Русская тройка, 2013. С. 116.

²⁰⁹ Зимин И. В. Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX – начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2011. С. 376.

²¹⁰ Там же, с. 327.

4.5. Роль танца в системе воспитания аристократии Российской империи

Помимо сугубо социальных функций, танцы являлись видом творчества, которому долго и упорно обучали. Для девочек XVIII в. по сути не предполагалось никакой физической нагрузки кроме танцев: *«Самую важную и господствующую часть физической выправки в воспитании девушки составляли танцы. Предполагалось, не без основания, что они тоже служат, главным образом, к достижению «телесного благолетия»²¹¹. Прямая осанка, лёгкая балетная походка – вот к чему должна была стремиться каждая молодая дворянка, выходя в свет: «...Воспитание девочек было полностью ориентировано на умение блистать в обществе, так как без знания салонных искусств ни одна, даже самая красивая девушка не могла рассчитывать на успех»²¹². А мерилom успеха считалось замужество.*

В России XVIII – начала XIX века было три типа получения образования для девушек: Институты благородных девиц; пансионы (с иностранными преподавателями) и домашнее обучение. И все три типа включали в свои программы обучения танцы. Без них жизнь молодой дворянки представлялась немислимой. Княгиня Екатерина Романовна Дашкова (1743–1810 гг.) получала образование третьего типа: домашнее. В своих мемуарах она писала: *«Мой дядя не жалел денег на учителей, и мы – по своему времени – получили превосходное образование: мы говорили на четырёх языках, и в особенности владели отлично французским; хорошо танцевали, умели рисовать; <...>»²¹³.*

Хотя, в созданном Екатериной II Обществе благородных девиц (Смольный институт), преподавали не только танцы, рукоделие и языки, но и физику, географию, геометрию и историю, но именно участие в придворных балах было способом наградить наиболее преуспевающих учениц. Также поощрением являлось участие в «домашних» постановочных балетах и спектаклях. Историк XIX века В. Михневич отмечал, что в итоге «смольнянки», заканчивая своё

²¹¹ Михневич В. О. Русская женщина XVIII столетия. М.: Кучково поле; Гиперборея, 2007. С. 44.

²¹² Котовская М. Г. История моды и повседневности по материалам журналов середины XVIII – нач. XX вв. М.: РИО МГУДТ, 2012. С. 9–10.

²¹³ Дашкова Е. Р. Записки. СПб: "Ленинздат", "Команда А", 2013. С. 7.

обучение, прекрасно пели, танцевали, изъяснялись по-французски, но были совершенно не обучены «элементарным научным сведениям». Ю. Лотман называл смольнянок «игрушками для двора», так как эти девушки были обязательным атрибутом светских мероприятий, хотя и не лишённые агентности.

Конец обучения мог ознаменоваться пышным всеобщим балом для выпускников Института: *«Его Величество принц Ольденбургский тоже устроил у себя дневной бал для всех институтов зараз. В большом зале дворца играла музыка, и мы могли танцевать с воспитанницами других институтов, если хотели»*²¹⁴. В Смольном Институте на предвыпускной бал воспитанницы могли приглашать знакомых партнёров для танцев: *«Перед выпуском были даны традиционные балы с приглашёнными на этот раз учителями частными кавалерами для танцев. Каждая выпускная воспитанница могла пригласить троих, если кого имела в виду»*²¹⁵.

Таким образом, обучение девушек-дворянок в начале XIX века, по сути, сводилось к освоению манер, языков, танцев, некоторых художественных навыков, умению вести хозяйство – то есть всему, что помогло бы девушке блистать на светских приемах и в последствии стать хорошей женой и матерью: *«Образование девушек ограничивалось умением говорить на одном-двух иностранных языках, танцевать и держать себя в обществе»*²¹⁶. Существовал и обратный порядок: чтобы иметь успех на балу – мало было просто уметь красиво двигаться, иметь галантные манеры и т. д. От завсегдатаев балов в России требовалось блестящее образование, знание иностранных языков, музыки и умение поддержать беседу на любую тему: от политики до светских сплетен.

Однако не только девочки-дворянки обучались разного рода светским искусствам. В первой половине XIX века *«для образованного дворянина той поры владение некоторыми художественными навыками, начатками искусств было такой же неотъемлемой частью воспитания, как умение фехтовать, знание*

²¹⁴ Ешевская А. С. Воспоминания о Смольном. 1871–1876 гг. // Российский архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. М.: Российский архив, 2001. С. 370.

²¹⁵ Там же.

²¹⁶ Борисова А. В. Повседневная жизнь женщины-дворянки в России в первой половине XIX в. // Век нынешний, век минувший... № 6, 2007. С. 42.

французского языка, владение искусством верховой езды»²¹⁷. Юноши не только умели танцевать, но и более-менее были способны написать музыку к бальному танцу. Для мальчиков родители также нанимали учителей танцев и даже в поездках за границу старались не прекращать обучения. Княгиня Е. Дашкова в мемуарах писала про то, что во время своих путешествий с сыном по Европе всегда находила ему учителя танцев: «Я нашла в Дублине отличного учителя танцев, недавно вернувшегося из Парижа, и он два раза в неделю обучал моего сына»²¹⁸.

Обучение танцам – это не просто заучивание красивых движений; в купе со сложными физическими упражнениями; мальчикам и девочкам прививали изысканный вкус, приличествующее происхождению светское поведение, умение держать себя с достоинством; не только правила бального этикета, но и умение уверенно чувствовать себя в обществе при любой ситуации. Вместе с гордой осанкой молодые люди получали навык общения и отменные манеры: *«Подготовка к первому выезду начиналась с детства. Малолетние дворяне осваивали хитрости танцевального искусства под чутким руководством учителей танца, которые либо проводили индивидуальные занятия, либо давали уроки детям сразу из нескольких семей. Обучение танцам начиналось с 5–6 лет, а в восьмилетнем возрасте дети обычно уже были знакомы с наиболее популярными танцами»²¹⁹.*

Одно из главных качеств, характеризующих человека на балу – это способность держать лицо. Ничто не могло заставить даму или кавалера выглядеть беспокойным, раздражённым или злым, от этого напрямую зависела его репутация: *«На протяжении всего XIX века уважающие себя танцмейстеры, добиваясь должного изящества, грации и осанки, подолгу заставляли своих учеников их разучивать»²²⁰. Молодые дворяне в начале своего обучения бальным танцам оттачивали своё мастерство при помощи сложных танцев, которые уже давно вышли из моды (например, менуэт или гавот). Самые лёгкие на первый взгляд танцы требовали большого мастерства. В воспоминаниях Александры Степановны*

²¹⁷ Энтелис Н. Л. Пушкинский бал с описанием традиций и подлинными танцами. СПб.: Композитор, 2014. С. 4.

²¹⁸ Дашкова Е. Р. Записки. СПб: "Ленинздат", "Команда А", 2013. С. 155.

²¹⁹ Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 87.

²²⁰ Борисова А. В. Повседневная жизнь женщины-дворянки в России в первой половине XIX в. // Век нынешний, век минувший... № 6, 2007. С. 11.

Ешевской мы можем удостовериться, что в Смольном институте благородных девиц танцы преподавали достаточно грамотно: сложные старинные бальные танцы вкупе с модными современными: *«Учителем танцев был старый, уморительный танцмейстер Хольбут. Танцевали менуэт, гавот и разные лёгкие танцы, бывшие тогда в моде»*²²¹. Учеников заставляли носить специальный корсет для выправления осанки, ноги тренировались на станке/колодке для «выворотности» – фактически это была полноценная школа классического танца. Некоторые ученики (особенно эта тенденция стала проявляться к концу XIX в.) предпочитали пропускать такой сложный период обучения и сразу переходили к тренировкам современных и актуальных бальных танцев: *«В начале XIX века методика обучения бальным танцам отличалась строгостью и системностью. Если в 1850-х годах учителя обычно «натаскивали» своих учеников на модные танцы, то в начале столетия преподавание велось по всем правилам: детей заставляли помногу повторять всевозможные танцевальные движения»*²²². Такая системность в обучении танцам не была случайной. Строгая методика начала XIX века заложила фундамент для дальнейшего развития танцевального образования, как важнейшего элемента светской культуры: *«До 1912 года предмет «бальный танец» входил в программу всех учебных заведений и являлся неотъемлемой частью духовного воспитания поколений. На протяжении многих веков он приобщал учащихся к музыке и благородному отношению мужчины к женщине»*²²³. Происходило не только физическое, но и духовное воспитание детей через бальные танцы.

Так как Москва и Петербург были центрами танцевального обучения (здесь проживали и преподавали самые востребованные хореографы), сюда привозили детей из провинции: *«Были родители, которые, как это свидетельствует, например, Энгельгардт в своих записках, отдавали детей своих в пансионы исключительно для обучения их танцам и – ничему больше»*²²⁴. Большинство

²²¹ Ешевская А. С. Воспоминания о Смольном. 1871–1876 гг. // Российский архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. М.: Российский архив, 2001. С. 366.

²²² Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 87.

²²³ Шульгина А. Н. Бальные танцы с конца XIX века до наших дней. М.: ГИТИС, 2012. С. 12.

²²⁴ Михневич В. О. Русская женщина XVIII столетия. М.: Кучково поле, 2007. С. 44.

преподавателей бального танца в первой половине XIX века были французами, которых затем к концу века вытеснили русские хореографы (в том числе под влиянием М. Кшесинской, настаивающей на поддержке отечественных исполнителей). Преподавание танцев в XIX – начале XX вв. преимущественно осуществлялось артистами и педагогами императорского балета²²⁵. И эти артисты, руководившие танцевальными школами и классами в учебных заведениях, выполняли важную воспитательную миссию: через собственный пример они обучали детей и молодёжь светскому поведению, развивали музыкальный вкус и прививали культуру взаимоуважения к друг другу²²⁶. Их танцклассы, или танцевальные залы, завоёвывали всё большую популярность: помимо обучения бальным танцам, их руководители организовывали открытые вечера с концертными программами²²⁷.

Проведённый в разделе краткий анализ позволяет сделать вывод о ключевой роли танцевального образования в системе воспитания дворянства Российской империи XVIII–XIX веков: танец выступал не просто как форма физического развития, а являлся важнейшим инструментом социализации и формирования личности ребёнка. Обучение танцам представляло собой комплексный процесс, в ходе которого молодые люди осваивали не только технические навыки, но и приобщались к светской культуре, этикету, правилам социального взаимодействия. Через танцевальное искусство происходило формирование таких качеств, как грация, самообладание, умение держаться в обществе, что было особенно важно для девушек, чьё образование в значительной степени сводилось к подготовке к светской жизни. Система танцевального образования была выстроена от начальных уроков в возрасте 5–6 лет до выпускных балов, где демонстрировались все достижения воспитанников. Москва и Петербург выступали центрами этого образовательного процесса, куда съезжались ученики со всей империи. Преподавание вели преимущественно профессиональные артисты и педагоги

²²⁵ Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 88.

²²⁶ Шульгина А. Н. Бальные танцы с конца XIX века до наших дней. М.: ГИТИС, 2012. С. 11.

²²⁷ Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 278.

императорского балета, которые не только обучали технике танца, но и воспитывали молодое поколение, прививая нормы поведения и культурные ценности. Таким образом, танцевальное образование стало неотъемлемой частью духовной и культурной жизни российского общества того времени, своеобразным языком общения между представителями высшего сословия. Его значение выходило далеко за рамки простого развлечения, превращаясь в важный элемент формирования дворянского самосознания и культуры.

4.6. *Танец как искусство*

Танец – это искусство владения своим телом, умение красиво двигаться, кроме этого, в танце необходимо уметь преподнести себя в наиболее выгодном виде: это совокупность костюма, причёски и манеры исполнения танцевальных движений.

Связь танца с театром брало своё начало в XVIII веке: *«Театральное училище было основано впервые в дни Анны Иоанновны, но исключительно для образования балетных танцовщиков»*²²⁸. Нет никаких сомнений в том, что балетная культура значительно пополнила копилку русского искусства. Развитие хореографии, музыки, стихотворчества, театра, живописи, создание роскошных костюмов напрямую было связано со светской жизнью русского двора. К особенно важным балам или маскарадам писался сценарий известными театральными деятелями, велась работа с эскизами для нарядов, создавались роскошные декорации – лучшие силы богемы были брошены на подготовку придворных развлечений.

Многие современники в своих мемуарах сравнивали придворную жизнь России XIX века с театром. Отчасти это верно, дворцовые приёмы, балы и прочие церемониалы приобретали несколько искусственный вид из-за жёстких правил этикета и подробно расписанному сценарию: *«Чиновники церемониальной части составляли, печатали, переводили на французский язык и рассылали церемониалы*

²²⁸ Михневич В. О. Русская женщина XVIII столетия. М.: Кучково поле, 2007. С. 171.

и «этикет» придворных торжеств и празднеств»²²⁹. Даже самый скромный бал имел сценарий и чёткий порядок действия. Во-первых, торжественная составляющие вечера (в каком порядке они шли): танцы, ужин, фейерверк и т. д. Во-вторых, танцевальная составляющая имела строгий порядок танцев, который обычно печатался заранее. Однако такой чёткий регламент был свойственен скорее столичному Петербургу. В Москве и провинции бал носил более вольный характер, также учитывались пожелания гостей.

Особенно были похожи на театральное представление костюмированные балы с их яркими образами и роскошными костюмами. Несмотря на то, что театральные балет и придворный бал разделились ещё во Франции XVIII в., в последнем сохранились тенденции к некоторой «сценичности», игры на публику и театрализованности действия.

Танцовщицы внесли весомый вклад в развитие раннего русского кинематографа, став первыми актрисами в дореволюционных картинах. И сам танец в кино, и женские образы в исполнении танцовщиц различных направлений впоследствии стали предметом научного осмысления в рамках гендерной теории²³⁰.

5. Народные танцы

Танцевальное искусство можно условно разделить на три типа: 1. **Религиозные танцы.** По мнению большинства учёных эти танцы имеют древнейшие корни. Религиозные танцы – это своеобразные способ сказать «спасибо» высшим силам или что-то попросить (культульная пляска), совершить обряд или исполнить танец во время какого-либо священного праздника (обрядовая пляска). Многие народы исполняют ритуальные танцы, доводят танцем себя до экстаза, например, путём очень долгого вращения (суфийские танцы), погружая

²²⁹ Зимин И. В. Царская работа. XIX – начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2011. С. 102.

²³⁰ Морли Р. Изображая женственность: Женщина как артистка в раннем русском кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 264 с.

себя в состояние изменённого сознания (мистическая или экстатическая пляска)²³¹.

2. Социальные или коллективные танцы. Этот тип также возник на заре человечества. Сергей (Серж) Лифарь, знаменитый танцовщик, хореограф и историк танца считал, что танцевальное искусство возникло раньше музыки и словесности. Люди всегда испытывали потребность выразить всеобщее веселье, исполнив совместно танец. Они брались за руки, прыгали, водили хороводы. Такие танцы исполнялись в преддверии или после охоты, во время военного похода или во время праздника. Солидарность и причастность к общине, выраженная через движения танца: *«В начале был Танец»*, – не устаёт повторять С. Лифарь. Эта теория основывается на том, что танцевальное искусство произошло от жеста – самого первого доступного проявления эмоций. **3. Сценические танцы, театральные танцы** – постановочные. По мнению некоторых исследователей, древние танцы в масках и специфических костюмах есть не что иное как предтечи балетного искусства.

Н. Н. Вашкевич также разделяет танцевальное искусство на стадии: *«...Во-первых в эпической стадии его – в народной пляске (вызываемой гимнастическими потребностями, религиозными, или потребностью развлечения), затем в стадии более изощрённого вида – бального танца и, наконец, в стадии театрального танца»*²³². Основная проблема в изучении истории танцевального искусства заключается в том, что он до XX в. не мог быть точно зафиксирован. До появления кинематографии существовали разные техники записи танцев в виде рисунков, схем и даже при помощи нот, однако эти методы не давали полного представления о танцах и, таким образом, хореография прошлого может изучаться лишь по косвенным источникам: *«...До сих пор хореографическое искусство не имело возможности оставлять в своей истории наглядных памятников, как искусства статические, как живопись, скульптура и др.»*^{233, 234}.

²³¹ Классификация плясок сделана исследователем хореографии Н. Н. Вашкевичем.

²³² Вашкевич Н. Н. История хореографии всех веков и народов: Хореография древнейших культур. Античная хореография. Айседора Дункан и античные принципы ее плясок. М.: ЛЕНАНД, 2018. С. 3.

²³³ Там же, с. 4.

²³⁴ Вашкевич Н. Н. издал свою книгу «История хореографии всех веков и народов в 1908 г.

Народные танцы проявили себя как наиболее устойчивый вид танцевального искусства. Минуя все исторические катаклизмы, они развивались, трансформировались, эволюционировали в сценические, религиозные и социальные танцы. Народное искусство всегда являлось платформой для развития творчества. В народных танцах сохраняется национальный колорит танцующих, а также они впитывают в себя танцевальные элементы соседних этносов.

Такой повсеместно известный тип народного танца как хоровод, по мнению некоторых исследователей, мог быть родоначальником многих светских танцев: *«Эта форма игрища и пляски, послужившая впоследствии основанием для балета и для некоторых бальных танцев встречается у всех народов с различными видоизменениями»*²³⁵. По крайней мере круговое исполнение большинства салонных танцев действительно имело место быть.

Отметим ещё одно сходство салонных танцев с народными: в хороводе обязательно участвует человек, который руководит танцем, придумывает на ходу рисунок хоровода и все танцующие следуют за ним: *«Хоровод ведут большей частью особые специалисты – избранные мастера своего дела – хороводник либо хороводница»*²³⁶. Это напоминает нам распорядителя в бальных танцах, который в той же мере руководит танцевальным процессом. В кавказских народных танцах также было принято пользоваться услугами распорядителя.

Яркий пример того, как танец салонный ушёл в народ – кадрили. К началу XX века этот танец перешёл в народные танцы и до сих пор там прекрасно существует: *«Продержавшись в бальных залах довольно долгое время, кадрили в к. XIX – н. XX вв. перекочевала на сельские улицы, где её танцевали под гармонь»*²³⁷.

Некоторые историки, а также танцовщики высказывали мнение, что склонность к танцу является неотъемлемой частью русского менталитета: *«По*

²³⁵ Михневич В. О. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете (исторический очерк). М.: Икс-Истори, 2015. С. 26.

²³⁶ Там же, с. 34.

²³⁷ Дружининская О. В., Катаева И. Н. Бал как культурное явление XIX века: из истории слов. Вологда: ВГПУ, 2008. С. 44.

своей природной, естественной танцевальности, русскую «танцевальность» можно сравнить разве с танцевальностью испанского народа»²³⁸.

Нетрудно выявить «замкнутый круг», применительно к танцу, как это и сделал С. Лифарь: сначала народный танец служит источником вдохновения для «академического танца»; потом этот танец опускается снова в народ, упрощается и перерабатывается им и снова служит материалом для «высокой» хореографии: *«История академического танца и представляет собой историю проникновения в «культурный» танец танца фольклорного, «характерного» и обратного проникновения «классики» в народный танец»²³⁹.*

Ирина Сироткина в своей работе, посвящённой исследованию «свободного танца Айседоры Дункан» Серебряного века разделяет понятия «танец» и «пляска»: *«Пляска и танец – классовые антиподы: «танцуют на балах, «пляшет» народ»²⁴⁰.* Народные танцы (пляски) – это стихийное выражение духа, в пляске достигается практически экстатическое состояние. Салонные, академические танцы, балет – наоборот, воплощают собой искусственное движение, ограниченное правилами и техникой, которая шлифуется годами: *«Пляска и танец противостоят друг другу как свободное проявление чувств и самоконтроль»²⁴¹.*

6. Импровизация

Изучая XX в. в контексте танцевальной культуры, нельзя не упомянуть о таком явлении как **«свободный танец»** и о его неоднозначной исполнительнице Айседоре Дункан, которая не только способствовала возобновлению интереса к античности через танец, но и заложила основы нового танцевального направления: модерна. Стиль танцевания Айседоры Дункан был одновременно и новаторским, и

²³⁸ Лифарь С. Танец: Основные течения академического танца. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. С. 125.

²³⁹ Там же, с. 224.

²⁴⁰ Сироткина И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 21.

²⁴¹ Там же.

своеобразным возвращением к идеалам античности. Дункан проповедовала «естественное» танцевание без академических «противоестественных» фигур. Она танцевала босиком в тунике, цель её танца была в том, чтобы показать на сцене экстаз от движения, который передавался и зрителям. М. Ф. Кшессинская писала об А. Дункан в своих мемуарах и признавала идеи танцовщицы, однако стояла на том, что балерины, с их академическим подходом, имеют больше возможностей для самовыражения, и их танец вызывает не меньший экстаз среди зрителей. Автору довелось разговаривать с женщиной, которая поведала историю, рассказанную ей её отцом: будучи ребенком он побывал на выступлении М. Ф. Кшесинской и ему запомнился забавный момент, когда мужчина, сидящий на балконе, так аплодировал балерине, что свесился и чуть не упал вниз. Окружающим пришлось удерживать его за фалды.²⁴²

Айседора Дункан во многом опередила своё время, хотя свободный танец прекратил существование в России на время: советская власть считала неприемлемым «дунканщину», однако её искусство в дальнейшем окажет влияние на танцевальную культуру в целом и на парные танцы в частности.

²⁴² ПМА 2. Анонимный рассказ, 15.10.2023.

ГЛАВА III. «МИР СОВЕТСКОГО ТАНЦА»: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СССР

*«Танцевать не возбраняется даже коммунисту, если он молод, здоров и
умеет танцевать»*

М. П. Томский

Советские танцевальные практики – фактически не изученный пласт повседневности в отечественных и зарубежных социальных науках, хотя они составляли огромную часть досуга советских граждан. Безусловно, СССР являлся танцующей страной: массовая популяризация бальных танцев началась в России практически сразу после установления власти большевиков: происходила подготовка преподавательских кадров; разрабатывался репертуар, основанный как на классических бальных танцах, так и на национальных танцах народов Советского Союза; организовывались танцевальные вечера; издавались иллюстрированные учебники. Руководство страны видело в возрождении общественных балов немалый политико-воспитательный потенциал и поэтому активно пропагандировало танцы как полезный и приятный досуг для советской молодежи. Партия взяла под свое крыло художественную самодеятельность, создавая материальные и организационные условия для творчества в обмен на контроль за идеологическим содержанием.

Изображения в учебных пособиях по бальным танцам представляют собой отдельный исследовательский интерес, так как иллюстрируют танцевальную технику, помогают отследить развитие и изменения в ней, раскрывают особенности социального взаимодействия через танец и, самое главное, являются ценным источником для реконструкции танцевального репертуара, исследуемого времени. Проблема записи хореографического материала остро стояла в период, когда видеофиксация не была распространена повсеместно и балетмейстеры опирались в своей работе на рисованные схемы, иллюстрации и фотографии танцевальных постановок, а также на свою зрительную память.

В III главе объектом нашего исследования стали два хореографических направления, получивших широкое распространение при советской власти – это

академический народный танец и народно-балльный танец или бытового танца, исполняющийся массово. Что характерно, оба направления представляют собой конструкт, в сердце которого был помещён стилизованный фольклор.

За рамками нашего исследования оказалась репрезентация народного танца в советском балете, так как традиционно это направление развивалось в классической хореографии как *характерный танец*, начиная с XIX века. Мы же решили сфокусироваться именно на советских образцах культурной политики в сфере танца.

Целью проведённого исследования в этом разделе было обозначить «мир советского танца», представляющего собой сплав различных танцевальных направлений и новых художественных форм, а также подсветить проблемы репертуара, который достаточно чутко реагировал на различные изменения в советском обществе. Это свойство советского танца – находиться в прямой зависимости от социального, исторического и политического контекста – является крайне важным для нашего исследования: *«...Анализ любого источника – устного или письменного – требует учитывать историческую обстановку его создания, личные особенности автора, степень его предвзятости и информированности»*²⁴³. Танец редко фигурирует в исследованиях по советской истории и повседневности как источник. Из наиболее ярких работ по этой теме можно выделить фундаментальную монографию И. Нарского, посвящённую советской художественной самодеятельности «Как партия народ танцевать учила...»²⁴⁴ и работы Н. Лебиной, посвящённые истории повседневности СССР, включая танцевальные практики советского человека^{245, 246}. Из англоязычного сегмента научной литературы нам кажется уместным выделить работу Дэвида Коута, посвящённую противостоянию культурной политики между СССР и США в период

²⁴³ Орлов И. Б. Советская повседневность. Исторический и социологический аспекты становления, М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2024. С. 31.

²⁴⁴ Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: «НЛО», 2018.

²⁴⁵ Лебина Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение. 2014.

²⁴⁶ Лебина Н. Б. Повседневность эпохи космоса и кукурузы. Деструкция большого стиля. Ленинград, 1950–1960-е годы. СПб.: «Крига». 2021.

Холодной войны²⁴⁷, а также монографию Энтони Шея о национальных ансамблях народного танца²⁴⁸.

Танец долгое время оставался крайне ненадёжным и ускользающим источником, до наступления цифровой эпохи хореографию было особенно сложно зафиксировать и, соответственно, непросто адекватно изучать. В данной главе мы предприняли попытку набросать штрихи «мира советского танца», его историю и особенности, возникшие в специфических условиях социалистического государства через тексты, создаваемые хореографами и методистами в советских учебных материалах, воспоминаниях и прессе. В нашем исследовании была проведена работа с разными типами источников, начиная с 1920–х до 1980–х годов, такими как: советская пресса, посвящённая художественной самодеятельности и профессиональному танцевальному искусству; иллюстрированные учебники танцев; методические материалы по проведению танцевальных мероприятий, мемуары советских хореографов. Методами исследования были выбраны: качественный контент-анализ прессы и методической литературы по хореографии, критическое наблюдение – отбор важного с точки зрения исследователя визуального материала²⁴⁹ (художественные иллюстрации и доступные видеоматериалы).

1. Советские бальные танцы: к вопросам репертуара

В своей работе мы будем использовать определение, данное в методическом пособии, изданном в 1959 г. Центральным Домом народного творчества им. Н. К. Крупской: *«Под бальными танцами подразумеваются танцы, служащие развлечением для самих исполнителей, в отличие от сценических, предназначенных*

²⁴⁷ Caute D. *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford University Press, 2005.

²⁴⁸ Shay A. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Wesleyan University Press, 2002. 252 p.

²⁴⁹ Клинова М. А., Трофимов А. В. *Визуальные стандарты образа жизни советского городского населения после мировых войн*. Екатеринбург: УрГЭУ, 2023. С. 37.

для зрителей»²⁵⁰. В настоящее время такие танцы ещё называют социальными (*social dances/public dances*). Конкретно в советский период, в разное время и в зависимости от идеологической повестки, бальные танцы опирались на фольклор; искусственно сконструированные хореографические вариации и западноевропейские бальные танцы. Объединяет все эти направления то, что они предназначались для исполнения в клубах и на танцевальных вечерах не профессиональными танцовщиками и чаще всего были парно-массовыми.

Перед руководством страны стояла задача культурно-просветительского развития пролетариата: «...*Обращение к культурным корням – к песенному и танцевальному «народному творчеству» – и превращение советской (музыкальной) культуры в монолит из народного, советского и классического репертуара, из которого должна черпать художественная самодеятельность*»²⁵¹. Популяризация самодеятельного танцевального творчества ставила своей целью презентовать образ СССР как благополучной страны, где у людей есть все возможности развивать свои таланты. Дружба народов была, пожалуй, самым беспроблемным сюжетом для советских хореографов. Внутри страны создавались дома культуры, кружки художественной самодеятельности; профсоюзы были активно вовлечены во всестороннее развитие рабочего класса. По аналогии с плановой экономикой можно также говорить о плановом искусстве: зрелища были не менее важны, чем хлеб.

После становления советов «танцевальный вопрос» совершал несколько крутых виражей: в 20-30-х годах танцы рассматривались как физкультурное средство²⁵², в приоритете были массовые, коллективные танцы, считалось, что парные танцы не подходят для коммунистического воспитания^{253, 254}. Борьба с мещанством и «гримасами НЭПа» затронула и танцевальную сферу:

²⁵⁰ Блок Р. С. Проведение вечеров бального танца. М.: Центральный дом народного творчества им. Н. К. Крупской, 1959. С. 3.

²⁵¹ Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: «НЛО», 2018. С. 148.

²⁵² Жбанкова Е. В. Досуг по-советски: бальный танец и массовая пляска в рабочем клубе. М.: Наука, 2020. С. 33.

²⁵³ Резолюция III научно-методической конференции по физической культуре, по докладу тов. Бурцевой о методике проведения массовой пляски.

²⁵⁴ Бурцева М. Методика проведения массовой пляски. М., Л.: Акционерное издательское общество «Физкультура и спорт», 1930. С. 18.

«Мелкобуржуазными считались сентиментальная музыка (в частности, цыганские романсы) и фокстроты, рассматривавшиеся как «салонная» имитация полового акта»²⁵⁵. На волоске какое-то время находилась судьба классического балета, в итоге его решили развивать; до 1930-х годов были официально запрещены танго и фокстрот; во главу угла кроме балета возвели народные танцы; постоянно повторялось, что искусство должно учиться у народа. «...В 1920-е годы в СССР отмечался бум разных течений танца, в том числе свободного, но в 1930-х годах главными стали классический балет и народный танец»²⁵⁶. Эти два направления породили **академический народный** или **народно-сценический танец**: исполнение фольклора на сцене по законам классического танца (выворотность, позиции рук и ног и т. д.): «Появился довольно странный гибрид пляски и балета – так называемый народно-сценический танец, пляску начали ставить специальные хореографы и преподавать в специальных училищах, включая институты культуры»²⁵⁷. Для бальных танцев это вылилось в появление ещё одного гибрида – **народно-бальных танцев**, предшественником этого направления можно считать **народный массовый танец**, который ставился в физкультурных целях, описанных в методических брошюрах: «Для построения массового танца может быть использован любой народный танец, если только движения его физкультурно ценны, и если по содержанию он вполне отвечает современным установкам»²⁵⁸. Старые бальные танцы категорически не приветствовались новой властью; народная пляска была призвана заменить вычурную хореографию балов: «Здоровую пляску – взамен фокстрота и старого бального хлама! Здоровую физкультурную пляску – на службу воспитанию нового человека, активного строителя и борца за социализм!»²⁵⁹. Новые бальные танцы должны были

²⁵⁵ Орлов И. Б. Советская повседневность. Исторический и социологический аспекты становления, М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2024. С. 70.

²⁵⁶ Аптекарь П. Порядок и беспорядок ликвидации: как в СССР закрывали учреждения и организации // HSE daily. 04.08.2023. [Электронный ресурс]. <https://daily.hse.ru/post/1422> (дата обращения: 06.08.2023).

²⁵⁷ Сироткина И. Е. Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перфомансы. Антология текстов о танце. М., СПб.: Бослен, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020. С. 90.

²⁵⁸ Бурцева М. Методика проведения массовой пляски. М., Л.: Акционерное издательское общество «Физкультура и спорт», 1930. С. 6.

²⁵⁹ Александрова Н. Г., Бурцева М. Е., Шишмарёва Е. С. Массовые агит-пляски. М., Л.: ОГИЗ – физкультура и туризм, 1931. С. 14.

предназначаться для отдыха пролетария после рабочего дня, быть простыми и лёгкими в обучении, тогда как дореволюционные балы происходили *«от безделья и сытости»*²⁶⁰. Искусство в понимании большевиков имело прикладной, практический характер: *«подражать действительности и служить её заменой»*²⁶¹; этой концепцией отчасти объясняется появление советского танцевального феномена – драмбалета²⁶². Однако, как мы видим по издававшимся учебникам танца, *«старый бальный хлам»* соседствовал с хороводами и прочими народными танцами, адаптированными под советские клубы художественной самодеятельности.

1.1. Академический народный танец: классика и фольклор

Массовые танцы усложнились под влиянием классической хореографии и физической культуры, что предвидели специалисты-методисты: *«Постепенно, с развитием физической культуры, с ещё большим распространением её в массах, и примитив массового танца будет значительно усложняться»*²⁶³.

В конце 1920-х – 1930-е годы началось создание национальных академических ансамблей народного танца, это были лучшие образцы танцевальных коллективов, и именно такие профессиональные коллективы стали законодателями моды для самодеятельных танцев в клубах: *«Заново изобретённый и инсталлированный на городской сцене «народный танец» в условиях ликвидации традиционной деревни, а вместе с ней и сельских культурных традиций, как нельзя лучше подходил для проекта жизнерадостной советской идентичности»*²⁶⁴. В 1929 г. был создан Ансамбль песни и пляски Красной Армии, в 1937 г. – Всесоюзный ансамбль народного танца под руководством Игоря Моисеева, в 1938 г. –

²⁶⁰ Жбанкова Е. В. Досуг по-советски: бальный танец и массовая пляска в рабочем клубе. М.: Наука, 2020. С. 100.

²⁶¹ Мосс Э. И. «Только между женщинами». Философия сообщества в русском и советском сознании, 1860–1940. М.: «НЛО», 2023. С. 60.

²⁶² Подробнее о драмбалете см.: Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: «НЛО», 2018. С. 289–292.

²⁶³ Бурцева М. Методика проведения массовой пляски. М., Л.: Акционерное издательское общество «Физкультура и спорт», 1930. С. 6.

²⁶⁴ Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: «НЛО», 2018. С. 246.

танцевальная группа хора им. Пятницкого под руководством Татьяны Устиновой. Это три самых главных танцевальных ансамбля СССР, на которые ориентировались все профессионалы и любители в танцевальном искусстве. Художественная самодеятельность представляла собой связующее звено между народными и бытовыми танцами и профессиональным исполнением на сцене.

В 1930-е годы по всем республикам стали появляться региональные ансамбли народного танца. В некоторых областях страны приходилось изобретать национальный танец, получила развитие псевдонародная хореография (*fakelore*). Впоследствии Игорь Моисеев в интервью журналу «Клуб и художественная самодеятельность» скажет: *«Изучая ёхор²⁶⁵, мы создали восемнадцать танцев. Все они бытуют до сих пор, и теперь совершенно невозможно определить не только авторство, но провести водораздел между тем, что сделали мы, и тем, что пришло в течение последующего развития»²⁶⁶*. И также: *«Если народ не отличает творения художника от своего, это и есть высшая похвала»²⁶⁷*.

Вклад Игоря Моисеева в мировую хореографию невозможно переоценить – помимо танцев Советского союза, балетмейстер помог перенести на сцену многие зарубежные народные танцы, например, ирландские, которые легли в основу шоу «Riverdance» или ливанскую дабку в исполнении ансамбля «Al Anwar»^{268, 269}. Коллективы художественной самодеятельности, профессиональные академические ансамбли и балетные труппы имели привилегию выезжать на гастроли за границу, в том числе в «недружественные» страны, так как искусство, в частности танец, всегда было «лицом страны», инструментом создания позитивного имиджа²⁷⁰.

Постепенно требования к уровню мастерства для исполнителей повышались: это выразилось в появлении классического станка на уроках, а также включение в

²⁶⁵ «Игра» на бурятском языке.

²⁶⁶ Влюбиться в движение // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 8. С. 25.

²⁶⁷ Там же.

²⁶⁸ Дабул В. Ливанская дабка // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. Весна 2007. № 1 (8). С. 27.

²⁶⁹ К академическим ансамблям народного танца до сих пор спорное отношение: в одном лагере исследователи и простые обыватели, которые считают, что профессиональное исполнение фольклорных танцев на сцене ведет к оскудению истинно народной культуры и перевиранию традиций; в другом лагере специалисты, которые видят, что, например, в Ансамбле Игоря Моисеева действительно работали с фольклором и бережно переносили его на сцену, с учётом её законов.

²⁷⁰ Глазовская А. А. Танец как память. Опыт Ирландии // Вестник антропологии. 2024. № 1. С. 74.

классический станок движений, характерных для народного танца, так называемый «народный станок», который до сих пор используется в обучении народных танцев как в академических, так и в любительских группах. Доходило до подмены понятий: Н. Н. Карташова, челябинский балетмейстер, отвечая на вопрос об изучении народного танца откровенно обращалась к инструментарию балетной классики: *«Тренируем так, чтобы они могли легче усвоить особенности народного танца. Занимаемся постановкой корпуса, добиваемся пластичности, чёткости, выразительности, строгой формы движений, вырабатываем устойчивость, силу прыжка, технику вращений»*²⁷¹. Сцена являла собой «искажающее преувеличение» для народной пляски – танцевальная техника утрировалась: танцоры прыгали выше, дробы со сцены звучали громче, вращения исполнялись быстрее и резче, костюмы шились для сценических танцев ярче.

Классический балетный станок добрался до художественной самодеятельности, стал «сердцевиной» техники всех танцев, включая бальные/бытовые танцы. В советской периодике, посвящённой художественной самодеятельности продвигалась идея классической хореографии как базиса для танцовщиков любых направлений: *«Классическая система упражнений, создававшаяся усилиями многочисленных мастеров, является наиболее разработанной и проверенной творческой практикой. Те самодеятельные коллективы, которые стремятся разучить побольше танцевальных номеров в ущерб систематической учёбе, лишены прочного фундамента. Только классическая школа танца способна воспитать полноценного танцовщика, развить в нём и физическую силу и необходимое изящество движений, без которых танец вообще невозможен»*²⁷². Такая классическая школа помогала самодеятельным танцорам (особенно детям) осуществить переход в ряды профессиональных танцовщиков. Автор выше цитированной статьи подчёркивал, что уровень самодеятельных танцевальных коллективов настолько высок, что *«стоит на грани*

²⁷¹ Бочарникова Е., Резникова З. Наталия Карташова – балетмейстер и педагог // Художественная самодеятельность. 1958. № 6. С. 19.

²⁷² Львов М. Праздничный концерт // Художественная самодеятельность. 1958. № 1 (январь) С. 35.

*профессионального мастерства»*²⁷³. Национальные танцы были изменены в региональных ансамблях, выхолощены классической хореографией, так как выполняли уже не только социализирующую функцию подлинно народного танца, но и идеологическую – витрину радостной жизни в социалистической стране.

Г. Ф. Богданов в своей монографии «Любительское (самодетальное) хореографическое творчество: состояние, особенности развития», обращаясь к опыту СССР, осуждает превращение народной пляски в академический народный танец²⁷⁴. Автор приводит пример танцы в деревне, построенные на импровизации, с распорядителями и синкретизмом, свойственным народному творчеству (когда поют, играют и танцуют одни и те же люди). Достаточно резко обвиняя советскую политику художественной самодеятельности, Г. Ф. Богданов не учитывает тот факт, что до Советов крестьяне и рабочие практически не имели возможности учиться танцевальному искусству профессионально, но после установления власти большевиков впоследствии получили такой шанс. И так как человеку, как правило, свойственно желание совершенствовать свои навыки исполнительского мастерства, произошла профессионализация народного танца. Позиция Г. Ф. Богданова перекликается в чем-то с Айседорой Дункан, которая активно критиковала академический танец, призывая черпать вдохновение в самобытной хореографии. Также мы не можем не согласиться с мнением С. Пугач, который писал заметку в журнале «Ориенталь» о египетском хореографе Махмуде Ред²⁷⁵ и высказал мнение об истинно народном танце, как о танце простом и которому чужды трюки и высокая техника академии: *«До прошлого века сохранение танцевальных традиций во всём мире было уделом сельских жителей. Лишь двадцатый век превратил народный танец в шоу – со своими звёздами. <> В эпоху глобализации и всеобщего слияния культур они напоминают миру о своих народах и традициях. <> Истинно народный танец не так уж интересен для зрителя. Его история – история крестьянских праздников и деревенских гуляний. Средний крестьянин не может*

²⁷³ Львов М. Праздничный концерт // Художественная самодеятельность. 1958. № 1 (январь) С. 35.

²⁷⁴ Богданов Г. Ф. Любительское (самодетальное) хореографическое творчество: состояние, особенности развития: учебное пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. 296 с.

²⁷⁵ Махмуд Реда сделал для египетского народно-сценического танца то же самое, что Игорь Моисеев для танцев народов СССР – собирал фольклор и переносил на сцену в «академическом» варианте.

*тратить много часов на изучение сложных танцевальных форм, поэтому подлинно народный танец небогат движениями*²⁷⁶. Классическая техника, предназначенная для сценического исполнения, обогащает, но также и искажает народный танец усложнениями, трюками, перестроениями. Как мы видим, многие современные исследователи и обыватели ставят классике в вину уничтожение подлинного народного танца, основанного на «*подражании и эмпатии*»²⁷⁷, но в СССР видели в этом процессе наоборот приобщение к народной культуре, которая раньше была заперта в локальных рамках одной деревни или области, а теперь стала общедоступной для советских зрителей в сценическом воплощении. Переход от фольклора к академии сопровождался созданием специализированных институтов по всей стране, в которых готовили профессионалов танца. Примат классической техники во всех танцевальных направлениях, упражнения у станка – база, без которой не мог состояться ни профессиональный танцор, ни самодеятельный.

На базе танцевальных коллективов велась научная работа этнографического характера. Руководители и хореографы ансамблей организовывали экспедиции по сельской местности и небольшим городам Советского союза, где отбирали танцовщиков и собирали фольклорный материал для будущих постановок, стремительно исчезающей в ходе урбанизации танцевальной культуры народов СССР. С точки зрения культурной политики собранный материал был нужен для репрезентации в хореографии имиджа успешной советской страны, включая «дружбу народов» и многообразие талантов во всех социалистических республиках. Нельзя не упомянуть, что в 1937 г. киевские хореографы приехали в г. Клинцы и увезли в киевский хореографический техникум Марию Яковлевну Жорницкую (Ицикзон), будущую прима-балерину и учёного этнохореографа, которая зафиксировала огромный танцевальный материал народов Севера и Сибири²⁷⁸. Народные танцы долго подпитывали профессиональное

²⁷⁶ Пугач С. Махмуд Реда – отец народных танцев // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. 2006 (осень). №4 (6). С. 62–64.

²⁷⁷ Ефимова-Соколова О. Л. Трансформация форм и функций этнического танца в процессе диалога культур (на примере танцев стран Ближнего Востока) // Этнографическое обозрение. 2008. № 6. С. 163.

²⁷⁸ Батъянова Е. П. Памяти Марии Яковлевны Жорницкой // Этнографическое обозрение. 1996. № 2. С. 182–185.

хореографическое искусство в СССР. В 40-е – 60-е годы этнографы ещё записывали хороводы в Подмосковье²⁷⁹.

Взаимовлияние академических (сценических) и фольклорных (народных) танцев имело огромное значение: фольклорный материал использовался для сценических постановок и затем переработанный хореографами танец мог вернуться «в народ» в качестве бального танца для советского клуба. Такой круговорот произошёл с танцем падеспань, созданным на основе испанских народно-характерных движений для балов артистом императорского Большого театра А. А. Царманом в 1898–99 г.²⁸⁰, включая авторскую музыку, и эволюционировавший в примитивный кадрильный танец²⁸¹ «падеспанец»^{282, 283, 284}. *«На музыку Цармана кто-то сочинил свой вариант танца, не имеющего ничего общего с подлинным, испанским по характеру, а скорее похожим на плохую кадриль. Именно этот вариант танца, проявляя удивительную жизнестойкость, бытует как подлинный «Па д’эспань»²⁸⁵». Возможно, подобные трансформации происходили в том числе из-за невозможности записать хореографию, которая стремилась к упрощению, попадая со сцены в массовый обиход. Несмотря на то, что танец падеспань на двадцать лет выводили из бального репертуара, он сумел возродиться вновь в кадрильной ипостаси и более-менее успешно остаётся в репертуаре уже «народного танца» в уже наше время. Данный кейс интересен и тем, что советские методисты художественной самодеятельности и общественных балов защищали именно «имперский» вариант исполнения падеспани, а не народный «падеспанец», хотя в 30-е годы дореволюционная хореография считалась устаревшей и даже вредной по политическим причинам.*

²⁷⁹ Владыкина-Бачинская Н. М. Подмосковные хороводы // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.). М.: «Наука», 1964. С. 2.

²⁸⁰ Фото и музыка падеспани по А. А. Царману см.: Bronisliva. Падеспань А. Царман Pas d’Espagne A. Tsarman 1920s // YouTube. 20.12.2010. <https://www.youtube.com/watch?v=i7xIRWD3uj4>.

²⁸¹ В свою очередь кадриль в начале XX века – это спустившийся из высшего света в город французский бальный танец, вид салонного контрданса, упростившийся в иной социальной среде.

²⁸² Про падеспань см.: Pas d’Espagne – краткая история танца и ее автора // Зазеркалье. [Электронный ресурс]. <http://mirrorland.rpg.ru/pas-d-espagne-istoriya-tantsa.html> (Дата обращения 29.07.2023.).

²⁸³ Реконструкция народной падеспани см.: SymeonMetafras. Ансамбль Станица – Падеспань // YouTube. 18.01.2012. <https://www.youtube.com/watch?v=BpF0UFSaoQE>.

²⁸⁴ Школьников Л. С. О танцах в шутку и всерьез. М.: «Советская Россия», 1975. С. 15–16.

²⁸⁵ сост. Школьников Л. С. Аннотация к бальным танцам (в помощь распорядителям танцевальных вечеров. М.: Заочный народный университет искусств. Отделение хореографии, 1983. С. 18.

1.2. *Народно-бальный танец*

Для бальных танцев «коллаб» с народным танцевальным материалом привёл к появлению ещё одного гибрида – **народно-бальных танцев**. Западноевропейские бальные танцы перемещались из города в деревню и обратно, приобретая по пути совершенно другую манеру исполнения. О влиянии городских бальных танцев на деревенскую молодёжь писал В. А. Мурин: *«Если пять лет тому назад далеко не каждая деревенская девушка умела танцевать краковяк, польку, то в 1924 году в деревне уже танцуют танго, падекатр, эгранж и пр. Это даже не танцы, это механически заученные движения ногами: лишь бы выходило сколько-нибудь похоже на танец – и ладно!»*²⁸⁶. В советском журнале «Клуб и художественная самодеятельность» за 1980 год была описана успешная попытка воскресить деревенские посиделки, в ходе которой пожилые женщины вспоминали танцы, которые исполнялись в их молодости: кадрили и вальс «Котальон»²⁸⁷. Народная «обработка» городского репертуара могла изменить танец до неузнаваемости.

Начиная с 1950-х годов в Советском союзе бальный танец западного образца, бывший до этого в опале, казалось бы, упрочил свои позиции: начинается активное преподавание этого направления в клубах и учебных заведениях, издаются методические пособия. Отдельного внимания заслуживают тиражи учебников бального танца: *«В рамках государственной кампании по поддержке бального танца в одном из центральных московских издательств большим тиражом 80 000 и 83 500 экземпляров соответственно – вышли первая и вторая части обстоятельного учебника З. П. Резниковой «Бальный танец»*²⁸⁸. Подобные тенденции были связаны с проведением VI Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Москве 1957 г., важным историческим событием, в том числе и в контексте танцевального развития советской молодежи. *«Обнаружилась потребность в том, чтобы молодёжь столицы могла говорить с гостями со всего*

²⁸⁶ Мурин В. А. Быт и нравы деревенской молодежи. М.: «Новая Москва», 1926. С. 82.

²⁸⁷ Посиделки вчера и сегодня // Клуб и художественная самодеятельность. 1980. № 1 (январь). С. 29.

²⁸⁸ Алякринская М. А. Тенденции развития массового танца 1950-х гг.: бальный танец // Вестник СПбГУКИ. 2014. №2 (19) июнь. С. 136.

мира на одном телесном языке – языке современного бытового танца. Опасаясь, как бы советская молодёжь в этом пункте не ударила в грязь лицом, советские организаторы фестиваля мобилизовали клубную самодеятельность, чтобы массово обучить молодых людей современным бальным танцам...»²⁸⁹.

Несмотря на появление в Советском Союзе западноевропейских и американских танцев в официальном дискурсе, не говоря уже о существующей субкультуре «стиляги» (чарльстон, липси, рок-н-ролл, твист, танго, румба, фокстрот), на всесоюзных смотрах мы видим доминирование бальных танцев, основанных на хореографии народов СССР; главным принципом оставалась работа хореографов с «народным материалом», превращение фольклора в стилизованные бальные танцы для репертуара массовых танцплощадок, хотя встречались интересные альтернативы, как например танец липси: *«Липси – это танец, созданный в Восточной Германии как коммунистическая альтернатива упадническому западному танцу, который находился под влиянием рок-н-ролла. В частности, групповой танец считался менее сексуальным, чем парный танец, в котором женщина следует за мужчиной»²⁹⁰*. Липси был именно парным танцем, который действительно выглядел более целомудренным, чем джазовые или твистовые танцы, но безусловно хореографически родственный им.²⁹¹ Более того, танец липси идеологически противостоял целому концерну эстетической продукции ФРГ как альтернатива западному «боевику» – танцу, построенному на *«модном танцевальном ритме ча-ча-ча и интонациях, близких к старому прусскому угарно-военному маршу»²⁹²*. Л. Школьников, хореограф и популяризатор советских бальных танцев, не сообщил читателю названия «чудовища Франкенштейна» – танца-соперника липси.

²⁸⁹ Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: «НЛО», 2018. С. 322.

²⁹⁰ Lipsi (dance) // Wikipedia. [Электронный ресурс]. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lipsi_\(dance\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lipsi_(dance)) (дата обращения 15.08.2023).

²⁹¹ Липси см.: fritz51185. Lipsi-Tanz in der DDR 1959 // YouTube. 21.04.2013.

https://www.youtube.com/watch?v=0Qbc9VUBy_8 ; Heiki Herman Soome. lipsi - heli lääts // YouTube. 23.07.2012. https://www.youtube.com/watch?v=Ras_U9Mtf_4 .

²⁹² Школьников Л. С. Рассказы о танцах. М.: «Советская Россия», 1966. С. 79–80.

В советской прессе подчёркивалось, что нельзя бездумно копировать западный репертуар, противоречащий «эстетическим нормам и принципам» советского народа²⁹³. Как мы видим на примере этих сюжетов, танец являлся инструментом выстраивания советской идентичности, в которой отлично работала концепция «свой-чужой». Буржуазные танцы противопоставлялись советскому искусству, которое, как заявлялось, «училось у народа». Когда же в советской прессе описывались успехи того или иного танцовщика, подчёркивалось, что он «вышел из народа»; также акцентировалось внимание на народном происхождении классического балета, отмечая влияние придворного танца на него²⁹⁴. Танцевальные движения привязывались к национальному характеру и морали, в советской периодике звучало беспокойство по поводу засорения русских танцев чуждыми элементами²⁹⁵. Со страниц советской прессы «лидеры мнений» пропагандировали изучение народных танцев: *«Однако среди части молодёжи появилось непомерное увлечение так называемыми западными танцами – всякого рода фокстротами и румбами. Коммунистическая партия подсказала молодёжи правильное направление и в решении этого, казалось бы, частного вопроса, порекомендовав ей овладевать народными танцами – русским, украинским, белорусским, молдавским и так далее. Результаты, как и следовало ожидать, оказались благотворными.»*²⁹⁶.

После фестиваля молодёжи в Москве балльные танцы становятся важной частью танцевальной практики в советской стране; главным принципом оставалась работа хореографов с «народным материалом», превращение фольклора в стилизованные балльные танцы аккуратно под репертуар массовых танцплощадок в республиках. Вот как вспоминает об этом явлении адыгейский хореограф М. М. Бешкок: *«Но необходимо добавить, что в 60–70 годах очень широко и бурно начали развиваться по всему миру молодёжные современные танцы. Чтобы и в этом направлении большого пробела не допустить, мы с Игнатенко Николаем*

²⁹³ Кудряков В., Лютер А. Балльный танец и его судьбы // Культурно-просветительная работа. 1971. № 3 (март). С. 44.

²⁹⁴ Захаров Р. Классический танец // Художественная самодеятельность. 1958. №2. С. 18.

²⁹⁵ Чижик А. За культуру народного танца // Художественная самодеятельность. 1958. № 5. С. 33.

²⁹⁶ Захаров Р. Классический танец // Художественная самодеятельность. 1958. №2. С. 21.

Васильевичем создали четыре адыгейских современных бальных танца: «Адыгейский лирический», «Хьакулац», «Турымту», «Адыгейский вальс»²⁹⁷. В свою очередь в Казахстане также в 1960-е гг. был поставлен Алма-Атинский вальс. Или узбекский бальный танец «Кашкарча», опубликованный в разделе Современные бальные танцы в одном ряду с фестивальным танго²⁹⁸. А вот что писала о якутском опыте постановки новых советских танцев на базе танцев народных известная балетмейстер, этнограф и этнохореограф М. Я. Жорницкая: «В якутской республике в настоящее время широко развита художественная самодеятельность. В репертуаре самодеятельных танцевальных коллективов прочное место занимают народные традиционные танцы. На их хореографической основе создаются также новые танцы, отражающие современный быт, производственные процессы. Советские хореографы широко используют танцевальный фольклор народов Севера для создания новых сценических танцев и балетов»²⁹⁹. Позже появятся даже цыганские бальные танцы «Рада» и «Ромэн» – цыганскую пляску тоже постарались перенести на бальный паркет³⁰⁰. Включение в бальный репертуар традиционных народных танцев и танцев о советском быте было серьёзным профессиональным вызовом для хореографов в СССР. Советские бальные танцы представляли собой переработанные национальные танцы с упрощённой хореографией: народные танцы в «современной естественной манере»³⁰¹.

Хореографы и балетмейстеры были вовлечены в создание бально-народных танцев. В статье советского журнала «Культурно-просветительная работа» за 1971 г. мы находим упоминание о государственных заказах на создание бальных танцев в советском стиле³⁰². В прессе подчёркивалось, что нельзя бездумно копировать

²⁹⁷ Бешкок М. М. Танцевальная культура адыгов с древних времен до наших дней. Майкоп: ГУРИПП «Адыгея», 2000. С. 28.

²⁹⁸ Массовые игры и народные танцы (Инструктивно-методическое пособие для массовиков-затейников) / сост. В. Г. Ульянова. Ташкент: Узбекский республиканский дом народного творчества, 1964. С. 24–28.

²⁹⁹ Жорницкая М. Я. Опыт изучения традиционных танцев народов Якутии // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.). М.: «Наука», 1964. С. 10.

³⁰⁰ сост. Школьников Л. С. Аннотация к бальным танцам (в помощь распорядителям танцевальных вечеров. М.: Заочный народный университет искусств. Отделение хореографии, 1983. С. 7–8.

³⁰¹ Советские бальные танцы / сост. А. Веверис. Рига: Дом народного творчества им. Э. Мелнгайлиса, издательство «Звайгзне», 1976. С. 44.

³⁰² Кудряков В., Лютер А. Бальный танец и его судьбы // Культурно-просветительная работа. 1971. № 3 (март). С. 44.

западный репертуар, противоречащий *«эстетическим нормам и принципам»* советского народа³⁰³. Авторы упрекали молодёжь, которая с обожанием относилась к танцам враждебного запада, к «стилю», пренебрегая отечественным репертуаром. Осуждению подвергался «стандарт» – бально-спортивные танцы, исполняемые на конкурсной основе, за *«духовный колониализм»* и подчёркивалось, что для советского человека опасны не столько сами танцы, сколько их форма (техника исполнения), противоречащая эстетическим представлениям советского общества³⁰⁴. Звучали предложения поставить всю мощь пропаганды на службу популяризации советских бальных танцев³⁰⁵. Народный артист Р. Захаров, осуждая «стандарт» за отрыв от народной основы и салонное исполнение³⁰⁶, игнорирует тот факт, что советские бальные танцы, точно так же были далеки от исконной народной пляски. Фольклор переносился из деревень в дома культуры и академические ансамбли, где основой техники была классическая хореография, которая превращала народную пляску в балет. Народная хореография по академическому канону была ничем не лучше западного «стандарта».

В. Исаев, руководитель ансамбля бального танца Дворца культуры имени Ленинского комсомола в г. Курган защищал международный «стандарт», утверждая, что подобные танцы не лишены национального характера, наоборот, тот же вальс исполняется в индивидуальной манере, в которой есть пространство для привнесения национального колорита. Автор также ставил в пример фигурное катание, в котором стандартизированные танцы совершенно не теряли индивидуальности, а наоборот, каждый спортсмен интерпретировал «стандарт» на свой лад³⁰⁷. Возможность импровизации, безусловно, делала танцы интереснее, в первую очередь для самих исполнителей, потому что давала возможность выразить свою национальную идентичность и индивидуальность. Этим объясняется популярность современных социальных танцев, которые из национальных

³⁰³ Кудряков В., Лютер А. Бальный танец и его судьбы // Культурно-просветительная работа. 1971. № 3 (март). С. 44.

³⁰⁴ Школьников Л. С. Рассказы о танцах. М.: «Советская Россия», 1966. С. 83, 97.

³⁰⁵ Кудряков В., Лютер А. Бальный танец и его судьбы // Культурно-просветительная работа. 1971. № 3 (март). С. 46.

³⁰⁶ Захаров Р. Сегодня в клубе танцы // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 1. С. 21.

³⁰⁷ Исаев В. С этим что-то делать надо // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 7. С. 37.

становятся интернациональными через танцоров с совершенно разным танцевальным и культурным «бэкграундом».

Преимущества импровизации в бальных танцах понимал хореограф-народник М. М. Бешкок. В учебнике 1979 г. «Современные бальные танцы Адыгеи» он с соавтором Л. Г. Нагайцевой призывали использовать в структуре танца плясовой характер, импровизацию, самовыражение и отмечали, что это привлечёт молодёжь в бальные танцы³⁰⁸. В учебнике с описанием бальных танцев на прибалтийском материале также можно встретить «основной шаг» (*basic*) и произвольный порядок фигур³⁰⁹. В фольклорных танцах есть место импровизации; при советской власти отчасти эта импровизация уступила сценическим академическим танцам с техникой классического балета и утратой самобытного содержания. Загнанный на сцену фольклор превратился в стилизацию, которой вдохновлялись постановщики бальных танцев. Это не партия училась у народа, а народ должен был учиться у партии.³¹⁰

В статье В. Исаева также интересна мысль про «классы», на которые делятся танцоры по уровню мастерства во время проведения конкурсов и турниров: *«Каждый танцор имеет свой класс, в соответствии с уровнем подготовки. Каждый класс предусматривает определённый список танцев, для каждого танца – свой список фигур. Танцор, по мере творческого роста, идёт от простого к более сложному. Слабо подготовленному технически запрещено исполнять фигуры, рассчитанные на более высокий уровень подготовки. Это вполне понятное требование эстетики танца. Турнирная классификация включает в себя условия перехода танцоров из одного класса в другой. Это заставляет танцора совершенствовать своё мастерство, не останавливаться на достигнутом. Согласно классификации, соревноваться друг с другом могут танцоры примерно одного уровня подготовки, случаи соревнования ещё слабо подготовленных с*

³⁰⁸ Бешкок М. М., Нагайцева Л. Г. Современные бальные танцы Адыгеи. Майкоп: Краснодарское книжное издательство. Адыгейское отделение, 1979. С. 8, 32.

³⁰⁹ Советские бальные танцы / сост. А. Веверис. Рига: Дом народного творчества им. Э. Мелнгайлеса, издательство «Звайгзне», 1976. С. 94.

³¹⁰ О разнице между танцем и пляской см.: Сироткина И. Е. Пляска по инструкции: «создание советского массового танца» в 1920-е годы // Вестник пермского университета. История. 2019. Выпуск 1 (44). С. 153–164.

*сильными соперниками классификацией исключены»*³¹¹. Хотя достаточно очевидно, что регулярные соревнования повышают качество танца, с дискуссией о пользе или вреде соревнований с «классами» и «дивизионами» мы сталкиваемся и в современных социальных танцах, где активно идут споры о вреде подобного ранжирования для мотивации танцоров, о «застревании» большого количества людей в одном классе на долгие годы, о высокой конкуренции и потере желания танцевать. Эти проблемы мы рассмотрим в четвёртой главе нашего диссертационного исследования. Однако первый кирпич в борьбе конкурсов и танцев «для себя» был заложен ещё советской художественной самодеятельностью, когда ставился вопрос об отборе наиболее талантливых людей в **клуб любителей** для более успешных выступлений на смотрах и конкурсах. То есть любительские танцы профессионализировались и возник «порог входа» в такие коллективы. Встречаются откровенно скандальные случаи, когда в самодеятельный ансамбль брали профессиональных исполнителей в погоне за кубками и дипломами³¹².

После изучения массива советской прессы создаётся впечатление действительно оживлённой дискуссии на предмет бального/бытового танца – ему придавалось огромное значение. На страницах журналов мы знакомимся с регулярными конференциями, смотрами, итогами конкурсов, которые были призваны улучшить качество исполнения; постоянно публиковались авторские колонки и споры между деятелями искусства, например, о том стоит ли запретить шейк или международный стандарт. Интересно, что советские историки и популяризаторы танцев писали о различных прецедентах запретов на тот или иной танец, например, на вальс и подчёркивали, что это приводило к ещё большей популярности танца: *«Вальс сравнивали с холерой и проказой. Но официальная критика только увеличивала тягу к танцу, и, ломая все преграды, бурной рекой разлился вальс, затопив города и сёла центральной Европы»*³¹³. При этом в советской прессе регулярно звучали призывы запретить «трясунов», стилиг и «стандарт», которые были точно такой же «бурной рекой» как и вальс. Хотя

³¹¹ Исаев В. С этим что-то делать надо // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 7. С. 37.

³¹² Пожидаев В. Нужны ли конкурсы? // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 11. С. 27.

³¹³ Школьников Л. С. Рассказы о танцах. М.: «Советская Россия», 1966. С. 8.

очевидцы эпохи «Бродвея»³¹⁴ утверждают, что образ стилига в современных российских фильмах и восприятии в целом излишне утрирован. Тем не менее, «стиляжный» стиль в одежде подразумевал любое отклонение от стандартной одежды советского человека, даже отличающиеся по крою карманы могли вызвать общественное осуждение.

Деятели искусства и просто равнодушные авторы упрекали в своих текстах молодёжь, которая с обожанием относилась к танцам враждебного запада, к «стилю», пренебрегая отечественным репертуаром. Критика со страниц журналов и проведение всесоюзных конкурсов с бальными танцами «Разрешите пригласить»³¹⁵, «Ку-ка-ре-ку» и другими новоделами не возымела должного действия – молодёжь отчаянно хотела танцевать твист и рок-н-ролл. Попытки навязать идеологически правильный репертуар бальных танцев были комичными: *«Ни директор Дворца культуры, ни распорядитель танцев, ни дружинник не наделены полномочиями заставить какую-либо пару танцевать бальный танец «пингвин». <> Прошло уже три года, как на каждом танцевальном вечере упорно продолжают бить в одну точку: показывать и разучивать бальные танцы. И это упорство дало свои результаты. Танцующая молодёжь воспринимает это как должное»*³¹⁶. По мнению автора цитируемой статьи, бальные танцы не хотели учить из-за сложности и стеснения, в то время как модный шейк не вызывал подобных проблем: *«На вечере во Дворце культуры профсоюзов обучали бальному танцу «пингвин», и никто из публики не откликнулся на призывы организатора танцев. Зато «шейк» танцуют смело, потому что уверены, что умеют его танцевать»*³¹⁷.

Очень интересна мысль о том, как разные национальные танцы по-разному интерпретируются в других культурах, и это является обоснованием для отказа включения танца в репертуар. Л. С. Школьников приводит пример твиста и шейка, которые органично исполняются американскими и британскими танцорами, но при этом двусмысленно и непристойно их исполнение в Советском союзе, равно как и

³¹⁴ ул. Горького, ныне Тверская, по которой любили гулять стилиги.

³¹⁵ См.: мария попова. советский бальный танец "Разрешите пригласить" // YouTube. 26.10.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=PdpsQG-YS0Q>.

³¹⁶ Колосова Э. Липецк танцует по-новому // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 4. С. 29.

³¹⁷ Там же, с. 30.

движения бёдрами в латиноамериканских танцах. При этом русские дробы и крики в женской пляске воспринимаются как неприличные в мусульманских регионах³¹⁸.

Время стирало тезис о неприличности тех или иных танцев. Вальс, считавшийся на балах времён А. С. Пушкина откровенным танцем, в советской России стал флагманом целомудренных бальных танцев в клубах и встречался в большинстве учебниках в тех или иных вариациях, в зависимости от республики или области: *«Из всех танцев ни один не выдержал такого долгого испытания временем, как вальс»*³¹⁹. Советские авторы, писавшие о танцах, ставили вальсу в заслугу бунтарский характер исполнения, нарушающее салонный этикет³²⁰. Вальс был «белым танцем» послевоенного советского времени, когда мужчин катастрофически не хватало на танцплощадках.³²¹

Новые танцы потрясли социальные нормы: так было с вальсом, танго, твистом, рок-н-роллом, каждый из этих танцев воспринимался одной частью общества с отвращением и порицанием за непристойность, а другая часть (особенно молодёжь) с радостью танцевала эти новые танцы и, как итог, большинство новинок прочно входили в танцевальную культуру страны и начинали хореографически развиваться на «русской почве». О важности изучения этого процесса писал Ю. И. Слонимский в 1948 г. в предисловии к учебнику бального танца Н. П. Ивановского: *«Взяв ряд образцов бальных танцев из русских источников и считая необходимым изучение своеобразия этих танцев, автор не видит за их технологическими особенностями очень существенного фактора. В этих танцах мы наблюдаем живые доказательства важнейшего процесса критического усвоения и переработки на русской почве того, что бытовало за границей (лансье, кадрили и др.). Нередко эти изменения настолько сильны, что дают совершенно новую жизнь бальному танцу»*³²². В качестве примера можно

³¹⁸ Школьников Л. С. О танцах в шутку и всерьёз. М.: «Советская Россия», 1975. С. 10.

³¹⁹ Ивановский Н. П. Бальный танец XVI–XIX вв. / под ред. Ю. И. Слонимского. Ленинград, М.: Искусство, 1948. С. 140.

³²⁰ Школьников Л. С. Рассказы о танцах. М.: «Советская Россия», 1966. С. 7.

³²¹ Про «белый танец» см.: «Белый танец» – был придуман в СССР после войны // На завалинке. Музыкальная соцсеть. [Электронный ресурс]. <https://tunnel.ru/post-belyj-tanec-byl-priduman-v-sssr-posle-vojny#:~:text=На%20самом%20деле%2C%20> (дата обращения: 18.03.2026).

³²² Ивановский Н. П. Бальный танец XVI–XIX вв. / под ред. Ю. И. Слонимского. Ленинград, М.: Искусство, 1948. С. 5.

привести создание в Советском союзе разного рода национальных полек: молдавской, латышской, белорусской, чешской и сибирской³²³.

Таким образом, политика *«бальной самоизоляции»*³²⁴ показала свою несостоятельность. Хотя советские хореографы долго пытались придумать свои бальные танцы, но западноевропейские и американские танцы всё равно проникали через дыры железного занавеса и советской партийной пропаганды. В 80-е годы ещё сохранялся концепт связи «правильных» советских танцев с национальным характером, но уже дискотеки вытесняли танцзалы и танцы стремительно демократизировались.³²⁵

Природа танцевальной экспансии – психологическая. Распространение западных джазовых танцев стало результатом некоторых культурных сдвигов. Смена танцевального репертуара всегда сопровождается изменением самосознания: основанные на импровизации джазовые танцы, рок-н-ролл и твист ассоциировались у советской молодёжи со свободой, протестом, сексуальностью – их не надоедало танцевать, в то время как фигурные марши начала века и изобретённые бальные танцы на основе хореографии народов СССР представляли собой идеи коммунистической партии, целомудренные и шаблонные. Н. Б. Лебина связывала нелюбовь советской сталинской власти к западным импровизационным танцам с тем, что их невозможно было проконтролировать, в отличие от построенных на заготовленных связках советских танцев³²⁶. Достаточно жёстко регламентированные танцевальные вечера, отсутствие импровизации и стихийности в искусственно изобретённых советских бальных танцах делало западные социальные бальные танцы более привлекательными в глазах любителей танцевать в Советском Союзе. В итоге советские бальные танцы с огромным количеством национальных вальсов и полек остались лишь в старых учебниках и методичках, однако академические народные ансамбли, рождённые в СССР,

³²³ Школьников Л. С. Рассказы о танцах. М.: «Советская Россия», 1966. С. 18.

³²⁴ Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: «НЛО», 2018. С. 334.

³²⁵ См.: Танец: его настоящее и будущее // Клуб и художественная самодеятельность. 1980. № 1 (январь). С. 16.

³²⁶ Лебина Н. Б. Повседневность эпохи космоса и кукурузы. Деструкция большого стиля. Ленинград, 1950–1960-е годы. СПб.: «Крига». 2021. С. 231.

известны всему миру и до сих пор являются эталоном танцевального искусства ввиду своего действительно высокого хореографического и художественного уровня.

Только при советской власти, и только при условии коммунистического ударничества и масштабности стали возможны массовые занятия танцами. Строительство ДК и активное создание национальных творческих коллективов провоцировали эффект «*синергии и переливов*»³²⁷: как только в регионе появлялся профессиональный коллектив, он сразу же влиял и на самодеятельность. Стоит отметить, что некоторые бальные танцы СССР остаются в обиходе, но преподаются и практикуются теперь в детских кружках танца и на уроках ритмики в школах.

Народные танцы удалось крайне успешно перенести на сцену и облагородить классической академической хореографией, но совершенно не удалось подобное для социальных бальных танцев. Социальные парные танцы сейчас либо западноевропейские, либо латиноамериканские, но система, принятая как у любителей, так и у профессиональных танцовщиков, включающая классический станок и практически ежедневные тренировки, наследие советской школы танца, была и есть – сильнейшая в мире. Особенность советской художественной самодеятельности, которая присуща теперь и современным танцовщикам – любители используют инструментарий профессионалов. Балетная терминология выполняет функции танцевального языка: позиции и движения из классики помогают балетмейстерам разных танцевальных направлений понимать друг друга.³²⁸

Резюмируя, можно выделить плюсы советской системы – это сохранение фольклорных танцев в академическом варианте (удалось спасти народный танец в таком виде от исчезновения в условиях индустриализации страны); создание огромного количества национальных ансамблей и профессиональных коллективов, а также домов культуры, клубов, школ танцев; организация художественной

³²⁷ Хаскел Дж., Уэстлейк С. Капитализм без капитала: подъём нематериальной экономики. М.: Издательский дом ВШЭ, 2024. 408 с.

³²⁸ Об искусственном и естественном языках танца см.: Богданов Г. Ф. Любительское (самодеятельное) хореографическое творчество: состояние, особенности развития: учебное пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. С. 70–75.

самодеятельности; в принципе продавливание политики всестороннего развития человека, сохранение и развитие классического балета, развитие бальных танцев, в том числе и западноевропейских. Из минусов – цензурирование репертуара; запрет многих социальных и бальных танцев; альтернативные бальные танцы, основанные на народной хореографии, были чаще всего лишены импровизации и представляли собой скучные «однодневки».

(См. Таблицу 1 в **Приложении 2** – Краткая хронология развития «советского танца»)

2. Иллюстрации в советских учебниках бального танца как источник изучения хореографии

Термин «хореография», введённый в XVIII в. Р. Фейе, подразумевает под собой в первую очередь запись танца, а не архитектонику – композицию танца³²⁹,³³⁰. О возникшей путанице с термином «хореография» написал Серж Лифарь в 1937 году призывая различать хореографию и хореологию (дисциплину, изучающую танец): *«Употребляется это слово – хореография – очень различно и неопределённо: под хореографией понимается то вообще танцевальное искусство, то творчество танца (хореограф – создатель новых балетов, новых танцев; часто его называют и балетмейстером, вводя таким безразличным употреблением различных слов ещё большую путаницу в понятия), то запись танца. В это словоупотребление, в эту терминологию необходимо внести какой-то порядок, особенно теперь, когда делается всё больше и больше попыток осуществить мечту всех деятелей балета – изобрести азбуку, которая позволила бы записывать все танцевальные движения (в этой сложнейшей проблеме – Голгофе творцов балетов, видящих, как на их глазах, ещё при жизни их, исчезает, умирает или искажается до неузнаваемости их создание, – большую помощь*

³²⁹ В нашем исследовании мы будем использовать термин «хореография» именно в общепринятом значении – композиция танца.

³³⁰ Вихрева Н. А. Запись танца. Элементарные основы записи движений по системе Рудольфа Лабана. Labanotation / под ред. Энн Хатчинсон Гэст. М.: Голос-Пресс, 2006. С. 13.

может оказать сінета – кинематограф – записывающий, регистрирующий движения)»³³¹. В этой цитате Серж Лифарь касается важной проблемы – исчезновения танцевального материала. Более того, танец в принципе очень плохо поддаётся изучению и историческому анализу, в отличие от других видов искусства, по причине того, что большую часть своего существования танец невозможно было адекватно зафиксировать. Письменные источники и иллюстрации могут дать лишь отдалённое представление об утраченной хореографии. Большую часть танцевального материала (это касается как профессиональных хореографических постановок, так и фольклора) мы уже не сможем повторить и увидеть. Тем важнее изучать оставленные материалы хореографических записей с описаниями и иллюстрациями танцев.

Хотя и в научном, и в обывательском лексиконе слово «хореография» доминирует в значении «композиция танца», для нашего исследования важны обе коннотации и в особенности именно текстовые и иллюстративные записи танца. Также в данном разделе диссертации я буду использовать термины этнохореография и этнохореология, как отсылку к народному происхождению танцев в том смысле, в каком его использовали советские исследователи и хореографы. Для понимания предмета исследования нам понадобится ещё несколько терминов: **архитектоника** – композиция танца; **нотация** – система записи танца и **кинетография** – система записи движения.

Советская история изучения методов фиксации движения началась с деятельности Хореологической лаборатории ГАХН в 20-е годы.³³² «Литературный» метод описания предназначался для людей, не знакомых с танцевальными условными обозначениями, но уже знакомых хоть немного с хореографией записанного танца³³³. Задача по фиксации танцев стояла не только перед хореографами и танцовщиками, но и перед учёными, в том числе перед

³³¹ Лифарь С. Танец: Основные течения академического танца. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. С. 28.

³³² См.: Жбанкова Е. В. Досуг по-советски: бальный танец и массовая пляска в рабочем клубе, М.: Наука, 2020. 180 с.

³³³ Массовые и бальные танцы [Памятка] / Науч.-метод. центр Парка культуры и отдыха им. М. Горького. М.: типостеклопр. промкомбината Бауманск. райсовета, 1936. 28 с.

этнографами и фольклористами советского времени, которые стремились записать народные танцы. Сбруи Степановна Лисициан в 1940 г. выпустила труд «Запись движения (кинетография)», в котором перечислила все предыдущие способы графической записи хореографии, начиная от Маргариты Австрийской (XV в.) и заканчивая своей собственной методикой, которую затем использовала научный сотрудник Сектора Крайнего Севера и Сибири ИЭ АН (современный ИЭА РАН), советский этнограф и этнохореограф Мария Яковлевна Жорницкая, а также её ученицы³³⁴. К сожалению, в учебники танцев система С. С. Лисициан не попала, так как была слишком сложна. Зато эта система какое-то время применялась профессиональными хореографами, в частности в Большом театре.

Об использовании живописи как косвенного источника для изучения истории балета писала в конце 70-х гг. В. М. Красовская в работе «Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII века»³³⁵. Н. А. Вихрева опубликовала в 2006 г. на русском языке систему записи движения австрийского теоретика танца Р. Лабана³³⁶.

Наш исследовательский вопрос в данном разделе диссертации звучит следующим образом: как изучать танцы по советским иллюстрированным учебникам? И. Нарский в своей фундаментальной монографии, посвящённой художественной самодеятельности в СССР, ссылаясь на известных балетмейстеров, утверждает, что единой системы записи танцевальных кинетограмм³³⁷ не сложилось, и это являлось серьёзным препятствием для воспроизведения танца в доцифровой период³³⁸, мы проверим это утверждение по учебникам танца советского образца. Очевидно, остро стояла проблема утери танцевального материала: «...*Из-за отсутствия в хореографии общепринятой знаковой системы, сопоставимой с письменностью и нотами, которая позволяла бы столь же*

³³⁴ Батьянова Е. П. Памяти Марии Яковлевны Жорницкой // Этнографическое обозрение. 1996. № 2. С. 184.

³³⁵ Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. С. 39.

³³⁶ Вихрева Н. А. Запись танца. Элементарные основы записи движений по системе Рудольфа Лабана. Labanotation / под ред. Энн Хатчинсон Гэст. М.: Голос-Пресс, 2006. С. 192.

³³⁷ Кинетограмма – графическое изображение движения.

³³⁸ Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: «НЛО», 2018. С. 463.

тщательно или хотя бы адекватно зафиксировать танец для его последующего воспроизведения»³³⁹, и наша задача выяснить помогут ли текстовые и иллюстративные записи танцев реконструировать его. Для данной темы важны не только описания и изображения танца, но и комментарии составителей, содержащие как идеологический и исторический контекст, так и правила поведения на танцплощадке и структуру бального вечера, которые помогут выявить общие тенденции и региональные особенности развития бального танца в СССР. В качестве источников в исследовании используются иллюстрированные русскоязычные советские учебники массовых бальных танцев, переведённые и оригинальные, изданные в ряде республик и методические рекомендации по организации танцевальных вечеров. Так как методическая литература включала в себя большое количество иллюстраций и нотных записей, исследователь танцевальной культуры может составить по ним представление, не только о структуре бальных вечеров, но и об исполнительской технике, внешнем виде танцующих и предпринять попытку восстановить архитектонику (композицию) массовых танцев советского периода. Подобные издания представляют собой прекрасные и слабо изученные исторические источники, раскрывающие с новой стороны, как минимум, историю советской хореографии и, как максимум, иллюстрируют политику советской партии по отношению к танцевальному искусству. Основным методом исследования визуального материала был избран метод **критического наблюдения**, т. е. отбор важных с точки зрения исследователя изображений³⁴⁰.

Итак, в строящемся советском обществе в первое время ценилась простота, так как в стране большая часть граждан страдала малограмотностью и нуждалось в массовых печатных изданиях, написанных доступным языком³⁴¹. Подобные тенденции касались и массового танцевального искусства: излишнее трюкачество и виртуозность расценивалось как буржуазный пережиток в ранний советский

³³⁹ Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: «НЛО», 2018. С. 374.

³⁴⁰ Клинова М. А., Трофимов А. В. Визуальные стандарты образа жизни советского городского населения после мировых войн. Екатеринбург: УрГЭУ, 2023. С. 37.

³⁴¹ Там же, с. 43.

период и порицалось, в том числе «сверху»³⁴². Стремление к упрощению хореографии вело к тому, что по учебникам каждый мог получить представление о том, как танцевать. Был взят курс на массовость и доступность творчества не только для привилегированного класса и профессиональных артистов, но и для пролетариата, представители которого могли теперь посетить клуб после рабочей смены и выучить несложный танец. В 20-е гг. разрабатывались гимнастические и колонные танцы, марши, круговые танцы, схемы публиковались в учебниках танцев (РИС. 1 «Схемы фигурных маршировок»³⁴³). Предпочтение отдавалось коллективным танцам, а не парным и, соответственно, в хореографических схемах отсутствовало деление на партнёров и партнёрш, танцующие изображались в виде цепочек из кружков (РИС. 2 «Колонный танец»).

Методисты разделяли массовый танец и сценический, делая ставку на то, что по мере развития общей физической культуры, уровень мастерства вырастет, но сейчас важна доступность танцевального обучения для широких людских масс³⁴⁴. Впоследствии, в большинстве учебниках бального танца разных годов, авторы к достоинствам того или иного танца относили простоту и подчёркивали, что каждый мог выучить фигуры «Русского лирического» и других хореографических композиций. Virtuозность и трюкачество вернётся в 30-е годы с академическими ансамблями народных танцев сначала на сцену, а потом и в клубы художественной самодеятельности, но первоначальная идея была, чтобы народ затанцевал так, как надо было партии.

В 1948 г. был издан первый советский учебник по историческому бальному танцу авторства Н. П. Ивановского и, хотя он был написан для балетных школ, в предисловии от редактора подчёркивалось практическая ценность книги для широкого круга танцоров, в том числе для кружков и художественной самодеятельности. Автор сознательно избегал в книге западных бальных танцев начала XX в. из капиталистических стран, критиковал их в духе советской эпохи за

³⁴² Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: «НЛО», 2018. С. 28.

³⁴³ Все схемы и иллюстративный материал к диссертации представлены в Приложении 1.

³⁴⁴ Бурцева М. Методика проведения массовой пляски. М., Л.: Акционерное издательское общество «Физкультура и спорт», 1930. С. 6.

разложение и ничтожную художественную ценность. В учебнике помимо описания танцев опубликованы ноты, библиографический указатель, программа по курсу бального танца, методика преподавания элементов бального танца. В качестве иллюстраций использованы гравюры той или иной описываемой эпохи и авторские рисунки П. И. Гончаровой, выполненные в исторических либо в балетных костюмах (РИС. 3 «Ход лансье»). Автор описывал танец, используя профессиональную терминологию хореографов, включая названия па на французском языке, однако схемы «ходов» танца читаются достаточно легко (РИС. 4 «Ход менуэта»). В учебнике даны несколько видов вальса, но иллюстраций с этим танцем непропорционально мало (РИС. 5 «Вальс по кругу»).

«Значительную группу «новых бальных танцев» составили танцы, создаваемые советскими хореографами на базе танца народного. Вообще в 1950-е гг. наблюдается любопытный симбиоз народного и бального танца, эти две разновидности танца активно взаимодействуют, иногда «прорастают» друг в друга: записанные народные танцы тяготеют к бальным, бальные к народным»³⁴⁵. Прекрасной иллюстрацией к этому утверждению служит учебник 1952 года «Танцы в клубе», в котором, подавляющее большинство бальных танцев созданы на основе народных танцев. Юноша изображён в учебнике в костюме с пиджаком и галстуком, девушка в рубашке и в юбке до щиколоток, с элементами традиционного костюма; при этом у девушки в костюме меняются элементы от танца к танцу, у юноши – нет (РИС. 6 «Вальс»). Очень интересен подход в иллюстрациях региональных учебников: одежда на них имеет элементы свойственные национальным костюмам, но, например, юбочка у девушки может быть выше колен (РИС. 7 «Позиции в адыгейских бальных танцах», РИС. 8 «Позиции рук в адыгейских бальных танцах»). Для детских учебников использовались образы пионеров³⁴⁶. Если судить по танцевальным учебникам и статьям в советской периодике, то бóльшее внимание уделялось женскому наряду:

³⁴⁵ Алякринская М. А. Тенденции развития массового танца 1950-х гг.: бальный танец // Вестник СПбГУКИ. 2014. №2 (19) июнь. С. 138.

³⁴⁶ Массовые подвижные игры и танцы (в помощь пионерам второй и третьей ступени) / сост. Э. Кобиашвили. Тбилиси: Тбилисский Дворец пионеров и школьников им. Бориса Дзnelадзе, 1959. 16 с.

он должен был быть модным, иметь сценический (или этнический) элемент и трансформирующимся³⁴⁷.

Исчерпывающий учебник «Современный бальный танец» был издан в 1978 г. коллективом авторов для студентов институтов культуры, учащихся культпросвет училищ и широкого круга педагогов танца, задействованных в художественной самодеятельности. Этот труд охватывает не только все типы бальных танцев, бытовавших в тот период (танцы народов СССР, танцы народов социалистических стран, танцы латиноамериканских ритмов, польки, вальсы, фокстрот, танго и, так называемые, современные танцы), но и содержит прекрасный исторический обзор бальных танцев, тренаж и методические рекомендации по изучению, преподаванию и записи хореографии. Детально описаны и проиллюстрированы классические бальные позиции рук, ног, корпуса, парные позиции (РИС. 9 «Позиции современного бального танца», РИС. 10 «Медленный вальс»), даны определения всем актуальным танцевальным терминам. Безусловно, данный учебник предназначен для педагогов, а не для учеников. Ценность этого источника не только в детальных и качественных иллюстрациях фигур и поз бальных танцев, но и в широком охвате репертуара – записано более 50 танцев (подавляющее большинство – национальные бальные танцы), не считая подготовительных упражнений³⁴⁸.

Вопрос репертуара поднимался на протяжении всей советской эпохи: какие танцы допустимы для советского человека, а какие следует исключить из обихода по эстетическим и идеологическим соображениям: *«...Сборник даёт возможность руководителям клубов и домов культуры, организаторам вечеров отдыха, молодёжных балов и летних карнавалов в парках вытеснить псевдонародные, вульгарные, принижающие достоинство советского человека танцы и, используя полноценный танцевальный репертуар, включать в программы танцевальных вечеров бальные танцы, которые будут способствовать воспитанию вкуса у*

³⁴⁷ Барт М. Костюм для демонстрации бальных танцев // Культурно-просветительная работа. 1971. № 4. С. 56.

³⁴⁸ Современный бальный танец. Пособие для студентов институтов культуры, учащихся культ. просвет. училищ и руководителей коллективов бального танца / под. ред. В. М. Стриганова и В.И. Уральской. М.: «Просвещение», 1978. 431 с.

*молодёжи»*³⁴⁹. Вот ещё несколько примеров: *«На многих танцевальных площадках и верандах, в клубах, парках и домах культуры не уделяется должного внимания воспитанию у любителей танцев хорошего вкуса, высокой культуры исполнения, нередко нарушаются элементарные нормы и правила поведения, процветает безвкусица, уродливые импровизации движений на современные ритмы»*³⁵⁰. *«Фраки и дорогостоящие дамские туалеты, нарочитая манерность, неоправданное применение элементов классического балета выводят его (танец) из сферы бытовой хореографии»*³⁵¹. В поле зрения теоретиков балльных танцев попадали музыка, балльный костюм, манеры, техника исполнения.

В учебнике А. Н. Беликовой помимо 30 танцев есть описание тренажа – спортивная аэробика. В этом пособии достаточно много иллюстраций, а именно позировок, движения расписаны по тактам и фигурам. В танце «Прогулка» два перестроения представлены в виде схем с классическим для советских учебников танцев обозначением девушки и юноши как полукруга и треугольника, причём эти символы в учебнике не расшифровывается, что может указывать на их общеизвестный характер (РИС. 11 Танец «Прогулка», РИС. 12 Схема танца «Прогулка»).

В 1983 году, через тринадцать лет после оригинального издания, был переведён с французского учебник Ги Дени и Люка Дасвиля «Все танцы» (с переизданием в 1987 г.), в котором был представлен репертуар западноевропейских танцплощадок: стандартизированные танцы, латиноамериканские танцы, джазовые танцы, твистовые танцы, народные танцы, свободные танцы. К каждому танцу даётся описание «основного шага» (*basic*), а также прописан размер, темп и ритм и нотное сопровождение. Учебник поделён на две части: для начинающих и вторая часть для совершенствующихся; имеется раздел с играми, похожими на игры в советских учебниках. Акцент делается на импровизации, что вообще свойственно западным социальным и балльным танцам, в отличие от проблемы советских танцев,

³⁴⁹ Танцы в клубе / сост. З. Резникова, Г. Настюков. М.: Государственное издательство культурно-просветительской литературы, 1952. С. 3.

³⁵⁰ «...Сегодня в клубе танцы...» Методические рекомендации для проведения танцевальных вечеров, балов и карнавалов. Калинин: Калининский областной дом народного творчества, 1974. С. 1.

³⁵¹ Там же, с. 2.

в которых часто танцевали по шаблону. *«Хороший танцор или танцовщица, изучившие танцы в танцевальной школе, могут встретиться впервые и, даже говоря на разных языках, легко понимать друг друга на танцевальной площадке»*³⁵² – цитата при желании может быть слоганом к современным социальным парным танцам. В качестве иллюстраций к подробному описанию танцевальных движений используется система квадратов с рисунками ступней партнёра и партнёрши, левая и правая ноги обозначаются разными цветами, квадраты помогают ориентироваться в пространстве, стрелочки указывают направление (РИС. 13 «Схема движения ног»). На наш взгляд это самая удобная и читаемая схема для учебников танцев, хотя полностью понять танец по учебнику способен человек уже танцующий, особенно занимающийся с педагогом. Отметим, что акцент в учебнике сделан на движения ног. Есть также иллюстрации танцоров в полный рост с их позировками и передачей стилистики танца, выражающейся в одежде и причёске (РИС. 14 «Венский вальс»). Из классического станка даны *батманы* и *ронды*³⁵³ по шестой позиции, несколько упражнений для ступней, т. е. упрощённая версия; иллюстраций станка нет. Подчёркивается, что станок для профессиональных танцовщиков, а не для любителей, в отличие от советской танцевальной практики, когда в тренаж бальных танцев обязательно включался классический станок.

В типичном советском учебнике основной концепт записи танцев – это рисунки позировок, архитектоника (композиция, схема движения в танце), текстовое описание фигур танца (с разбивкой по шагам), также часто даются ноты и упражнения балетного станка либо разминка и классические позиции рук и ног. Во внешности и деталях костюма, как правило, не слишком выражена этническая принадлежность, но в региональных учебниках встречаются такие элементы; женский костюм более подвержен изменениям в иллюстрациях, чем мужской (РИС. 15 «Вальс», РИС. 16 «Вальс»). Иллюстрации носят вспомогательный характер, изображаются ключевые позировки, основой является текстовое описание. Типичный скрипт танца в советских учебниках разделён на две части: раскладка

³⁵² Дени Г., Дассвиль Л. Все танцы. Киев: «Музична Україна», 1983. С. 7.

³⁵³ Махи ногой и движение ноги по окружности.

хореографии по тактам с названиями фигур; текстовое описание каждой фигуры по счетам с иллюстрациями. После танца приведена нотная запись. Для динамичных групповых перестроений используются символы юношей и девушек (треугольник и полукруг) (РИС. 17 «Условные обозначения», РИС. 18 «Условные обозначения – 2»), подобные обозначения были типовыми для записи советских танцев, особенно в учебниках народных танцев, но часто встречались и в бальных. Предполагалось, что процесс разучивания по учебникам происходил так: *«Наиболее эффективно проходит разучивание, если в нём участвуют педагог и двое исполнителей: педагог читает вслух текст записи, исполнители под руководством педагога воспроизводят движения. Если педагог разбирает запись без исполнителей, ему необходимо выучить отдельно партию юноши и партию девушки, а затем в той же последовательности разучить с коллективом, поскольку юноши, как правило, медленнее усваивают танцевальные движения, чем девушки»*³⁵⁴.

Таким образом система записи хореографии для бальных танцев, возможно, и сложилась, но насколько она была эффективной? Иллюстрированные учебники танца не дают полного представления о хореографии, и тут следует отметить, насколько было важно **кинестетическое воображение**³⁵⁵ танцора и его память: *«По описанию композиции, чертежам и рисункам руководитель должен мысленно представить себе весь танец»*³⁵⁶. Иллюстрированные описания танца могут дать представление лишь о ключевых позировках, но не о движении в целом (если не знать его наверняка), проблема, которая преследует кинетографию с момента её появления, об этом писала С. С. Лисициан, анализируя работы Фейе и Цорна: *«Их (иллюстрации) сможет прочесть движением только тот танцор, который умеет уже исполнять их»*³⁵⁷. При оптимистичном подходе можно сказать, что человек, знакомый с хореографией не понаслышке сумеет получить представление о несложном записанном танце. По нашему мнению, лучше всего по учебникам танцев происходит обучение классическому станку; экзерсисы регулярно

³⁵⁴ Бальные танцы / сост. А. Н. Беликова. М.: «Советская Россия», 1976. С. 4.

³⁵⁵ Умение представить движение.

³⁵⁶ Кошурникова К. Как читать запись танца // Художественная самодеятельность. 1958. № 3. С. 58.

³⁵⁷ Лисициан С. С. Запись движения (кинетография). М., Ленинград: «Искусство», 1940. С. 46.

публиковались в начале учебников как база, без которой достигнуть исполнительского мастерства невозможно. К выводу о том, что академическая (классическая) хореография проще поддается фиксации, приходит и Г. Ф. Богданов в своём учебном пособии «Любительское (самодеятельное) хореографическое творчество: состояние, особенности развития»³⁵⁸.

Как и в XIX веке в преподавании балльных танцев были задействованы профессиональные балетмейстеры, что очень сильно повышало исполнительскую культуру: «*Повысить технику исполнения может только тот танцовщик, который тщательно и систематически тренируется у станка*»³⁵⁹. Это требование сохраняется до сих пор: классический станок главенствует в российских как профессиональных, так и любительских танцах, а также в околотанцевальных видах спорта, таких как фигурное катание или художественная гимнастика.

В положительном плане сочетание текстов танцевальных учебников и методичек с иллюстративным материалом может открыть доступ к реконструкции огромного массива хореографии, обогатив при грамотном подходе современные постановки. Эта перспектива должна побуждать к продвижению этого проекта как историков, так и хореографов. В исполнительской манере танца скрыты нормы поведения людей, один и тот же танец может содержать в себе разные послы и смыслы в следующих поколениях. Попытки восстановить танцевальную культуру ушедшей эпохи по разнообразным источникам помогает нам лучше понять, как общались и чем жили эти люди.

2.1. Танцевальная иллюстрация как источник и метод этнохореографии (на примере творчества М. Я. Жорницкой и С. С. Лисициан)

При изучении современных текстов об этих двух исследовательницах, сразу сталкиваешься с тем, что их обеих в научной литературе называют «*первым советским этнохореографом*». Хронологически Сбруи Степановна начала работу

³⁵⁸ Богданов Г. Ф. Любительское (самодеятельное) хореографическое творчество: состояние, особенности развития: учебное пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. С. 70–71.

³⁵⁹ Ткаченко Т. Незыблемые правила // Художественная самодеятельность. 1958. №5. С. 34.

раньше: в 20-е гг. уже будучи режиссёром-балетмейстером, она открыла свою танцевальную студию в Тифлисе, а затем в Ереване; ей удалось также поработать в Германии, где она осваивала систему записи движения Рудольфа Лабана³⁶⁰. При этом методика работы Марии Яковлевны Жорницкой наследует ещё дореволюционным методам фиксации хореографии. Тем не менее, вклад обеих женщин в эту область трудно переоценить. Во многих вещах они были первопроходцами.

Чаще всего профессиональные хореографы XX века использовали свои собственные методы фиксации, удобные и понятные для них самих, но не широкому кругу танцоров. М. Я. Жорницкая в своей работе также опиралась на классический «описательный метод»³⁶¹ записи танца, дополненный возможностями кино- и аудио фиксации. М. Я. Жорницкая, имея хореографическое образование и специализируясь на характерном танце, работала с адаптацией фольклора якутов для сценических постановок и балетов. Научные исследования М. Я. Жорницкой и С. С. Лисициан ценны тем, что обе женщины являлись и учёными, и хореографами, то есть были способны гораздо лучше передать технику исполнения и характер танца в своих научных текстах, о важности подобного подхода мы уже писали в главе I.

Сбруи Степановна Лисициан (1893–1979), доктор исторических наук, этнохореограф, старший научный сотрудник Института археологии и этнографии Академии наук Армянской ССР, изучала армянские народные танцы, автор системы записи движения – кинетографии (РИС. 19 Сбруи Степановна Лисициан).

Мария Яковлевна Жорницкая (1921–1995), кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Сектора Крайнего Севера и Сибири ИЭ АН (ИЭА РАН), заслуженная артистка Якутии, этнохореограф, изучала хореографию народов

³⁶⁰ Наджарян А. А. Вклад Сбруи Лисициан в сохранение произведений танцевального искусства // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2015. № 1 (37). С. 54–55.

³⁶¹ «В своей работе мы пользовались «описательным методом», сущность которого заключается в непосредственном наблюдении исполнения народных танцев, выделении мелодического рисунка, раскладке движений на такты и словесного описания отдельных элементов движений, дополненных киносъемкой и магнитофонной записью мелодий, сопровождающих танцы». (Жорницкая М. Я. Опыт изучения традиционных танцев народов Якутии // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.). М.: «Наука», 1964. С. 1.)

севера. Большая часть творчества М. Я. Жорницкой была посвящена танцам народов Якутии, которые представляли собой подражательные танцы (подражание журавлю, оленю, нерпе и т. д.) (РИС. 20 Мария Яковлевна Жорницкая).

Первое, что бросается в глаза при изучении хореографии – это междисциплинарность подходов. Танец может исследоваться методами фольклористики, музыковедения, археологии, этнографическим включённым наблюдением; при этом могут быть задействованы как исторические документы с нереактивными данными, так и полевые материалы разного толка. Большинство учёных, которые занимались сбором этнографического и фольклорного материала, использовали описательный метод при работе с народными танцами, либо не описывали хореографию вообще, ограничиваясь записью текстов песен и нот³⁶². М. Я. Жорницкая отмечала, что несмотря на безусловную ценность подобных работ, они не давали полного представления о движении и хореографии³⁶³. Первые попытки записать хореографию народного танца были предприняты В. Верховинцем³⁶⁴, украинским хореографом; его система нотации танцев была взята за основу советской этнохореографией, затем доработана и усовершенствована, в том числе М. Я. Жорницкой: *«Сущность описательного метода заключается в выделении мелодического рисунка и раскладки движений (па) на такты со словесным описанием элементов движений. Для большей наглядности в записи используется иллюстративный материал: графические схемы пространственной композиции танца, фотографии или зарисовки характерных движений и положений, но они служат в основном лишь иллюстративным дополнением к записи. Эта система в 1950 г. была утверждена и рекомендована специалистам-*

³⁶² Жорницкая М. Я. Состояние и задачи изучения народного хореографического искусства в СССР // IX Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Чикаго, сентябрь, 1973) Доклады советской делегации. М.: «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1973. С. 1.

³⁶³ Жорницкая М. Я. Народные танцы Якутии. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР, Москва, 1965. С. 3.

³⁶⁴ Верховинець (Костів) В. Українська хореографія. Теорія українського народнього танка. Київ: «Шлях», 1919. 46 с.

хореографам на совещании хореографов во Всесоюзном доме народного творчества имени Н. К. Крупской»³⁶⁵ (РИС. 21 «Якутские танцы»).

Художественные изображения танцующих были ценны тем, что показывали в какой одежде или с какими аксессуарами, исполнялся тот или иной танец, но при этом не могли полностью передать архитектонику танца. Кинофикация во многом решала эти задачи, но с некоторыми оговорками: в советское время съёмки не были настолько широко распространены, и далеко не все нюансы камера адекватно передавала. Это отмечала не только С. С. Лисициан в первой половине XX века, но и исполнители, которые по времени ближе к сегодняшнему дню: *«Больше всего на свете я как раз люблю живое исполнение. Камера может запросто убить перформанс, что мы часто и наблюдаем»*, – Мередит Монк, перформер³⁶⁶. Поэтому нотации – системы записи – были достаточно актуальны для хореографов и хореологов.

Система С. С. Лисициан была разработана в первой половине XX века и издана в фундаментальном труде «Запись движения (кинетография)» в 1940 г. В основе метода Лисициан был принцип оркестра: танец состоит из разного рода движений в моменте. **Кинетотакт** – запись позы (аккорда); **кинетофраза** – запись законченного движения, состоящего из нескольких поз/аккордов; **кинетограмма** – запись всего танца³⁶⁷. **Кинестетическое воображение**, необходимое для чтения любой танцевальной нотации, – умение представить движение. Нужно отметить, что даже при кинетографическом методе записи танца С. С. Лисициан всё равно дополняет его описательным методом. Сама исследовательница называла свою систему математически точной (РИС. 22 «Кинетографическая запись армянского танца»).

М. Я. Жорницкая, хотя и владела методом коллеги-этнохореографа, в своей работе по большей части использовала более простой «описательный метод» записи танца, дополненный возможностями кино- и аудиофиксации, и

³⁶⁵ Жорницкая М. Я. Состояние и задачи изучения народного хореографического искусства в СССР // IX Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Чикаго, сентябрь, 1973) Доклады советской делегации. М.: «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1973. С. 4.

³⁶⁶ Пархомовская Н. Правила жизни Мередит Монк // Театр. 2019. № 38. С. 126.

³⁶⁷ Лисициан С. С. Запись движения (кинетография). М., Ленинград: «Искусство», 1940. С. 95.

иллюстрациями со схемами: *«В своей работе мы пользовались «описательным методом», сущность которого заключается в непосредственном наблюдении исполнения народных танцев, выделении мелодического рисунка, раскладке движений на такты и словесного описания отдельных элементов движений, дополненных киносъёмкой и магнитофонной записью мелодий, сопровождающих танцы»*³⁶⁸. В виде исключения метод С. С. Лисициан применяется в монографии М. Я. Жорницкой «Народное хореографическое искусство населения северо-востока Сибири», и то, как дополнение к описательному методу. В описаниях танцев содержалось больше информации об обрядовой стороне танца и этнографическая информация.

(См. Таблицу 2 в **Приложении № 2** – Сравнение методик записи танца М. Я. Жорницкой и С. С. Лисициан)

М. Я. Жорницкая в своём докладе на IX Конгрессе антропологических и этнографических наук в Чикаго подчёркивала важность создания танцевального атласа народов СССР для более углублённого сравнительного анализа зон бытования народной хореографии, а также подчёркивала важность создания международной системы фиксации и записи танцев³⁶⁹. *«Все якутские народные танцы должны быть записаны и обработаны, чтобы они могли стать достоянием всего якутского народа. Следует изучить народные танцы в различных районах Якутии, особенности их исполнения и бытования, выявить старинные танцы, о которых помнят лишь старики, выявить и новые танцы, появившиеся под влиянием русских и эвенкийских плясок с якутскими, а также проследить, как проникают танцы, созданные якутскими балетмейстерами, на клубные сцены и в самодеятельные коллективы»*³⁷⁰. В танце сохраняется история народа, его обряды жизненного цикла, которые возможно уже не проводятся, но продолжают существовать в хореографии.

³⁶⁸ Жорницкая М. Я. Опыт изучения традиционных танцев народов Якутии // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.). М.: «Наука», 1964. С. 1.

³⁶⁹ Жорницкая М. Я. Состояние и задачи изучения народного хореографического искусства в СССР // IX Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Чикаго, сентябрь, 1973) Доклады советской делегации. М.: «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1973. С. 14, 16.

³⁷⁰ Жорницкая М. Я. О якутских народных танцах // Доклады на третьей научной сессии. История и филология / гл. ред. Н.А. Цытович. Якутск: Якутское книжное издательство, 1953. С. 58.

Системы кодификации народного танца начали практиковаться этнографами и хореографами ещё во второй половине XIX века, однако просто записать исполнителей было недостаточно, танцевальные традиции менялись прямо во время изучения: *«Трудность фиксации танцев заключалась в том, что фольклорные танцы подвержены импровизации и в лексике и композиции. Характер движения менялся в зависимости от индивидуальности исполнителя»*³⁷¹. Зафиксированный танец мог позиционироваться как канон, на который стоит опираться хореографам в будущих своих постановках, также происходил отбор танцевальных практик с точки зрения «правильных традиций», принимаемых в канон и «пережитков», которые безжалостно отсекались. Насколько такой подход правильный – вопрос дискуссионный, впрочем, свойственный советской этнографии и культурной политике. С одной стороны, кодификация спасает некоторые танцы от забвения, с другой стороны лишает их права на естественные изменения и развитие. К слову, эти тенденции к кодификации не были уникальными для Советского союза: подобные процессы происходили и в Ирландии с ирландским танцем, когда специальная Комиссия отбирала и унифицировала танцевальный материал, чтобы сформировать и закрепить национальное наследие в едином официальном источнике (*The Book*)³⁷².

Для детальной реконструкции запись танца «на бумаге» не подходит, хотя некоторые движения и описания танца могут использоваться в авторской хореографии и постановках. В танцевальных учебниках достаточно много полезной для этого дела информации: описания костюмов, музыка, этнографические комментарии, например, при каких обстоятельствах исполнялся тот или иной танец.

Хотя М. Я. Жорницкая достаточно часто ссылалась на методику С. С. Лисициан, в своих работах, она обращалась к ней крайне редко (например,

³⁷¹Лукина А. Г. М. Я. Жорницкая – исследователь танцевального фольклора народов Сибири и Севера // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 1А. С. 49.

³⁷²Глазовская А. А. Ирландские танцы в современном мире: в пабе, на соревнованиях, на сцене // Этнографическое обозрение. 2025. № 4. С. 59.

кинетографией записаны образцы танцев в монографии «Народное хореографическое искусство коренного населения северо-востока Сибири, 1983, при этом кинетографии составляла не сама М. Я. Жорницкая, а ученица С. С. Лисициан – Ж. К. Хачатрян). Однако, как говорят коллеги из Республики Армения, система С. С. Лисициан продолжает пользоваться спросом если не как метод фиксации, то как **источник** уже описанных исследовательницей танцев.

Таким образом мы можем сделать несколько выводов:

- Танцевальные иллюстрации и описательный метод в гораздо большей мере дают представление о движении, чем «математический» метод кинетографии.
- Кинетографию невозможно было использовать для массовой «культурной пропаганды»; методика С. С. Лисициан не попала в массовые советские учебники танцев по причине излишней сложности.
- Хореографы использовали свои собственные способы фиксации танца.
- Изначально запись танца и иллюстрации были методом этнохореографии, а сейчас превратились в источник реконструкции хореографии.

3. Танцплощадка – часть повседневности советских граждан: воспитание, физическое оздоровление, гендерное взаимодействие

Танцы играли ключевую роль в жизни советских людей: они были тем инструментом агитации, с помощью которого публично воспроизводились такие ценности как: здоровый образ жизни, опрятный внешний вид, хорошие манеры, социально одобряемое поведение и **гендерное взаимодействие**. Причём последнее воспринималось как нечто волнительное и сакральное, особенно в середине XX века, когда в Советском союзе практиковалось раздельное обучение мальчиков и девочек в средней школе.

Моя респондентка (1934 года рождения) рассказывала мне о том, как директор московской школы, где она училась, организовала для старших классов

обучение балльными танцами: *«Каждую субботу устраивали танцы. Это было замечательно! Родители платили какие-то небольшие деньги. Весь класс у нас занимался, за редким исключением»*³⁷³. Занятия происходили под аккомпанемент фортепиано, в сменной обуви, но в повседневной школьной форме, во время обучения девочки танцевали с девочками (*«Ей (партнёрше³⁷⁴) нравилось, она говорила: Я люблю водить»*), и только через год был устроен танцевальный вечер с *«настоящими мальчиками»* – *«девочки, конечно, терялись»*. Подобные кейсы не являлись чем-то исключительным: *«Во второй половине 1940-х – 1950-х годах в контексте позднего тоталитарного гламура поощрялось проведение в школах карнавалов и маскарадов, некоего подобия дореволюционных балов»*³⁷⁵. Репертуар на занятиях танцами был достаточно стандартный для того времени: падепетинер (конькобежцы), полька, мазурка, вальс и *«очень редко, как подарок за всё, что было – это танго!»*³⁷⁶. Танго тогда больше напоминал медленный фокстрот, чем настоящее аргентинское танго по идеологическим и воспитательным причинам. От исполнения мазурки у респондентки осталось заслуживающее внимания воспоминание: *«К нам в Москву приехал в гости муж папиной сестры. Он был поляк, военный врач. И вечером хотел меня проведать, а уже времени не было, и мама сказала, где я. И он пришёл за мной в школу на эти танцы. Услышал, как танцуют мазурку и станцевал со мной. Конечно, я была по сравнению с ним неуклюжая. Красавец, в мундире и танцует со мной, пигалицей, мазурку!»*³⁷⁷. Подобно балу предыдущего века, на котором мазурка играла исключительно важную роль в плане общения между партнёрами, на советской танцплощадке этот танец также вызывал волнительные ощущения.

Танцевальные вечера проводились не только в школах, но и в советских высших учебных заведениях: *«В основном танцевали танго, фокстрот, вальс, учитывая габариты помещения. Фокстрот был упрощённым вариантом*

³⁷³ ПМА 1. Интервью с М. Г. Москва. 15.01.2024.

³⁷⁴ Прим. автора.

³⁷⁵ Лебина Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение. 2017. С. 19.

³⁷⁶ ПМА 1. Интервью с М. Г. Москва. 15.01.2024.

³⁷⁷ Там же.

*танго*³⁷⁸, в том числе в МГУ. «Стиляжьи» танцы в советское время были под запретом, но, что интересно, потом, в 90-е гг. именно в МГУ начнут активно практиковать на вечеринках рок-н-ролл, диско и другие американские танцы.

Предполагалось, что усвоенные навыки на танцевальном вечере войдут в привычку и в повседневной жизни. И наоборот, исполнение неодобряемых партией танцев, например фокстрота, буги-вуги или просто непристойное танцевание клеймило человека как незнающего норм поведения в приличном обществе³⁷⁹. Репертуар бальных танцев напрямую связывался с политико-воспитательной работой и коммунистическим курсом; проведение вечеров танцев регламентировалось, необходимо было следовать рекомендациям, что именно следует танцевать на подобных мероприятиях: *«С начала 1960-х гг. проведение вечеров бального танца вошло в практику жизни, в помощь организаторам была издана методическая литература, по которой сегодня можно судить о типовой структуре подобных вечеров»*³⁸⁰. Советские школы танцев преимущественно следовали рекомендациям и методическим разработкам Центрального дома народного творчества имени Н. К. Крупской, большинство учебников по бальным танцам для школ и домов художественной самодеятельности издавались именно там. Логика подобной унификации строилась на том, что ученики из разных школ и регионов могли бы свободно танцевать друг с другом. Репертуар советских бальных танцев непременно должен было соответствовать *«духу и характеру советских людей, советского быта»*³⁸¹, а также способствовать развитию коллективизма и «чувства локтя».

В методических рекомендациях по проведению бальных танцев уделялось внимание организации школы танцев и проведению танцевальных вечеров. Отметим, что многие правила актуальны и для нашего времени, как, например, помощь старших учеников в младших группах в современных студиях. Танцы

³⁷⁸ ПМА 1. Интервью с М. Г. Москва. 15.01.2024.

³⁷⁹ Лебина Н. Б. Повседневность эпохи космоса и кукурузы. Деструкция большого стиля. Ленинград, 1950–1960-е годы. СПб.: «Крига», «Победа». 2015. С. 240–241.

³⁸⁰ Алякринская М. А. Тенденции развития массового танца 1950-х гг.: бальный танец // Вестник СПбГУКИ. 2014. №2 (19) июнь. С. 137.

³⁸¹ Блок Р. С. Проведение вечеров бального танца. М.: Центральный дом народного творчества им. Н. К. Крупской, 1959. С. 6.

предполагали воспитание молодёжи, куда входил целый комплекс правил: непосредственно танцы, внешний вид, культура поведения, общественная деятельность. При школах могли проводиться лекции как на танцевальные темы, так и на социальные, посвящённые поведению советского человека на танцплощадке, или тому, как следует одеваться на танцевальный вечер.

На советских танцплощадках в клубах и на верандах было принято танцевать под руководством специально обученного человека. От организатора/распорядителя танцевального вечера/массовика-затейника требовалось умение быстро организовать людей на коллективные танцы (для этого ему полагались помощники из актива клуба или школы танцев), следить за гигиенической и психологической атмосферой в зале (регулярное проветривание в помещении, удаление с танцплощадки нарушителей порядка), следить за балансом быстрых и медленных композиций. Сам распорядитель должен был являть собой образец советского человека, которому доверено воспитание молодёжи: *«О каком воспитании хорошего вкуса может идти речь, если сам руководитель не интересуется хорошим подбором танцев, музыки к ним и исполнением, если сам он одет неопрятно, костюм его измят, он без галстука, воротничок у него несвежий. Или если он одет кричаще, явно подражает дурным образцам зарубежной моды и в довершение всего не всегда трезв. Такой руководитель не может воспитывать эстетические вкусы молодёжи, прививать ей хорошие манеры и пользоваться у неё авторитетом»*³⁸². Клубные вечера танца были строго регламентированы вплоть до наличия носового платка у танцующих. Танцы использовались как инструмент мобилизации советского общества и средство маркирования желательных/нежелательных социальных практик.

В танцевальные вечера при клубах обычно включались игры, конкурсы и прочие развлечения, призванные разбавить танцевальную программу, либо это были танцевальные конкурсы и игры, при этом организация таких активностей отчасти ложилась на плечи самих участников бала. В 30-е годы рекомендовалось

³⁸² Блок Р. С. Проведение вечеров бального танца. М.: Центральный дом народного творчества им. Н. К. Крупской, 1959. С. 20.

показывать движения коллективной пляски не одному преподавателю, а преподавателю с активом старших учеников, чтобы более полно отразить все перестроения танца³⁸³. Официально на танцплощадке запрещалось *«танцевать в головных уборах, двигаться против линии движения танца, мужчине танцевать с женщиной, курить»*³⁸⁴, а также употреблять алкоголь. Распорядителю танцевального вечера необходимо было следить за заполняемостью зала и не допускать большого скопления танцующих, так как *«в тесноте неизбежно ухудшается исполнение и создаётся обстановка, способствующая распространению вульгарных форм танцев»*³⁸⁵. На практике всё происходило несколько иначе.

Хотя советская власть пыталась контролировать идеологическое наполнение танцевальной площадки, особенно её танцевальный и музыкальный репертуар и несмотря на методические рекомендации проведения танцевальных вечеров, это место всё равно привлекало молодёжь как место *«пониженного социального контроля»*³⁸⁶, где можно познакомиться, пообщаться и станцевать запретные западные танцы. Как следствие пониженного социального контроля, во время вечеров танцев нередко вспыхивали драки и разборки среди молодёжи, в том числе из-за девушек³⁸⁷, фиксировались случаи злоупотребления алкоголем.

В своей монографии «Досуг по-советски...» Е. В. Жбанкова выделяет три задачи, которые решались внедрением массовых танцев в повседневную жизнь советских людей: физическое здоровье, воспитание в духе коллективизма, забота о подрастающем поколении³⁸⁸. Разными исследователями неоднократно отмечалось, что занятия танцами сочетают в себе как ментальную, так и физическую пользу для здоровья: *«Социально-коммуникативная функция неразрывно связана с оздоровительной, поскольку танец имеет комплексное воздействие на психическое*

³⁸³ Бурцева М. Методика проведения массовой пляски. М., Л.: Акционерное издательское общество «Физкультура и спорт», 1930. С. 8.

³⁸⁴ Блок Р. С. Проведение вечеров бального танца. М.: Центральный дом народного творчества им. Н. К. Крупской, 1959. С. 9.

³⁸⁵ Там же, с. 20.

³⁸⁶ Лапшин В. Зачем молодёжь ходит на танцы? // Клуб и художественная самодеятельность. 1975. № 15. С. 32.

³⁸⁷ Лебина Н. Б. Повседневность эпохи космоса и кукурузы. Деструкция большого стиля. Ленинград, 1950–1960-е годы. СПб.: «Крига», «Победа». 2015. С. 231–232.

³⁸⁸ Жбанкова Е. В. Досуг по-советски: бальный танец и массовая пляска в рабочем клубе, М.: Наука, 2020. С. 4.

*и физическое состояние людей»*³⁸⁹. Целительный потенциал бальных танцев не подлежит сомнению: сочетание координационной физической активности в паре под музыку, часто на свежем воздухе, способствует не только укреплению мышц, развитию чувства ритма, прямой осанки, лёгкости движения и выносливости, но и выработке «гормонов счастья»: серотонина и окситоцина.

В 20-х и 30-х годах массовые танцы имели физкультурную и оздоровительную функцию, на основе фольклора ставились массовые пляски с целью научиться «...*Регулировать движения во времени и пространстве – навык, необходимый каждому гражданину СССР*»³⁹⁰. При подборе репертуара стали учитывать как тот или иной танец влияет на мышцы и внутренние органы³⁹¹. В брошюре Р. С. Блока 1959 года подчёркивалось, что занятия танцами избавляют от «*излишней напряжённости или расслабленности*»³⁹². Особое внимание в танцевальной политике уделялось детской хореографии, как к ключевому фактору физического и сексуального развития³⁹³.

Для комфортных занятий танцами необходима соответствующая среда, в которую можно включить зал для занятий, одежду, музыку и социально-психологическую обстановку: «*Начиная с входа, обстановка эта приучает к дисциплине и вежливости и обязывает учащихся самих поддерживать порядок*»³⁹⁴. О важности окружающего танцора пространства писал специалист по художественной самодеятельности Г. Ф. Богданов: «...*Эталонным для занятий плясовым творчеством можно считать такое состояние, когда от всех органов чувств поступают воодушевляющие сигналы. Занимающихся должно вдохновлять всё: удобный зал, умный интеллигентный руководитель, наличие непринуждённой атмосферы, возможность быть самими собой, красивая и разнообразная музыка*

³⁸⁹ Ефимова-Соколова О. Л. Трансформация форм и функций этнического танца в процессе диалога культур (на примере танцев стран Ближнего Востока) // Этнографическое обозрение. 2008. № 6. С. 161.

³⁹⁰ Бурцева М. Методика проведения массовой пляски. М., Л.: Акционерное издательское общество «Физкультура и спорт», 1930. С. 5.

³⁹¹ Там же, с. 9.

³⁹² Блок Р. С. Проведение вечеров бального танца. М.: Центральный дом народного творчества им. Н. К. Крупской, 1959. С. 4.

³⁹³ Жбанкова Е. В. Досуг по-советски: бальный танец и массовая пляска в рабочем клубе, М.: Наука, 2020. С. 57.

³⁹⁴ Блок Р. С. Проведение вечеров бального танца. М.: Центральный дом народного творчества им. Н. К. Крупской, 1959. С. 4.

*и, конечно, задаваемые упражнения, доступные, прогрессирующие»*³⁹⁵. Основными компонентами хорошей танцевальной школы были: чистое, светлое и проветриваемое помещение с зоной для занятий и зоной для отдыха учеников, в 20-30-е годы необходимо было наличие плевательниц на танцплощадке.

В советскую эпоху балльные танцы часто исполнялись в парках, на верандах и курортах³⁹⁶, в 50-60-е годы к этому списку добавились кафе и рестораны. Моя респондентка рассказала мне историю из своей молодости, когда она работала в экспедиции в Анапе, и рядом с местом, где жили участники археологической экспедиции, находился городской парк, где каждые выходные играл духовой оркестр, и устраивались танцы. И все девушки по очереди одалживали на танцы у рассказчицы красивое красное платье *«с плиссированной юбкой»*. Сама респондентка при этом ни разу на танцевальный вечер не попала³⁹⁷.

Танцплощадка была типовым крытым помещением, огороженным, с пространством для оркестра или радиорубкой³⁹⁸. Подготовка к балльному вечеру, согласно методическим рекомендациям, должны была осуществляться за месяц. Акцент делался на культурно-просветительской функции танцплощадки: при балах работали консультанты по подбору правильного костюма и причёски для танцев, в фойе рекомендовалось поставить стенды с историческими справками о том или ином танце, в программу могли быть включены лекции по истории танцевального искусства, а также игры и викторины с соответствующими призами: *«Наряду с предметами туалета и домашнего украшения в качестве призов могут быть использованы фотографии композиторов – создателей вальсов и их музыкальные произведения»*³⁹⁹, таким образом, танцплощадка, имела ещё и образовательную функцию. Более того, после анализа методической литературы, посвящённой организации парно-массовых танцев, создаётся впечатление, что воспитательная,

³⁹⁵ Богданов Г. Ф. Любительское (самодеятельное) хореографическое творчество: состояние, особенности развития: учебное пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. С. 150–151.

³⁹⁶ Алякринская М. А. Тенденции развития массового танца 1950-х гг.: балльный танец // Вестник СПбГУКИ. 2014. №2 (19) июнь. С. 24.

³⁹⁷ ПМА 1. Интервью с М. Г. Москва. 15.01.2024.

³⁹⁸ Нарский И. В. Советская танцплощадка 1950–1970-х гг., или молодежь голосует ногами // Новое прошлое. 2021. №4. С. 60–61.

³⁹⁹ Кельберг А. В., Жукова П. Г. Вечер Вальса (в помощь организаторам молодежного вечера). Алма-Ата: Республиканский методический кабинет культпросветработы, 1950. С. 43.

образовательная, агитационная и физкультурная функции превалировали над танцплощадкой как пространством взаимодействия полов. Однако, по данным А. Г. Харчева за 1962 год (г. Ленинград) 27.2 % пар познакомились именно на танцах⁴⁰⁰. По воспоминаниям очевидцев советской танцплощадки, именно парные танцы были первым физическим контактом между девушками и юношами: *«Тактильное общение с мужчиной в юности – это очень много значит!»*⁴⁰¹, даже если это происходило во время целомудренных бальных танцев. Как правило, парными танцами увлекалась молодёжь (*«Ну а потом я вышла замуж и уже танцевала мало»*⁴⁰²), как только в жизни человека появлялись семейные отношения – хобби в виде социальных танцев прекращалось. Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что социокультурные функции парных танцев во многом были ориентированы на людей добрачного возраста.

4. Стиляги и их танцы: американская мода на советском паркете

После революции 1917 года традиционным балам не было места в новой стране, а также в период «холодной войны» советской власти категорически не нравились «западные» танцы; танцевальное пространство было перенесено в клубы, закрытые помещения. Однако, несмотря на все пертурбации, танцы оставались одним из самых любимых способов проведения досуга: *«В молодёжном лексиконе начала 1920-х годов появилось выражение «пойти на балешник». Балы были традиционным местом если, не знакомства, то общения мужчин и женщин. По-видимому, то же самое происходило и на «балешниках». Где власть почти сразу стремилась установить определённые нормы поведения»*⁴⁰³. Как мы уже писали выше, советская власть предпринимала попытки искусственно изобрести танцы, которые бы вписывались в новую идеологию, через эти танцы предлагалось

⁴⁰⁰ Лебина Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 16.

⁴⁰¹ ПМА 1. Интервью с М. Г. Москва. 15.01.2024.

⁴⁰² Там же.

⁴⁰³ Лебина Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение. 2017. С. 17.

показать силу коммунистической борьбы с западом. Эти попытки оказались не вполне жизнеспособными: молодёжь продолжала танцевать танго и прочие «западные» танцы. Субкультура «стиляги» была определённым вызовом и противодействием, ответом на давление официального политического курса. Возникло такое явление, как музыка «на костях» или «на рёбрах» – запись запрещённой советской властью музыки на рентгеновских снимках, обычно плохого качества.

Как мы уже показывали выше, западные танцы проникали в танцевальную культуру нашей страны на протяжении долгого времени. Танцы с другого берега океана в XX веке приобрели действительно большое значение. Обратимся к их истокам, которые крайне важны для следующей главы диссертации: *«В 1910-е годы в Сан-Франциско начал набирать популярность танец, который по праву может считаться одним из старейших предков рок-н-ролла – тексес томми (texas tommy). Именно в нём был впервые использован 8-битный базовый шаг, который позднее стал классическим для главного танца свиногой эпохи – линди хопа. Тексес томи был примечателен ещё и тем, что позволял партнёрам в определённый момент времени расходиться и не танцевать постоянно в близкой позиции. В открытой позиции партнёр раскручивал партнёршу, что давало возможность вставить больше импровизационных и акробатических элементов»*⁴⁰⁴. Стоит отметить тот факт, что на заре появления рок-н-ролла в США, американские власти также негативно расценивали музыку и танцы в стиле рок-н-ролл, сходясь на том, что это явление развращает молодёжь: *«Одни говорили о «чёрной заразе», другие утверждали, что всё это дело рук коммунистов, решивших использовать рок-н-ролл как идеологическое оружие с целью подорвать американскую мощь изнутри»*⁴⁰⁵. Схожие тенденции происходили и в британских танцзалах: в межвоенные года в Великобритании, молодых рабочих, танцующих под джаз, называли «феями» (*fairies*) – традиционалисты крайне опасались феминизации

⁴⁰⁴ Акробатический рок-н-ролл [1986–2016]. Когда танец больше, чем жизнь. М.: Перо, 2017. С. 13.

⁴⁰⁵ Там же, с. 23.

рабочего класса и видели в танцах социальную угрозу⁴⁰⁶. Достаточно иронично, что этому танцу доставалось с обеих сторон океана. Похожая участь постигла и танец буги-вуги. В 70-е годы **танцевальный** рок-н-ролл эволюционировал в **акробатический** рок-н-ролл, став таким образом фактически спортом, в силу этого «легализовав» его в Советском Союзе. В этом прогрессе есть и плюсы, и минусы: акробатика добавляла танцу зрелищности, но сделала его слишком сложным для социального (общественного) танца, так как трюки требовали не дюжих физическим способностей от исполнителей: *«Жизнь рок-н-ролла на советских танцевальных площадках оказалась недолговечной: танец требовал хорошей физической подготовки, он включал сложные, почти акробатические элементы и быстро переместился в сферу профессионального, спортивного исполнения»*⁴⁰⁷. На смену рок-н-роллу приходит сольный танец твист, который совершенно не осуждался, так как исполнялся не в паре, а поэтому не способствовал «моральному разложению молодёжи». Тем не менее, моду на танцы из-за океана уже невозможно было укротить: в конце 80-х–90-х в Москве при МГУ имени М. В. Ломоносова начинают свой путь дискотечные танцы в паре.

⁴⁰⁶ Nott J. 'We do not want "fairies" in the ballroom': working-class men, dancing and the renegotiation of masculinity in interwar Britain // Worlds of social dancing: Dance floor encounters and the global rise of couple dancing, c. 1910–40 / ed. by Nott J., Nathaus K. Manchester: Manchester University Press (MUP), 2022. Pp. 64–86.

⁴⁰⁷ Лебина Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение. 2017. С. 27.

ГЛАВА IV. ПАРНЫЕ ТАНЦЫ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: НА НАБЕРЕЖНОЙ, НА СОРЕВНОВАНИЯХ, НА ВЕЧЕРИНКАХ (HUSTLE & WEST COAST SWING)

«Если учёный как-то танцует – это уже большое достижение»

Айрат Галимов, воспоминания о хастл-дискотеках в МГУ

В фокусе внимания автора диссертации в IV главе находится сообщество «танцующих парные танцы» – исторически сложившаяся в России практика социального взаимодействия. Начиная с Ассамблей Петра I, а в дальнейшем традиций балов в дворянской культуре – парные танцы являлись не только жанром искусства и средством создания художественного образа при помощи хореографии, но и заключали в себе ряд социокультурных функций, например, гендерные или политические. Русский бал был такой социальной площадкой, где происходило знакомство молодых людей с целью создания семьи, имели место важные встречи среди разных сословий (балы делились на дворянские, публичные и купеческие), маркировался статус в обществе, бал являлся частью политического церемониала и символом лояльности к государству. Мы подробно разобрали это в исторической части диссертации.

Следует отметить, что в данном исследовании мы остановимся на, во-первых, традициях западных танцев (в нашем случае из США), которые нашли свое место в современной русской культуре (народные танцы хоть и имели в прошлом схожие социокультурные функции, однако требуют отдельного глубокого анализа). Выбор предмета исследования в текущем разделе обусловлен задачей рассмотреть, как развивались западные танцевальные традиции на российской почве, а также многолетней практикой исполнения автором определённых танцевальных направлений и, соответственно, доступностью поля. Во-вторых, речь пойдёт именно о социальных парных танцах.

Под социальными парными танцами в своём исследовании я понимаю такие танцы, которые принято исполнять, собираясь в группы (большие или малые), одновременно под музыку, в паре, где есть мужская и женская танцевально-

гендерные роли. Социальные парные танцы – это танцы, **доступные всем** (людям любого возраста и практически любых физических данных), которые исполняются для собственного удовольствия, «обществом и в обществе»; в отличие от танцев сценических, социальные танцы не предназначаются для публики, «магия танца» происходит внутри пары. Однако о роли зрителей в социальных танцах мы также поговорим ниже. Ключевое отличие социальных танцев заключается в том, что они по большей части не постановочные, а представляют собой импровизацию (*random partner & random song*). С самого своего возникновения социальные парные танцы были направлены на коммуникацию: общение, знакомство, поиск брачного партнёра, единомышленников, друзей. И современные направления не стали исключением.

Социальные танцы, построенные на импровизации – неповторимы по своей сути и ещё более уязвимы, чем хореографические постановки прошлого: они заканчивают своё существование сразу после воплощения на танцполе; повторить их невозможно по определению, даже под ту же самую музыку и с тем же партнёром. Танцор в социальных танцах является одновременно и исполнителем, и автором хореографии в моменте, «здесь и сейчас». Отчасти это роднит социальные танцы с танцами народными (не академическими, а именно фольклорными). Разница между стихийной пляской и социальными парными танцами в том, что в последних чаще всего присутствуют хореографические паттерны и, так называемый, основной шаг (*basic*) – скелет танца, вокруг которого строится импровизация пары (бывают исключения, например танго, в котором нет основного шага и ведение партнёра партнёрши осуществляется только за счёт переноса веса⁴⁰⁸). Таким образом, в социальных танцах есть некоторая предсказуемость движений, особенно в парных танцах, построенных на принципе «ведение-следование» для партнёра и партнёрши (*Leader & Follower*).

За последнее время занятия парными танцами в современной России получили широкое распространение как практики проведения досуга и поддержание хорошей физической формы. Автором было принято решение

⁴⁰⁸ ПМА 3. Интервью с К. Г. Москва. 16.05.2026.

остановиться на двух направлениях: *hustle* (хастл) и *west coast swing* (ВКС), так как их сравнение кажется наиболее интересным ввиду того, что несмотря на внешнюю схожесть этих танцев и частичное пресечение двух сообществ (переход из сообщества танцующих *hustle* в *west coast swing*), в них есть ряд принципиальных отличий и особенностей, как в социальном взаимодействии внутри групп, так и в телесном общении между партнёрами по танцу, которые интересно проанализировать с точки зрения антропологии. К тому же интерес к американским парным танцам возник ещё в СССР, о чём писалось в предыдущей главе. Тенденции укрепились в современной России 90-х, а в нулевых социальные парные танцы из-за океана и под англоязычное музыкальное сопровождение приобрели наибольшую популярность в нашей стране.

В настоящем разделе диссертации будут рассмотрены контексты социальных парных танцев хастл и ВКС в современной России (на примере Москвы и Санкт-Петербурга): при их неформальном исполнении в публичных пространствах (Пушкинская набережная Парка Горького в Москве, Набережная Стрелки в Санкт-Петербурге, *open air* в Екатерининском саду в Москве); при исполнении на конкурсах, проходящих по рейтинговой системе; при исполнении на танцевальных вечеринках, организованных профильными школами танцев. В этой части нашей работы были использованы классические социоантропологические методы, такие как: включённое наблюдение, глубинные полуструктурированные интервью и экспертные интервью. Временные рамки исследования: 2014–2024 гг. Полем выступили г. Москва и г. Санкт-Петербург, как главные танцевальные центры изучаемых направлений, в которых собрана наибольшая концентрация исполнителей, школ танцев и преподавателей высокого уровня. Теоретической рамкой данного исследования был выбран структурализм в качестве антропологической методологии, которая рассматривает любую организацию (в нашем случае социальный парный танец) не как набор разрозненных движений, но как целостную знаковую систему. Данная оптика, с применением «бинарных оппозиций» поможет, по мнению автора, лучше рассмотреть язык взаимодействия внутри изучаемых сообществ. Целью исследования стало сравнение двух

одновременно похожих и не похожих североамериканских танцев, ставших частью танцевальной культуры России в 2000-х гг.; определить их социокультурные функции; проследить как непрофессиональные танцоры реализуют своё желание танцевать и что для них важнее: техника или эмоциональное взаимодействие на танцполе?

1. Исторический и хореографический экскурсы

На современное состояние социальных парных танцев в России в значительной мере повлияли изменения, произошедшие со страной в конце XX в.: перестройка, развал Советского союза, 90-е годы. В результате, во все сферы жизни россиян хлынула продукция с ранее труднодоступного Запада: это была как материальная продукция, так и культурная, включая новые стили парных танцев. Помимо многочисленных направлений латиноамериканских танцев, на российские танцполы ворвался сначала герой культового фильма «Грязные танцы» (США, 1987) – *hustle*, а чуть позже более нишевое направление *west coast swing* привезла из Калифорнии в Россию **Екатерина Авласевич**, открыв в 2007 г. первый набор учеников с Евгением Даниловым⁴⁰⁹.

Hustle (хастл/хасл) – социальный парный танец, родом из Нью-Йорка 70-х, являющийся упрощённой компиляцией модных латиноамериканских танцев и стиле диско. В России хастл обрёл популярность в студенческой среде МГУ: *«Важно отметить, что история хастла в России – это не просто даты и события. Это атмосфера студенческой жизни МГУ 70–90-х годов, отражение духа двух эпох: советской и нынешней»*⁴¹⁰. По воспоминаниям людей, заставших легендарные дискотеки МГУ, хастл тогда был танцем простым (из фигур несколько смен и «верёвочки»⁴¹¹), но энергичным; внутри пары происходил «космос»⁴¹².

⁴⁰⁹ Екатерина Авласевич // Ivара. Мы учим танцевать. [Электронный ресурс]. <https://ivara.ru/prepodavатели-s/271-ekaterina-avlasevich.html> (Дата обращения: 24.05.2026).

⁴¹⁰ Бирюкова Е. Котов А. Хастл: танцы большого города. СПб.: Питер, 2013. С. 19.

⁴¹¹ Spiridonov Ivanovich Sergey. (198)9 (120)1 000337 СИС Спиридонов Сергей и Курманбекова Айнура - Хастл в Хастл клубе МГУ в ГЗ Б-14 // YouTube. 05.12.2013. https://www.youtube.com/watch?v=dCh0KM_e6io.

⁴¹² Бирюкова Е. Котов А. Хастл: танцы большого города. СПб.: Питер, 2013. С. 22.

«Советский хастл», как называют его старожилы МГУ, при которых танец зарождался в нашей стране, рассказывают, что его хореография существенно подвергалась влиянию бальной латины и акробатического рок-н-ролла. Однако базовый шаг этого танца остался уникальным, как и способ ведения-следования. Хастл делится на два типа исполнения: хастл на четыре счёта и дискофокс на три счёта. В первом случае хастл танцуется в стандартный музыкальный ритм: четыре шага на четыре счёта, таким образом, укладываясь в восьми счётную музыкальную фразу. Дискофокс же исполняется с синкопой: 1-2и3, выбиваясь из восьми счётной музыкальной фразы. Основной шаг дискофокса отличается от хастла на четыре счёта только синкопой. Фигуры двух типов танца одинаковые, так как относятся к одному танцу и отличаются лишь ритмом. Однако дискофокс является более продвинутой формой танца, из-за сложности исполнения основного шага и физических нагрузок во время скоростного бейсика. В среде танцоров даже существовало выражение: «побегать трёшку», имея в виду более быстрый ритм дискофокса. За десятилетия развития дискофокса в нашей стране, его основной шаг несколько раз модернизировался: менялись некоторые нюансы техники исполнения бейсика на три счёта. Хастл на четыре счёта танцуют лишь начинающие танцоры (по крайней мере в России), фактически спустя несколько месяцев занятий все стремятся перейти «на трёшку». Хастл/дискофокс танцуется в паре, по кресту – партнёр ведёт, партнёрша следует за партнёром. Ведение в танце происходит через создание в руках пары специфического натяжения и упора (*pull & push*). Исполняется под практически любое современное музыкальное сопровождение (поп-музыка, хип-хоп, рок-баллады)⁴¹³.

West coast swing или *modern swing*, или «свинг западного побережья» (вест кост свинг, модерн свинг, далее: ВКС) – социальный парный танец, появившийся в США в 1960-е гг., «официальный танец штата Калифорния»⁴¹⁴ и затем постепенно распространившийся по всему миру. Он принадлежит к группе свинговых танцев афроамериканского происхождения; родственен таким стилям как линди хоп (*lindy*

⁴¹³ Хастл Опен Эйр. Володя&... АртВторник Хастл Опен Эйр на Набережной бавг13вт // YouTube. 07.08.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=rggkiW1v6vc&t=41s>.

⁴¹⁴ ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

hop), шэг (*shag*) и рок-н-ролл (РИС. 23 «Происхождение танца *west coast swing*»). В 90-е Америка переживала «свинговый бум»: «В 1990-х термин «свинговые танцы» вызывал и возможно даже сегодня вызывает образ в коллективном американском сознании группы белых молодых людей в брюках хаки, танцующих, прыгающих и переворачивающихся через плечи друг друга под «*Jump, Jive, and Wail*»⁴¹⁵. ВКС танцуется по слоту (то есть в одну линию). Основные шаги делятся на «степы» (*step*) и «триплстепы» (*triple step*). Степ – один шаг на один счёт, триплстеп – три шага на два музыкальных счёта. Целиком основной шаг исполняется в ритме: степ-степ-триплстеп-триплстеп, на 6 счетов. Последний триплстеп называется «анкерстепом» (*anchor step*); этот элемент используется всегда в конце любой танцевальной связки ВКС, при этом достигается максимальное расстояние/растяжение между партнёрами. При исполнении степа шаг делается с пятки; триплстеп – с мыска. На базовый шаг накладывается выполнение фигур танца (*left side pass, under arm, push break, right side pass, side pass with inside turn, tuck turn*). Ведение реализуется партнёром, путем создания в руках натяжения; партнёрша следует за партнёром. Изначально ВКС танцевали под блюзовые композиции; сегодня его принято исполнять под практически любую популярную музыку с подходящим ритмом и скоростью: сильные счета (*up*) 2, 4, 6, 8 и слабые счета (*down*) 1, 3, 5, 7 в, соответственно, восьми счётной музыкальной фразе. Направление музыки на сегодняшний день может быть совершенно разное: от *r-n-b* до *pop*, главное условие – дышащий, пульсирующий ритм⁴¹⁶. Блюзы превратились в показатель мастерства исполнителей и дань уважения истории танца⁴¹⁷. До 2000-х гг. ВКС был развит в основном в США (преимущественно в Калифорнии), затем это локальное сообщество распространилось по всей Европе (начиная с 2006 г. во Франции и Великобритании) и далее по миру, включая Россию (в 2007 г. Екатерина Авласевич начала развивать это направление в Санкт-Петербурге, а затем в Москве)

⁴¹⁵ Unruh K. May We Have This Dance?: Cultural Ownership of the Lindy Hop from the Swing Era to Today // *Atlantic Studies: Global Currents*. 2020. Vol 17. No 1. P. 41.

⁴¹⁶ caterinait. Оля Малафеевская - Саша Харин. Опен в Екатерининском, 03.07.2013 // YouTube. 04.07.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=Yb3IZr7DVD8>.

⁴¹⁷ Philipp Wolff & Ekaterina Wolff. Philipp Wolff & Ekaterina Wolff - West Coast Swing Demo (fast blues) in Augsburg, Germany 2019 // YouTube. 13.01.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=BPrShGKg8II>.

– «*Вест кост танцуют много где и тоже по-разному, в разных частях штата (Калифорния) даже. Французы танцуют по-своему. Есть отличия всегда региональные какие-то*»⁴¹⁸. Фестиваль *Impro SPb*, организованный Е. Авласевич в 2008 г. стал первым конкурсом по *вест косту*, на котором участвовало около 10 пар, все остальные участники оказались танцорами хастла. В этом же году осенью был организован танцевальный лагерь в Крыму *Sunny side*; а в 2009 г. на него начали приезжать зарубежные преподаватели с классами⁴¹⁹. В начале 2018 г. во всём сообществе ВКС велись разговоры о переименовании танца в *modern swing*. Основная причина заключалась в том, что танцу необходимо буквально более современного название, так как в массовом сознании людей ВКС ассоциировался с чем-то старомодным: блюзами и ретро. Из-за того, что танец довольно далеко ушёл от блюзов (хотя их по-прежнему танцуют в ВКС, в том числе и на конкурсах), стало очевидно, что название должно звучать по-другому⁴²⁰. В итоге инициатива имела ограниченный эффект, и танец сохранил старое название в обиходе, но официально с 2020 г. в нашей стране это направление именуется модерн свинг.

В России сложилась традиция, что танцоры хастла, после некоторого танцевального опыта начинают переходить в более малочисленное, малоизвестное и хореографически трудное направление ВКС: «*Сложный порог вхождения – этот танец чуть-чуть сложнее других*»; «*После вест коста, мне кажется, я могу всё!*»⁴²¹. Два направления настолько похожи внешне, что простой обыватель едва ли отличит один танец от другого, более того, на заре развития ВКС вечеринки для танцоров обоих направлений были общими⁴²², как и конкурсы⁴²³. Но, что характерно, в России хастл гораздо популярнее, это безусловно массовый танец, хотя в нашей стране этот танец развивается практически без выхода на международный уровень, существуя в закрытом *комьюнити*. О специфической конкурсной системе в социальных танцах мы поговорим ниже, а сейчас

⁴¹⁸ ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

⁴¹⁹ Там же.

⁴²⁰ ПМА 5. Полевой дневник автора. Москва, 2014–2021.

⁴²¹ ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

⁴²² ПМА 5. Полевой дневник автора. Москва, 2014–2021.

⁴²³ ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

ограничимся заявлением о том, что в социальных парных танцах действительно существуют соревнования. В отличие от сообщества танцоров хастла, ВКС-сообщество – международное и рейтинг мастерства у этого танца международный, конкурсы проводятся буквально по всему миру: от США до Южной Кореи. Это подчёркивается тем, что все названия фигур и шагов преподаются на английском языке. В контексте и хастла, и ВКС можно смело говорить о «*третьем существовании*» обоих танцев – с выходом за пределы страны, в которой они зародились⁴²⁴.

2. Контексты исполнения социальных парных танцев хастл и ВКС в современной России (Москва и Санкт-Петербург)

2.1. «Набережная» как точка входа в сообщество

Ещё с советских времен признавалось, что лучшая «реклама» – это вид счастливых танцующих людей: парки и веранды в летнее время использовались для популяризации бальных танцев – давались открытые уроки, которые привлекали потенциальных танцоров⁴²⁵. Сегодня большинство москвичей видели или слышали про социальные парные танцы в Парке Горького на Пушкинской набережной; в Петербурге таким местом стала набережная Стрелки Васильевского острова. На двух этих набережных традиционно танцуют хастл и сальсу, реже другие направления. В тёплое время года «опены» проходят каждый день, в вечернее время, зимой Набережная закрывается для танцоров, но в виде исключения в Москве проходит традиционный новогодний *опен эйр*, на котором участники танцуют хастл в тёплой одежде и в праздничной атмосфере⁴²⁶.

⁴²⁴ Глазовская А. А. Ирландские танцы в современном мире: в пабе, на соревнованиях, на сцене // Этнографическое обозрение. 2025. № 4. С. 58.

⁴²⁵ Школьников Л. С. Формы и методы популяризации бального танца. М.: ЦДНТ им. Н. К. Крупской, 1960. С. 6.

⁴²⁶ Tatiana Tolstykh. DON'T GO. Павел Терехов и Ольга Тельнова (Новогодний опен) // YouTube. 04.01.2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ui2iXZmYeSg>.

Из-за своего крайне удачного расположения Набережная в Москве превратилась в культовое место для всех любителей социальных парных танцев⁴²⁷. Во-первых, это живописный вид, открывающийся на Москву-реку и Андреевский мост с причала, на котором танцуют; во-вторых, с помоста на танцпол предстаёт захватывающий вид уже для посетителей Парка Горького. Большинство участников сообщества, так или иначе, попадали в хастл через Набережную: они гуляли в парке, видели красиво танцующие пары под современную музыку и спускались поинтересоваться что это за танец и как ему научиться: *«Я увидела в Парке Горького как танцуют социальные танцы»*⁴²⁸. Организаторы *опенов* и школы танцев быстро поняли коммерческий успех площадки и начали устраивать занятия для посетителей парка прямо перед основной дискотекой. Любой желающий мог научиться азам хастла и уже через какое-то время принимать участие в *опене*. Приходить в паре на такие занятия совершенно не обязательно, как правило, партнёр находится на месте. Вопреки мифам, что девушек на парных танцах в разы больше – не более чем преувеличение: *«Социальные танцы не обязывают тебя танцевать с одним партнёром, а, наоборот, позволяют танцевать со всеми, кто нравится. Когда человек действительно хочет танцевать, то отсутствие партнёра для него не станет препятствием»*⁴²⁹. На Набережной проблема для партнёрши найти партнёра практически отсутствует, а если случилось так, что на занятие пришло больше девушек, чем юношей, то, во-первых, ситуацию спасают регулярные смены партнёров по кругу, а во-вторых, система *«санпорта»*, когда партнёры, уже продвинутые в технике танца, приходят на занятия к начинающим в качестве дополнительных партнёров и помощников.

Вышеописанная доступность танца приводит с Набережной в студии по хастлу огромное количество новичков, которые затем остаются и развиваются в сообществе. Стратегически верным ходом, с точки зрения маркетинга, стало создание показательных номеров (*флешмобов*) на Набережной в праздничные дни,

⁴²⁷ Open airs. Самые масштабные хастл-вечеринки столицы // Хастл ОпенЭир на Набережной. [Электронный ресурс]. <https://vk.com/openairs1> (дата обращения: 23.05.2026).

⁴²⁸ ПМА 9. Интервью с Д. Баженовой, Москва. 08.11.2023.

⁴²⁹ Бирюкова Е. Котов А. Хастл: танцы большого города. СПб.: Питер, 2013. С. 48.

что привлекало ещё больше зрителей и потенциальных клиентов в школы танцев, а кроме этого, доставляло необычайное удовольствие самим участникам. Темы коротких танцевальных представлений были основаны на доступном хореографическом рисунке, который мог бы быть освоен даже начинающим танцором, и на понятных для российского человека темах. Так, появилась прекрасная традиция хастл-флешмобов на 9 мая, когда под советские военные композиции исполнялся американский хастл⁴³⁰.

Открытие и закрытие сезонов на Набережной (весна и осень) – особые праздники в среде социальных танцоров; посещение в эти дни танцпола становится своеобразным ритуалом встречи весны и провожания лета, на подобии неоязыческих *Остары* и *Мабона*. Обычно на открытие и закрытие *опенов* приходит самое большое количество танцоров.

Екатерининский парк для ВКС – закрытое и уединённое место, в котором практически нет внешних наблюдателей за танцами. Сложилось так, что сообщество ВКС формировалось из бывших танцоров хастла, поэтому *опены* ВКС не наделены такими рекламными и маркетинговыми смыслами как Набережная в Парке Горького. В отличие от Набережной, вечеринки здесь происходят не каждый день и даже не каждую неделю. Сюда выбирают потанцевать реже истинные ценители, уже немного уставшие от каждодневных танцев и тренировок. Это не «точка входа» танцоров в сообщество, а устоявшаяся вечеринка для «старичков». Екатерининский парк не смог стать полноценной заменой Набережной Парка Горького для танцоров ВКС, поэтому многие «вксеры» возвращаются туда, и изредка можно увидеть исполнителей ВКС в толпе танцоров хастла на Набережной.

В чём ВКС, пожалуй, превзошёл хастл, так это в масштабности танцевальных *флешмобов*. Каждый год традиционно **Оливье** и **Вирджини Массарт** создавали несложную хореографическую связку ВКС, которую публиковали на своём YouTube-канале⁴³¹. И затем её разучивали танцоры ВКС буквально по всему миру.

⁴³⁰ Хастл Опен Эйр. Хастл ФлешМоб 9 мая. Официальное видео. Очень красиво! // YouTube. 23.05.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=PEiTmdW7jpU>.

⁴³¹ Massart Olivier. International Rally West Coast Swing 2020 - English info // YouTube. 29.04.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=at2uBogU-NA&list=PLhzkMEgJkNZovyryz-MRqDHPA49i3miyfo&index=1>.

В заранее назначенный день, «вксеры» выходили в общественные места в парках, на набережных и других открытых площадках своего города и публично исполняли танец, снимая его на камеру. Впоследствии все записи монтировались в единый клип. В России *флешмоб* проходил в таких эффектных локациях, как: ВДНХ⁴³², Зарядье⁴³³, Москва-сити⁴³⁴.

Изначально на социальные парные танцы приходят с запросом «*для души*» или «*познакомиться*», но уже через непродолжительное время у многих начинающих танцоров происходит смена ориентиров, и появляется запрос на участие в конкурсах, ежедневные тренировки – потребность **выступать**⁴³⁵.

2.2. *Парадокс социальных танцев: конкурсы также важны?*

Казалось бы, как мы уже писали неоднократно: социальные парные танцы исполняются для собственного удовольствия, в режиме импровизации, с разными партнёрами. Но, как и в случае с художественной самодеятельностью в СССР, мы сталкиваемся с соревнованиями, публичными выступлениями и профессионализацией танцевальных направлений, которые по определению изначально являлись хобби для взрослых людей, возможно даже без танцевального опыта в прошлом. Однако, ещё в 90-х годах в Москве начали проводиться конкурсы спортивного хастла, по примеру подобных соревнований в США⁴³⁶.

Начало масштабной соревновательной деятельности России было положено в 2006 г., когда «Ассоциация спортивного хастла» (АСХ) взяла на себя организацию рейтинговых конкурсов и начала работу над стандартизацией требований к технике исполнения танца хастл. В АСХ вошли большинство московских и региональных танцевальных клубов, где преподавали хастл. Это стало периодом зарождения

⁴³² Vadim Malyutin. Flashmob WCS 2017 Москва. Неофициальная версия // YouTube. 02.09.2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=WcVLHUKRJIJ>.

⁴³³ Школа танцев ЛисоБорье. International Rally West Coast Swing, Moscow // YouTube. 09.12.2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=J4Vug8SvLw0>.

⁴³⁴ Школа танцев ЛисоБорье. International Rally West Coast Swing 2019, Moscow // YouTube. 18.09.2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=HpmZrzD6bZ8>.

⁴³⁵ ПМА 9. Интервью с Д. Баженовой, Москва. 08.11.2023.

⁴³⁶ Marianne Hettinger. Hustle USA competition in Manhattan /Marianne Hettinger // YouTube. 30.10.2020.

https://www.youtube.com/watch?v=A3pnmosF_rI&t=213s.

интереса к хастлу, и позволило использовать ещё один способ потенциального привлечения внимания к парным танцам – через конкурсы с баллами, призами и ростом рейтинга в системе АСХ. Соревнования сыграли важнейшую роль в развитии танца: с одной стороны, они значительно повысили уровень мастерства в хастле, приравняв его практически к спортивной латине (спортивным бальным танцам), с другой – способствовали ключевым изменениям в технике и манере исполнения.

Так как АСХ была организована группой инициативных российских танцоров, без существенной опоры на международные рейтинги, то это определило её вектор развития – сугубо локальный танцевальный рынок: мероприятия под эгидой АСХ проводятся только в России⁴³⁷. Конкурсы делятся на клубные (например, Кубок «Динамики»), региональные (Чемпионат Москвы) и на вершине системы – Чемпионат России, самый желанный титул для танцоров хастла. Учитывая историю становления хастла в нашей стране, неудивительно, что у российского хастла сложилась своя уникальная техника и хореография, лишь очень отдалённо напоминающая оригинальный американский хастл.

В конкурсной системе АСХ существует стандартное деление типов соревнований: классика и Jack'n'Jill (Джек-энд-Джилл – ДнД), по документам АСХ: Хастл и Хастл ДнД. Под классическим хастлом мы имеем в виду, так называемые «схемы» – постановочная хореография, исполняемая **постоянной** парой, по сути, классический конкурсный хастл в этот момент перестаёт быть социальным танцем. ДнД же, напротив, представляет собой традиционную импровизацию с рандомным партнёром/партнёршей и под рандомную музыку по результатам жеребьёвки, в лучших традициях *соул* (*social dance*). Для каждого типа существует отдельный рейтинг в системе АСХ, с разными критериями оценки. Танцоры могут развиваться как в обеих номинациях, так и отдавая предпочтение чему-то одному, например ДнД, если на текущий момент отсутствует постоянный партнёр/партнёрша для разучивания схемы или просто больше хочется развиваться

⁴³⁷ С документами и регламентом АСХ можно ознакомиться: Ассоциация спортивного хастла | новости, документы, рейтинг, форум // hustle-sa.ru. [Электронный ресурс]. <https://hustle-sa.ru/index.php> (дата обращения: 21.05.2026).

в импровизации. Баллы в номинациях набираются отдельно: в классическом хастле очки получает пара, в ДнД партнёры по отдельности. Обе номинации одинаково разделены по скорости музыки на *fast* и *slow* (быстрая и медленная музыка), соответственно в одном заходе включается два типа композиций, чтобы оценить уровень танцоров максимально полно. Важно: в младших классах (Е и D в классике и *Beginner* и *Rising Star* в ДнД) пары соревнуются в танце «хастл на четыре счёта», а в старших (А, В, С, – *Main, Star, Champions*) – «дискофокс на три счёта». В целом, высокий рейтинг в классической номинации Хастл ценится в сообществе выше, чем Хастл ДнД⁴³⁸. Баллы начисляются не только за призовые места, но и за места в финале; количество начисленных баллов зависит от количества участников конкурса: чем больше пар соревнуется, тем больше баллов получают финалисты и, соответственно, быстрее переходят в следующий «дивизион» в рейтинге. Тренд на иерархизацию танцоров по мастерству придал танцу не только спортивный вид, но и разделил исполнителей: теперь на танцполе не «все танцуют со всеми», а стало принято выбирать партнёра по соответствующему уровню. Хастл раскололся на «социков» (танцоров, сознательно отказывающихся от конкурсной системы) и «спортиков» (активных участников соревнований АСХ). Одних от других достаточно просто определить даже внешне: у «спортиков» в танце чёткие позировки и отточенная техника основного шага, скорость на поворотах, отведение свободной руки в сторону во время *бейсика* (последнее часто порицается на дискотеках, так как мешает окружающим парам); тогда как «социки» танцуют скорее внутри пары, всё их внимание направлено на партнёра, отсутствует импульс «вовне», на воображаемых судей, оценивающих танец: *«Сейчас люди, занимаясь у многих преподавателей, учат и отрабатывают схемы, а потом даже на дискотеке ищут глазами зеркало, к которому они успели привыкнуть. Пропадает тот самый волшебный момент, когда танцуют друг для друга, сливаются с музыкой, смотрят в глаза. Танец становится всё более «механическим», ориентированным на внешнюю картинку. Поэтому мне бывает грустно смотреть*

⁴³⁸ ПМА 5. Полевой дневник автора. Москва, 2014–2021.

на людей на дискотеках, которые раскидывают руки в стороны и больше озабочены тем, как они при этом выглядят со стороны»⁴³⁹.

В танце ВКС сложилась совершенно иная ситуация: направление, в отличие от хастла, изначально имело сильную международную организацию *World Swing Dance Council* (WSDC), которая по сей день является главным регулирующим органом ВКС. WSDC была создана в 1993 году **Энни Хирш** и **Скиппи Блэр**, легендарными фигурами свинг-направления танцев. Своей миссией организация декларирует: «Вдохновлять людей по всему миру на занятия «свингом западного побережья» и способствовать развитию сообщества, поддерживая мероприятия, танцоров и участников соревнований, действуя честно, добросовестно и уважительно»⁴⁴⁰. WSDC занимается тем, что ведёт реестр турниров ВКС по всему миру, соответствующих стандартам организации, таким образом позволяя танцорам участвовать в соревнованиях, где их достижения учитываются в официальном мировом рейтинге. Для регистрации на большинство ВКС-мероприятий, а также для подсчёта набранных конкурсных баллов и отслеживания рейтинга существует сайт danceConvention.net⁴⁴¹.

Россия начала интегрироваться в систему WSDC в начале 2010-х гг., когда направление ВКС, завезённое Е. Авласевич в нашу страну в 2007, получило достаточное количество танцоров, чтобы появился запрос на участие в турнирах. Именно в этот период в России начали появляться крупные международные фестивали по ВКС, которые обрели официальную регистрацию в WSDC. Одним из первых официальных *ивентов* под эгидой WSDC в России стал, организованный **Анной Кондаковой** *Westie Fest*⁴⁴². Это позволило российским танцорам участвовать в международной рейтинговой системе и накапливать баллы для перехода в старшие дивизионы. Когда система WSDC только начала внедряться в российские конкурсы, все участники соревновались в одном дивизионе *Novice*: и

⁴³⁹ Бирюкова Е. Котов А. Хастл: танцы большого города. СПб.: Питер, 2013. С. 31.

⁴⁴⁰ WSDC Mission and Vision // www.worldsdcd.com. [Электронный ресурс]. <https://www.worldsdcd.com/about/> (дата обращения: 23.05.2026).

⁴⁴¹ [danceConvention](http://danceConvention.net) – события в мире социальных танцев // danceconvention.net. [Электронный ресурс]. <https://danceconvention.net/eventdirector/ru> (дата обращения: 23.05.2026).

⁴⁴² ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

преподаватели, и их ученики; а активности *ивента* (конкурс, мастер-классы, вечеринки) проходили в разных локациях города⁴⁴³. Надо отметить, что дивизионы в ВКС отличаются от хастла: танец ВКС в гораздо большей степени заточен на импровизационный характер, чем на «рутины» (аналог схем в ВКС – постановочная хореография). Поэтому основной конкурсной номинацией остаётся Jack'n'Jill (ДнД) – импровизация с рандомным партнёром по дивизиону и под рандомную музыку (*fast, slow, blues*). Особенность ДнД в ВКС в том, что необходимо показать качественное взаимодействие и музыкальность. Рутинны же скорее зрелищное дополнение к основным импровизационным конкурсам по ВКС⁴⁴⁴. Более того, рутинны в системе WSDC даже не участвуют в рейтинге. Во многом именно поэтому в ВКС не сложилось как в хастле разделение на «социков» и «спортиков» – если ты находишься в сообществе ВКС, то автоматически принимаешь участие в *ивентах* (от англ. *event*), в которых организаторы старательно пытаются соблюсти баланс между *соушл* и конкурсной программой. ВКС технически танцуется одинаково и на конкурсах, и на вечеринках; в то время как в хастле проходит чёткий водораздел между хастлом-конкурсным и хастлом-социальным. Удивительно, но в середине 2010-х хастл позаимствовал систему оценки дивизионов ДнД из ВКС, создав отдельный рейтинг для этой номинации (до этого в хастле был общий зачёт и для классики, и для ДнД).

Международная система организации турниров поспособствовала крайне приятному явлению – танцевальному туризму. Единая сеть WSDC-турниров позволила танцорам ВКС путешествовать по многим странам, ближнему и дальнему зарубежью, чтобы принять участие в *ивентах* WSDC, которые включали в себя программу на несколько дней: конкурсы, мастер-классы и вечеринки. До пандемии covid-19, такой способ совмещать путешествие и танцевальное мероприятие был крайне популярен и достаточно доступен финансово. Танцоры из России обычно выбирали европейское направление: Франция, Германия, Латвия,

⁴⁴³ ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

⁴⁴⁴ Рутинна ВКС на USA open 2025: Emeline Rochefeuille. Jakub Jakoubek & Emeline Rochefeuille - The Open 2025 - Classic Division 5th Place // YouTube. 05.12.2025.

https://www.youtube.com/watch?v=pSsGSeK59Ag&list=RDpSsGSeK59Ag&start_radio=1.

Венгрия, Чехия, Украина и т. д. В свою очередь российские фестивали посещали иностранцы: в 2019 г. на *Swing&Snow* в Санкт-Петербурге приехало около сотни гостей из-за рубежа, включая топовых педагогов⁴⁴⁵, при общем количестве участников около 350 человек⁴⁴⁶. После мирового локдауна со всеми вытекающими последствиями количество танцоров, выезжающих за границу, существенно сократилось: «Пандемия, конечно, всё подкосила»⁴⁴⁷. Появился спрос на локальные турниры. Впрочем, к 2020-м гг. в нашей стране уже проходило достаточно большое число мероприятий, аккредитованных WSDC: *RuOpen*, *Westie Fest*, *Swing and Snow*, *Shooba-Dooba*, *WCS nights* – и это только в Москве и Санкт-Петербурге. В регионах также стали появляться некоторое количество ВКС-ивентов (Например, в Самаре, Уфе). На момент исследования российский ВКС оказался в силу обстоятельств изолирован от международного сообщества, хотя, в качестве альтернативы, стало развиваться азиатское направление ВКС в Сингапуре и Южной Корее, однако далеко не все танцоры из России могут позволить себя финансово поездки в эти страны на конкурсы. Были попытки организовать внутреннюю российскую рейтинговую систему, наподобие ACX, но и эта история не увенчалась успехом на момент исследования – российские танцоры ВКС продолжали предпочитать турниры под эгидой WSDC в России. В трудные для танца времена организаторы фестивалей находят друг в друге поддержку, а не конкурентов; очень многие участвуют в координации нескольких крупных российских ивентов одновременно и помогают в развитии сообщества⁴⁴⁸.

Система судейства и в хастле, и в ВКС – это *скейтинг*, когда несколько судей оценивают пару на танцполе, затем отбрасывается самая высокая и самая низкая оценки, и выводится средний бал за выступление. Чтобы ускорить процесс соревнований, на танцполе выступает несколько пар («заход»), по одной паре перед судьями выступают лишь финалисты дивизиона. Каждая пара пытается в свой заход привлечь внимание судей: в хастле в ход идут яркие костюмы и макияж, в

⁴⁴⁵ Saint-Petersburg WCS Nights. Pro Show Jakub Jakoubek & Emeline Rochefeuille Swing&Snow 2019 // YouTube. 05.02.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Rjau9VgLa3g&t=56s>.

⁴⁴⁶ ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

⁴⁴⁷ Там же.

⁴⁴⁸ Там же.

ВКС «фишки» и нестандартное обыгрывание музыки. При этом в хастле, для номинации классический хастл и ВКС требуется сшить яркий соревновательный костюм, чтобы выглядеть на паркете профессионально⁴⁴⁹. Часто пошивом костюмов и сценическим макияжем занимаются бывшие или действующие танцоры, используя свои навыки для дополнительного заработка в мире танца.

В обоих направлениях судьями выступают сами танцоры высокого рейтинга – «топы», как правило, действующие. Вообще, в данных парных танцах принято совмещать три сферы деятельности: непосредственно танцы, преподавание и судейство. Топовый танцор обычно практикует все три занятия. По словам респондентов и исходя из личного опыта автора, в судействе социальных парных танцев существует множество проблем. И если в системе АСХ есть организованный контроль за судьями: они проходят регулярные аттестации и повышение квалификации, то в ВКС подобной системности нет. Для того, чтобы в ВКС стать судьёй конкурсов не существует специальной процедуры – достаточно самому набрать высокий рейтинг. Очень часто в случае соревнований танцоров уровня *Star* (один из самых высоких дивизионов в ВКС), их судят судьи с рейтингов ниже самих конкурсантов. Это вызывает вопросы в *комьюнити*: «*Гусовочка маленькая, объективно не получается (судить)*»⁴⁵⁰. В России наиболее опытными судьями считались на момент исследования **Екатерина Авласевич** (прошла квалификацию в США на *US Open*) и **Ирина Пузанова**, которая использует системный подход и проводила семинары для судей ВКС.

Характерной особенностью и хастла, и ВКС стало то, что на турнирах большинством зрителей (в отличие от профессиональных видов спорта) являются сами же танцоры; в лучшем случае в роли болельщиков выступают их родственники и друзья. Это делает соревнования закрытыми: танцоры выступают для самих же танцоров; потенциальные зрители-не танцоры совершенно не интересуются конкурсной борьбой в парных танцах (как в фигурном катании или художественной гимнастике, например). В принципе, по мнению автора, это и

⁴⁴⁹ Ассоциация спортивного хастла. Чемпионат России 2020 D класс Финал Общий заход // YouTube. 31.03.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=xdUV21EIVms>.

⁴⁵⁰ ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

является одним из маркеров для отличия социальных танцев, даже несмотря на их важную спортивную часть. По примеру США и Европы в России на конкурсах по социальным парным танцам сформировалась культура поддержки: зрители громко и эмоционально поддерживают выступающих.

Безусловно, конкурсная составляющая является топливом, которое двигает развитие танцев вперёд, как технически (оттачиваются физические навыки тела танцора, танец усложняется и эволюционирует), так и финансово (конкурсанты – это потенциальные ученики, которые платят преподавателям и взносы за участие в конкурсе). Последнее особенно важно в капиталистическом мире: *«Если для профессионалов танец – работа, из которой они извлекают средства к существованию, то любители, самодеятельные танцоры занимают иное положение»*⁴⁵¹. Отметим, что любое участие в конкурсе – платное; социальные парные танцы в целом хобби, за которое люди отдают порой большие деньги, и единственный способ монетизировать своё увлечение – это стать самому преподавателем танцев, что, как правило, и происходит стоит танцору достичь высокого рейтинга, но не всегда. Чаще всего в регионах можно встретить преподавателей с уровнем *Novice* или *Intermediate* из-за отсутствия топовых танцоров, особенно в среде редкого встречающегося ВКС. Впрочем, далеко не все в сообществе считают это проблемой: *«Хороший танцор – не значит хороший преподаватель»*⁴⁵². Обычно, именно такие заряженные танцоры и становятся главным двигателем прогресса социальных танцев за пределами столицы: *«Чтобы развивать комьюнити не обязательно быть звездой»*⁴⁵³.

Плюсы конкурсов достаточно очевидны: любое соревнование повышает уровень исполнительского мастерства, дисциплинирует, выявляет слабые места танцоров, над которыми необходимо работать. Ещё советские методисты писали о пользе конкурсов для танцевальной техники и повышения интереса к танцам⁴⁵⁴. К выводам о важности работы в коллективе для успеха пришёл Д. Зайфферт,

⁴⁵¹ Богданов Г. Ф. Любительское (самодеятельное) хореографическое творчество: состояние, особенности развития: учебное пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. С. 41.

⁴⁵² ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

⁴⁵³ Там же.

⁴⁵⁴ Школьников Л. С. Формы и методы популяризации бального танца. М.: ЦДНТ им. Н. К. Крупской, 1960. С. 9.

немецкий хореограф, занимавшийся вопросами педагогики и психологии в танце: *«Если я хочу быть первым учеником в классе или самым лучшим танцовщиком в коллективе, мне нужно сравнивать себя с другими, а те должны танцевать хуже меня. Значит, мне нужен коллектив (общественная среда)»*⁴⁵⁵. Конкурсы в социальных танцах становятся такой средой, в которой успех измеряется в баллах (хастл) и *поинтах* (ВКС), полученных в рейтинге, отражающих и качественный, и количественный рост мастерства танцора: *«На конкурсы приходят, когда хочется какого-то роста в плане техники»*⁴⁵⁶.

Однако помимо сугубо положительного влияния конкурсов на социальные танцы, мы не можем не отметить ряд минусов, о которых говорили мои респонденты, и с которыми столкнулся сам автор в своей танцевальной карьере: долгое «застревание» в дивизионе (дивизион d-класс в хастле и *Novice* в ВКС самые крупные по количеству участников и попасть в финал, чтобы получить баллы в них крайне проблематично из-за высокой конкуренции); большие финансовые вложения в конкурс и *ивенты*, помимо оплаты абонеента на регулярные занятия и индивидуальные тренировки; фрустрация от поражений в конкурсах; трата огромных временных ресурсов на все танцевальные активности и подготовку к соревнованиям⁴⁵⁷. Всё это ведёт к существенному оттоку танцоров из направлений хастл и ВКС, далеко не все люди готовы настолько серьёзно вкладываться и ментально, и финансово в своё хобби. В США соревнований по ВКС в разы больше, и отношение к ним у участников гораздо проще: *«Не набрал поинтов в этом конкурсе – на следующей неделе ещё раз попробую»*⁴⁵⁸. В России же рейтинговый конкурс становится настоящим событием для танцора, и удача/неудача на нём оценивается острее в эмоциональном смысле. Существует категория танцоров, которая сознательно отказывается от спортивной составляющей в социальных парных танцах, но отношение к ним в *комьюнити* становится как к не вполне полноценным членам общества: *«Человек понимает, что растёт, не тогда, когда*

⁴⁵⁵ Зайфферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа. СПб.: Издательство «Лань», 2015. С. 30.

⁴⁵⁶ ПМА 9. Интервью с Д. Баженовой, Москва. 08.11.2023.

⁴⁵⁷ ПМА 5. Полевой дневник автора. Москва, 2014–2021.

⁴⁵⁸ ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

*кто-то скажет ему на дискотеке: «Ты классно танцуешь», а в том случае, если его успех подтверждён профессионалами»⁴⁵⁹. Поэтому, мы можем резюмировать, что в российском сообществе парных танцев – соревновательная система является важнейшим каркасом для социальных взаимодействий, а также удовлетворяет запрос на признание успехов человека в танцах⁴⁶⁰. Прослеживается корреляция: если ты успешен на турнирном паркете, то и на вечеринках с тобой будут охотнее танцевать по причине как хорошей комфортной техники, так и высокого социального статуса в *комьюнити*.*

2.3. Неформальное исполнение парных танцев на вечеринках

Помимо социальных танцев на летних *open эйрах* существуют регулярные вечеринки и дискотеки в закрытых помещениях. Чаще всего они работают в «холодный» сезон, либо летом в дождливую погоду, когда на набережных и в парках танцевать невозможно. Организаторами вечеринок выступают школы танцев, предоставляя один из своих самых больших залов, приглашая диджея (из среды танцоров) и закупая воду и лёгкие закуски. Вход на вечеринки платный, длится это мероприятие 3–4 часа в вечернее время (обычно с 20.00 до 23–24.00). Такие вечеринки от одной школы танцев проходят раз в неделю, и танцоры с удовольствием посещают их, делая выбор между двумя-тремя школами, в зависимости от диджея и от наличия любимых партнёров/партнёрш на танцполе⁴⁶¹.

В среде социальных парных танцев большой популярностью пользуются тематические вечеринки: и в хастле, и в ВКС прижилась маскарадная культура, когда в праздники люди приходят на вечеринку в особенном костюме. Обычно тематические вечеринки организовываются на Новый год, раньше танцоры охотно поддерживали *Хэллоуин* и 14 февраля, сейчас популярна Масленица, 23 февраля и 8 марта с обязательными праздничными угощениями, поздравлениями, шуточными конкурсами. Случаются и тематические вечеринки без привязки к праздникам:

⁴⁵⁹ Лидия Кузнецова из: Бирюкова Е. Котов А. Хастл: танцы большого города. СПб.: Питер, 2013. С. 181.

⁴⁶⁰ ПМА 9. Интервью с Д. Баженовой, Москва. 08.11.2023.

⁴⁶¹ ПМА 5. Полевой дневник автора. Москва, 2014–2021.

«вечер рок-баллад» (звучит рок-музыка и танцоры надевают специфические элементы одежды), «белая дискотека» (все приходят в белом) и т. д.

Вечеринки после конкурсов – часть обязательной программы любого ВКС-ивента, в любой стране или городе⁴⁶². В хагле системы АСХ такой традиции не сложилось, конкурс – это главная часть мероприятия, без социальной составляющей⁴⁶³. Отдельные ценители любят танцевать ВКС под блюз в живом исполнении, что кураторы вечеринок редко, но организывают, приглашая акустические блюз-бэнды.

Одним из развлечений на ВКС-вечеринках стал *стилинг* (от англ. *stealing* – кража). Это танцевальное «воровство» партнёра/партнёрши другим(ой) партнёром/партнёршей. Важным моментом танцевального этикета стала предварительная договорённость о *стилинге*. Как происходит такой танец можно посмотреть на видеозаписях⁴⁶⁴. *Стилинг* довольно часто становится перформансом на вечеринках. Ещё одним видом перформанса на вечеринках социальных танцев стал *джем* (*jam*) – и в хагле, и в ВКС такое перформативное действие, напоминающее чем-то *стилинг*, превратилось в способ поздравлять участников сообщества с Днём Рождения. Происходит *джем* так: общие танцы прекращаются, именинник(ца) выходит в центр танцпола, включается музыка, и партнёры(ши) по очереди подходят, сменяя друг друга, на десятисекундный танец. Таким образом, человека, у которого День Рождения, успевают поздравить через танец все знакомые на вечеринке⁴⁶⁵. В принципе, *джемом* считается любая импровизация, исполненная как перформанс. Например, на конкурсе *джемом* называется общий заход дивизиона в ДнД⁴⁶⁶. Более подробно о феномене «джема», выросшего из джазовой музыки и далее распространившегося по многим танцевально-

⁴⁶² Напр. см.: Saint-Petersburg WCS Nights, Russia // wcsnights.ru. [Электронный ресурс]. <https://wcsnights.ru/#menu-schedule> (дата обращения: 24.05.2026).

⁴⁶³ Чемпионат Москвы 2026. Хагл & Дiskoфокс // vk.com. [Электронный ресурс]. https://vk.com/hustle_chm (дата обращения: 24.05.2026).

⁴⁶⁴ Raw Connection West Coast Swing. Stealing Workshop at SWINGSATION 2014 // YouTube. 26.05.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=MCttKtfcBxo>.

⁴⁶⁵ Хагл Опен Эйр. Хагл-джем в Имперiale Нэсти Воздушная // YouTube. 25.02.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=C7nfgfBtX4M>.

⁴⁶⁶ eprst-tula.ru. ВКС ДнД общий финал джем // YouTube. 14.12.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=NiIrbVbiAhE>.

импровизационным практикам (включая социальные парные танцы) писала А. Е. Пастухова⁴⁶⁷.

Неформальное исполнение парных танцев – это определённый социальный цемент, который скрепляет сообщество; именно здесь завязываются такие социальные связи как дружба или любовь. Первый выход на вечеринку после двух-трёх месяцев обучения – обряд инициации для «начинашек», и проходит он с подачи педагогов как торжественное мероприятие, с подробным инструктажем до. Человек становится полноценным социальным танцором в тот момент, когда научается танцевать с большим количеством танцевальных партнёров и понимать телесный язык танца. Если конкурсное танцевание несёт в себе адреналин и ощущение развития своих телесных и ментальных возможностей, то танец для себя и для партнёра дарит не менее яркие эмоции. В отсутствии оценки технической составляющей их хореографии танцоры расслабляются и исполнение может выглядеть даже лучше, чем на соревновании. Более подробно про танцевальное взаимодействие поговорим в следующем разделе.

3. Особенности социального и телесного взаимодействия в сообществе танцующих парные танцы (Hustle vs. West Coast Swing)

Помимо глобального значения и функций парных танцев, в данном разделе автору хочется обратиться к более частным особенностям танцевальных отношений между двумя партнёрами/исполнителями, непосредственными участниками танца. Сюда относятся этикет, гендерные роли, табуированные действия во время танца и прочее.

Как уже упоминалось в главе II, в учебнике по хореографии парных танцев – «Оркезография» Туана Арбо (Франция, XVI в.), были не только даны описания самых распространённых танцев того времени, но и подробно разобраны социокультурные функции парных танцев, исполняемых при дворе. Т. Арбо

⁴⁶⁷ Пастухова А. Е. Танцевальные джемы: систематизация и обзор практик в современном танцевальном сообществе // Вестник антропологии. 2025. № 4. С. 172–190.

подчёркивал, что танцы – лучший способ для молодого человека познакомиться с девушкой и впоследствии жениться⁴⁶⁸. То же самое можно сказать и о народных танцах: одной из функций плясок было общение с противоположным полом, причём в некоторых культурах во время танца допускался такой телесный контакт, который вне танца был бы невозможен, а также ношение специфической танцевальной одежды, которая могла быть гораздо откровеннее по сравнению с повседневной. Коммуникация во время социальных танцев как межгендерная, так и внутри группы регламентируется где-то жёстко, где-то не очень при помощи этикета и гласных/негласных принятых правил поведения. В некоторых культурах прикасаться к противоположному полу запрещалось, однако это совершенно не мешало существованию социальных парных танцев. Например, кавказский танец лезгинка был изначально парным танцем, в котором ведение осуществлялось жестами, визуальным положением рук и корпуса⁴⁶⁹.

Социальное взаимодействие в парных танцах происходит как внутри сообщества (дворянского и прочих сословий, в группах по интересам, в субкультуре социальных танцоров), так и между партнёрами во время исполнения танца (на балу, на дискотеке, на вечеринке). Любое социальное взаимодействие напрямую связано со статусом индивидуума в сообществе, и это разделение обусловлено рядом факторов. Умение хорошо танцевать, безусловно, повышает статус человека в обществе.

Взаимодействие или *коннекшн* (от англ. *connection*) в танце – самая важная составляющая коммуникации между партнёрами в социальных парных танцах. Через танцевальные фигуры/па, контакт в руках и принципы ведения/следования происходит то самое неповторимое общение в паре. В разных социальных парных танцах взаимодействие отличается: оно может осуществляться за руки, локти, спину, а также вербальными способами (ведение голосом). Взаимодействие разделяют на лёгкое и тяжёлое. Причём позитивная или негативная коннотация такого разделения *коннекшена* варьируется в зависимости от танцевального

⁴⁶⁸ Арбо Т. Оркестрография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века. СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. 252 с.

⁴⁶⁹ Гаджимурадов И. Чей танец лезгинка? Этимология названия, происхождение танца и природа его хореографии // Вестник антропологии. 2019. № 3 (47). С. 164.

направления. В нашем случае, в танце ВКС быть «тяжёлой партнёршей» скорее хорошо, чем плохо, в отличие от хастла, где больше ценится лёгкий *коннекшн*. Несмотря на это, общие принципы ведения-следования можно ощутить во всех парных танцах.

В большинстве популярных социальных парных танцах взаимодействие партнёра и партнёрши происходит через *рамку* (соединение рук и спины); ВКС и хастл не исключение. Хорошее, мягкое, комфортное взаимодействие очень ценится, и в среде танцоров бытует мнение, что по стилю ведения/следования можно определить личные качества человека. Я очень много раз слышала от своих респондентов, что если с человеком противоположного пола хорошо в танце, если люди чувствуют друг друга, достигают взаимопонимания в танце, то и в жизни у них получится хорошее общение. Если же у танцора жёсткая рамка, резкое ведение, то возможно у него такой же тяжёлый характер за пределами танцпола: *«Быть социальным танцором значит, что мы ценим коннекшн превыше эстетики, доброту превыше эгоизма, а людей – превыше движений»*⁴⁷⁰. Считается, что партнёршам проще совершать трансфер из одного парного танца в другой: *«Когда какой-то определённый опыт в вест косте имеешь, ты умеешь вестись, то тебе в принципе всё равно что танцевать. Вот партнёрам сложнее, там другая логика. А когда ты партнёрша: у тебя есть рамка, есть ритм, всё»*⁴⁷¹.

Также взаимодействие в танце – это не только умение слушать и слышать партнёра посредством языка тела. Сюда же относят способность слышать музыку, а также проявлять внимательность к окружающим парам на танцполе, соблюдать безопасность и вежливость в сообществе: *«Ключ – быть в постоянном взаимодействии с тремя партнёрами – музыкой, танцполом и собственно партнёром»*⁴⁷².

Начало танца ВКС, так называемый *стартер степ* (*starter step*), несколько счетов «разгона» перед танцем, позволяет партнёркам настроиться на танец,

⁴⁷⁰ Riva L., Волкова С. (пер.). Быть социальным танцором – что это значит // WCS!Life [Электронный ресурс]. <https://wcs.life/to-be-a-social-dancer/> (дата обращения: 17.05.2019).

⁴⁷¹ ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

⁴⁷² Groskreutz H. Female Legends Swing Panel // The Open Congress. URL.: https://vk.com/wall-157600191_80 (дата обращения: 28.11.2018).

почувствовать уровень друг друга. Многие респонденты отмечали, что только по *стартер степу*, по самому началу движения, могут понять каким будет весь остальной танец: «*В первые 15 секунд танца дайте партнёрше время подстроиться под вас – под ваш рост (актуально для низких партнёрш) и взаимодействие*»⁴⁷³, «*Начало танца – этот тот момент, в котором вам проще всего задать тон на всю песню. Это «калибровка» с партнёром*»⁴⁷⁴. В дальнейшем, во время танца *коннекшин/взаимодействие* необходимо постоянно поддерживать, обоюдно заботясь о комфорте друг друга. В танце хастл отсутствует *стартер степ*, поэтому пара «берёт разгон» из базовых шагов, и бесспорным признаком мастерства считается использовать в начале танца только один *бейсик*, а затем сразу начать исполнять фигуры: «*...Приглашаешь партнёршу, сначала происходит притирка – смотришь, чувствуешь, насколько она реагирует на твоё ведение. Когда убеждаешься, что она может выполнить твою любую танцевальную фантазию и даже привнести что-то своё, наступает такой волшебный момент, когда ваш танец – это уже не набор ранее известных элементов, а сотворчество*»⁴⁷⁵.

Интереснейшей темой в моем исследовании представляется изучение гендерных отношений в контексте социального взаимодействия между партнёром и партнёршей. В парных танцах всегда есть «ведущий» (*leader*) и «ведомый» (*follower*) и, как правило, эти две роли определяются по половой принадлежности человека: мужчина ведёт, женщина следует за ним в танце. Ведение и следование в парных танцах очень отличается: принципы хореографического взаимодействия можно условно разделить на две группы: 1. партнёры находятся в диалоге во время танца в большей или меньшей степени (хастл, ВКС, шэг); 2. партнёры находятся в состоянии монолога, то есть один партнёр полностью зависит от второго (танго, вальс). Что это значит: в первой группе «лидер» задаёт направление, ведёт

⁴⁷³ Nuñez M. A. Female Legends Swing Panel // The Open Congress. URL.: https://vk.com/wall-157600191_80 (дата обращения: 28.11.2018).

⁴⁷⁴ Riva. L. A Guide to Engaging with your Partner // The Dancing Grapevine. [Электронный ресурс]. <https://grapevine.danceplace.com/a-guide-to-engaging-with-your-partner/> (дата обращения: 17.05.2019).

⁴⁷⁵ Сергей Денегин об импровизации в хастле: Бирюкова Е. Котов А. Хастл: танцы большого города. СПб.: Питер, 2013. С. 81.

партнёршу, выбирает танцевальные фигуры и рисунок танца, но при этом партнёрша не только ведётся, но и имеет возможность, по логике танца, вставлять свою собственную хореографию, а также у неё есть в наличии танцевальный инструментарий, чтобы изменить «план» партнёра по ходу танца. Партнёр также отвечает на танцевальные реплики партнёрши, подхватывает её движения. Во втором же случае партнёр единственный, кто отвечает за хореографический рисунок, партнёрша следует выбранному им пути в танце. Соответственно, в первой модели взаимодействия от партнёров ожидается владение сольными техниками, которые они могут использовать в парном танце, в большей степени ожидается, что партнёрша умеет не только вестись, но и выходить за рамки ведения, «украшать» парный танец собственной импровизацией. Во второй модели – хорошая партнёрша должна вестись, «быть послушной» не спешить, в противном случае её могут называть «самоходкой» в отрицательном смысле этого слова; «Хорошая партнёрша должна чуть-чуть запаздывать»⁴⁷⁶. В партнёрах ценится понятное и чёткое, комфортное ведение.

Гендерные роли в парных танцах – это ведущий и ведомый, *Leader and Follower*. Как правило, мужчина исполняет роль ведущего: от него зависит рисунок танца, ритмика и характер исполнения. Женщина ведома в парном танце, она следует за ведением партнёра и идёт на такие танцевальные фигуры, которые выбирает мужчина. Существуют исключения из этого правила, например, в танце ВКС есть некоторые нюансы: партнёр задаёт направление для партнёрши, но она в свою очередь использует танцевальное пространство по своему усмотрению, то есть для неё также открывается широкое поле импровизации. Женщина в этом танце, по сути, равноправный партнёр. Большинство преподавателей социальных танцев сходятся во мнении, что ВКС – это единственный полноценный танец-диалог между мужчиной и женщиной, а не монолог мужчины, как во многих других социальных парных танцах. ВКС считается одним из самых комфортных танцев для обоих партнёров: «Мне нравится, как девушки выглядят в этом танце, у них

⁴⁷⁶ ПМА 9. Интервью с Д. Баженовой, Москва. 08.11.2023.

*есть время покрасоваться во время танца»⁴⁷⁷. Утверждение не бесспорное, так как сейчас мы наблюдаем, что и в других направлениях парных танцев растёт роль фолловера/женщины. Это проявляется разнообразным *стайлингом* (от англ. *styling*) и усовершенствованием женской партии. На момент исследования на танцевальном рынке было представлено очень много специальных обучающих курсов в рамках какого-либо направления, они звучат как «женский стиль в ВКС», «женский стиль в хастле, кизомбе» и т. д.*

Также не могу не отметить, что существует в парных танцах «смена гендерно-танцевальных ролей», которая чаще всего носит либо шуточно-маскарадный, либо профессиональный характер (преподаватели должны знать как мужскую, так и женскую партию, чтобы иметь возможность объяснить все нюансы принципов ведения-следования ученикам). В большинстве случаев, противоположную партию учат ради интереса, и чаще всего девушки учат партию партнёров. Подобный навык также используется девушками при гендерном дисбалансе на танцполе и конкурсе.

Очень интересное мнение о гендерных ролях в танце было высказано на ежегодном Конгрессе по свинговым танцам: *«Важно, чтобы девушке было комфортно. Как этого достичь? Смотрите на неё, как на любимую тётю, или сестру. Это даёт ощущение безопасности, как будто рядом надёжный старший брат. На основе этого ощущения может происходить дальнейший диалог в паре»⁴⁷⁸. В этой цитате, на самом деле, отражены интереснейшие актуальные процессы в танце ВКС: танец движется в направлении асексуализации. Не должно быть никакого давления на партнёршу/партнёра: ни в физическом, ни в эмоциональном смысле: «Отношение к женщинам в комьюнити значительно улучшилось за последние 20 лет. Если вас чем-то всё-таки заденут – не держите в себе, поделитесь с вами подругами и вас поддержат»⁴⁷⁹ В отличие от более патриархального и маскулинного хастла, в ВКС сильна повестка левого политического движения, в том числе феминизма и бодипозитива. В западном*

⁴⁷⁷ ПМА 4. Интервью с О. М. Москва. 01.02.2017.

⁴⁷⁸ Van Drake S. Female Legends Swing Panel // The Open Congress. URL.: https://vk.com/wall-157600191_80 (дата обращения: 28.11.2018).

⁴⁷⁹ Там же.

комьюнити можно встретить осмысление феномена «культурной апроприации» и рефлексии на тему того, что свинговые танцы изначально являлись порождением «чёрной культуры», но были освоены белыми танцорами. Равноправие танцоров разного происхождения, телосложения и возраста крайне важно для философии танца ВКС. Левая повестка также выражается в том числе и в одежде женщин-исполнительниц ВКС: на вечеринках партнёрши одеты в крайне простую повседневную одежду (брюки, майка, топ) с удобной танцевальной обувью, без яркого макияжа и вычурных, сексуализирующих женщину деталей. На конкурсах нарядная одежда встречается гораздо чаще, но не всегда⁴⁸⁰. Хастл-социальный диктует другие правила: на дискотеках партнёрши гораздо больше используют утрированно женский образ с платьями и высокими каблуками. Хастл позволяет носить высокие каблуки и «латиноамериканские туфли», за счёт техники основного шага; в ВКС каблуки практически исключены по причине хода «с пятки», поэтому девушки выбирают либо «детскую латину», либо обувь на плоской подошве. Хастл-конкурсный наследует традициям конкурсной бально-спортивной латины: костюмы и партнёров, и партнёрш изобилуют яркими тканями, стразами и блёстками⁴⁸¹. В отличие от ВКС, который декларирует возможность хорошо танцевать при любых физических параметрах, в спортивном хастле преподавателем считалось нормальным сделать замечание ученику о лишнем весе, что роднит данное танцевальное направление с профессиональным спортом или балетом⁴⁸².

Смысл социальных парных танцев – ротация, то есть постоянная смена танцевальных партнёров; хорошо танцевать – равно уметь танцевать с разными партнёрами. В ВКС ротация на регулярных вечеринках происходит достаточно быстро – принято исполнять 1–2 танца, затем идёт смена партнёра. На зарубежных/международных *ивентах*⁴⁸³, где очень много танцоров, предпочитают один танец для того, чтобы перетанцевать с как можно большим числом партнёров

⁴⁸⁰ Константин Баранов. 1st pace Strictly Open Konstantin Baranov & Raisa Khismatullina Bavarian Open 2018 // YouTube. 06.02.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=CaIttDI7VkQ>.

⁴⁸¹ TigerSkIV. ЧР 2013 по Хастлу Absolut Final Fast Катунин Павел - Рагимова Ольга // YouTube. 15.12.2013. https://www.youtube.com/watch?v=H7_Q0XIuSUE.

⁴⁸² ПМА 5. Полевой дневник автора. Москва, 2014–2021.

⁴⁸³ От англ. *event* – танцевальное мероприятие, фестиваль с мастер-классами, конкурсами, вечеринками. Проводятся в России, Европе, США и в некоторых азиатских странах (Южная Корея, Сингапур).

из разных стран/городов. В других направлениях, например, в хастле или кизомбе позволительно танцевать много танцев подряд с одним партнёром, иногда время пары доходит до получаса, и это становится маркером взаимной симпатии партнёров. Завершение танца во всех направлениях выглядит похоже – считается вежливым поблагодарить партнёра; иногда партнёр провожает партнёршу до того места, где он её пригласил. Само приглашение на танец: и в хастле и в ВКС позволительно, и даже поощряется в сообществе, чтобы девушка сама приглашала партнёра на танец (в отличие от танго на милонге, на которой лишь партнёру дано право выбирать партнёршу). Но всё же в большинстве случаев на вечеринках инициатива исходит от партнёра мужского пола, за исключением тех ситуаций, когда партнёрш приходит больше, чем партнёров. Е. Котельникова поделилась в интервью своим опытом участия в *ивентах* «с гендерным балансом» и «без гендерного баланса». Многие организаторы фестивалей используют эту опцию, и партнёрша может зарегистрироваться на мероприятие лишь в паре с партнёром для соблюдения на танцполе равного присутствия обоих полов. В таких случаях и конкурсы, и классы и вечеринки проходят с комфортным балансом. При отсутствии подобной регулировки может случиться существенный перевес в сторону партнёрш, и тогда девушкам приходится применять всю свою смекалку и инициативность, чтобы потанцевать⁴⁸⁴.

Правила поведения во время танца всегда регламентировались. В современных парных танцах преподаватели выступают проводниками принятых культурных норм сообщества: *«Это кажется очевидным, но это очевидно не для всех. Изначально люди приходят с очень разными нормами и даже то, как ты другого человека можешь коснуться. И у этого тоже должна быть какая-то культура: что можно, что нельзя»*⁴⁸⁵. Существует ряд табу в социальном взаимодействии между участниками танцевального сообщества. Порицается халатное отношение к гигиене (это критический момент в парных танцах: *«Ребятам, переодевайте футболки. Дамы слишком воспитаны, чтобы сказать это, поэтому*

⁴⁸⁴ ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

⁴⁸⁵ Там же.

говоря я. Базовая гигиена – наше всё»⁴⁸⁶); в некоторых направлениях запрет на акробатику во время социального танцевания на вечеринке или *опене* (в контексте конкурсов этот момент подпадает под правила – когда акробатика уместна); запрет на критику танцевальных навыков опять-таки во время социального танцевания (при подготовке к конкурсам *фидбэк*/обратная связь от партнёра обязательна и не возбраняется, если происходит по запросу); сильное алкогольное опьянение, грубость, домогательства (*харассмент*), удерживание партнёрши на много танцев подряд, критика во время вечеринки: «Никаких поучений на танцполе. Об этом говорят уже много лет, и я не понимаю, почему это происходит. Когда мне рассказывают о таком – это очень неприятное ощущение. Социальные танцы – это игра, развлечение, время в кругу друзей. Это наслаждение тремя минутами танца. Будьте добры друг к другу на танцполе»⁴⁸⁷, порицается высокомерное отношение к начинающим танцорам, сексуальные домогательства. Хотя сообщество «танцующих социальные парные танцы» позиционируется как «безопасное место» (*safe place*), от респондентов мне доводилось слышать, что девушки порой не выдерживали сексуальных приставаний партнёров на занятиях в студиях или на танцевальных вечеринках и в итоге покидали группы⁴⁸⁸. Также были девушки, которые хотели танцевать только с одним партнёром на занятиях и отказывались от ротации, как принято в сообществе, что вело к исключению из него, точнее к невозможности адекватно влиться в *комьюнити*. Данный фактор также служил причиной ухода из групп по социальным парным танцам: «Я сейчас опять хочу в танцы вернуть[ся], но всё же не в парные. Ну всё же мне не очень приятно меняться и с разными партнёрами танцевать. Нравится с одним танцевать»⁴⁸⁹. Несмотря на время от времени случающиеся инциденты, в целом, можно сказать, что «культура согласия» в сообществе работает. Академическое

⁴⁸⁶ «Heading» Female Legends Swing Panel // The Open Congress. URL.: https://vk.com/wall-157600191_80 (дата обращения: 28.11.2018).

⁴⁸⁷ Female Legends Swing Panel // The Open Congress. URL.: https://vk.com/wall-157600191_80 (дата обращения: 28.11.2018).

⁴⁸⁸ ПМА 6. Интервью с А. З. Москва. 23.11.2023.

⁴⁸⁹ ПМА 7. Интервью с И. К. Москва. 24.09.2020.

осмысление этого этического вопроса также происходит в работах по телесности и импровизации⁴⁹⁰.

(См. Таблицу 3 в **Приложении 2** – Сравнение социального и телесного взаимодействия в танцах хастл и ВКС)

В современных парных танцах, таких как хастл, ВКС, буги вуги и пр. разделение участников сообщества происходит исключительно по танцевальному принципу и танцевальным навыкам. Это разделение может быть как неформальным (на новичков и танцующих давно), так и по формальному уровню мастерства (классы, дивизионы – деление по достижениям в танцевальных конкурсах). Здесь следует отметить, что в социальных танцах очень существенна спортивная составляющая, однако в любительском понимании, это «*спорт для взрослых*», как сказал один из моих респондентов, хотя этот вопрос дискутируется, в частности, среди преподавателей и танцоров высокого класса, для которых соревнование – это «*дело жизни*» и основная работа.

(См. Таблицу 4 в **Приложении 2** – Таблица 3. Процесс роста танцора в социальных танцах: от танцевальных вечеринок к конкурсам)

Интересно то, что сообществом транслируется одна стратегия социального взаимодействия, а по факту, в реальных условиях происходит совершенно другая. В рекламных анонсах наборов по обучению парным танцам делается упор, на то, что «**все танцуют со всеми**»; также преподавателями и организаторами продвигаются идеи как опытным танцорам полезно танцевать с начинающими и наоборот; рекомендуются частые ротации на танцевальных вечерах. Тем не менее, в большинстве случаев происходит сегрегация танцоров по уровню и опыту танцевания. Так называемые, «топы» (танцоры высокого уровня и рейтинга) и в хастле, и в ВКС, чаще всего, предпочитают танцевать на вечеринках между собой, с танцорами примерно схожего уровня, приглашая «начинашек» (новичков) крайне редко. Более того, есть даже своеобразное неформальное деление на танцполе – «топы» танцуют в пространстве рядом с диджеем/с баром, практически как на

⁴⁹⁰ Пастухова А. Е. Танцевальные джемы: систематизация и обзор практик в современном танцевальном сообществе // Вестник антропологии. 2025. № 4. С. 174.; Глазовская А. А. Политика тела и прачечные Магдалины в Ирландии // Вестник антропологии. 2025. № 4. С. 216–227.

балах XIX века, где бальный паркет был символически разделён под сословия – пространство танцпола как карта социальной иерархии. Танцевать с партнёром выше уровнем на вечеринке возможно, но это явление в сообществе насмешливо называют «благотворительность» со стороны «мастеров». На конкурсах по ВКС ситуация отчасти сглаживается наличие специально номинации *ProAm*, в которой партнёр/партнёрша высокого уровня танцует с начинающим танцором.

Отдельно стоит отметить взаимоотношения между танцорами разных направлений в современном танцевальном сообществе. Своеобразной элитой считаются «танцоры-профессионалы» по тем или иным причинам перешедшие в социальные танцы. Танцоры такого уровня демонстрируют быстрый рост в конкурсном/спортивном танцевании, а также быстрый старт преподавательской деятельности: «Почти у всех топовых танцоров есть бекграунд»⁴⁹¹. Вопреки рекламным текстам о том, что социальные парные танцы не требуют специальной подготовки, именно танцоры с хореографическим *бекграундом* имеют бóльшие шансы на проход в финалы и набор баллов на конкурсах, а также успех на вечеринках. В моем исследовании (на материале танцоров хастла и ВКС) наибольшее количество «профи» приходит из спортивных бальных танцев, чуть меньше из народных танцев, балета и хип-хопа; в позднесоветский период и 90-е годы на хастл оказали влияние исполнители акробатического рок-н-ролла. При этом нет концентрации сообщества на профессиональном хореографическом образовании у педагогов. Преподавать социальные танцы способен и человек с академической базой, и обычный танцор, выросший, как танцор, сугубо в хастле и ВКС.

В России сложилась уникальная традиция, которая заключается в том, что из более массового направления хастл впоследствии идёт существенный отток людей в направление ВКС. Таким образом, получается, что основная клиентура направления ВКС узнаёт об этом танце, находясь в хастл-сообществе. Но при этом отношение танцоров ВКС к танцу хастл достаточно негативное. Это выражается как в открытом высказывании мнения «лидерами мнений» (от англ. *opinion leaders*:

⁴⁹¹ ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

в основном преподаватели, руководители танцевальных клубов, «топы»), так и рядовыми танцорами «в кулуарах»: в личном общении, на тематических форумах и в чатах). Высмеивается их чрезмерная спортивность, подражание спортивной латине, жёсткое ведение и любовь к быстрой музыке. В свою очередь танцоры хастла называют ВКС «пенсией», а самих танцоров «шаркающими» из-за специфического основного шага. Такое отношение, тем не менее, совершенно не мешает черпать вдохновение друг у друга исполнителями этих двух направлений: просмотр видео «оппозиционного» танца, заимствование танцевальных связок для постановочных номеров, «фишек», поход на соревнования в качестве зрителя.

Тема телесности очень важна в контексте антропологии танца: *«Очень многие через танцы приходят к осознанию своего тела»*⁴⁹². Тело танцора выступает «архивом» навыков и телесных практик; мышечная память для танцора может проявляться и в позитивном, и в негативном ключе. С одной стороны, танцоры хастла, перешедшие в ВКС, как правило, хорошо владеют собственным телом: им знакома техника вращений, баланса и линий. Но резкость и динамичность хастла вступает в противостояние с вязким, эластичным ВКС. *«...Но тело, в отличие от памяти, никогда не врет. Тело удивительно точно хранит факты: оно не искажает их, навсегда запоминая, что с ним происходило...» Единственное, что оно с легкостью готово забыть – боль»*⁴⁹³. Данное высказывание соответствует танцевальному опыту автора и его респондентов: танцоры, каждый раз приходя на занятия и репетиции, забывают про боль, в частности от растяжки – обязательного элемента тренировок. После занятий именно парными танцами у человека вероятнее всего поменяется представление о тактильности – касаться другого человека (многих других людей) становится привычно и не вызывает дискомфорта⁴⁹⁴.

Как в любом сообществе, участники танцевальных групп общаются и проводят время за пределами танцпола: это может быть формат как оффлайн общения (встречи, досуг, коллективные поездки – танцевальные выезды), так и

⁴⁹² ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

⁴⁹³ Джаббарова Е. Руки женщин моей семьи были не для письма. М.: No Kidding Press. 2023, С. 56.

⁴⁹⁴ Бирюкова Е. Котов А. Хастл: танцы большого города. СПб.: Питер, 2013. С. 189.

онлайн (форумы, чаты, соцсети). Внутри танцевального сообщества происходит активная социальная жизнь: многие находят там друзей, возлюбленных, создают семьи, меняют офисную работу на танцевальную карьеру, путешествуют и всячески развиваются. Исследования подтверждают, что парные танцы существенно улучшают качество жизни, как в плане физического самочувствия, так и ментального⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ Lakes, K. D., et al. Dancer perceptions of the cognitive, social, emotional, and physical benefits of modern styles of partnered dancing // *Complementary Therapies in Medicine*. 2016. Vol. 26. Pp. 117–122.

Заключение

История возникновения западноевропейской бальной культуры, а затем её проникновение в Российскую империю, является ключевым аспектом данного исследования. В фокусе нашего внимания был вопрос о том, как именно раскрываются западные танцевальные традиции в реалиях российской действительности, и для полного погружения в контекст, во II главе диссертации проведён упрощённый, но достаточно обширный исторический обзор, с выделением аспектов развития бальных танцев и их социокультурных функций в российском обществе в означенный период времени.

Умение танцевать в Российской империи носило обязательный характер для высшего сословия, что обуславливалось разнообразными социокультурными функциями: от ведения внешней политики до укрепления института семьи. Самое пристальное внимание уделялось танцевальным способностям Романовых, для правящей династии принимать участие в балах вменялось в обязанность. Пожалуй, важнейшей функцией внедрения бальных танцев можно назвать всеобъемлющую европеизацию страны. Вместе с танцами в Россию проникали западные привычки и уклад жизни. Наиболее охотно усваивались французские, итальянские и польские бальные танцы и техника исполнения классического балета, а также именно из этих стран были родом практикующие хореографы вплоть до конца XIX века.

Социальное взаимодействие пронизывало концепцию бала, как общественного танца, во всех аспектах. А именно: смыслами были наполнены не только музыка, хореография танцев и хореография бала в целом (порядок исполнения танцев), но и внешний вид участников вплоть до мельчайших деталей, обстановка, место и время бала. Это отражалось в самой семантике, применимой к бальной атрибутике: язык цветов, язык веера, язык мушек и т. д. Именно на балу женщина обладала иллюзорной властью над мужчиной. А конкретно: могла отказать или наоборот пригласить приглянувшегося партнёра (в определённых случаях). У высшего сословия России балы выполняли роль основной площадки для романтического знакомства молодёжи в целях создания семьи. Для девушек-дворянок и их родителей это мероприятие – важнейший обряд инициации, от

которого во многом зависел их дальнейший социальный статус и положение в свете.

Таким образом, бальные танцы на протяжении XVIII–XIX вв. стали неотъемлемой частью придворной жизни, через которую можно изучать общественные процессы, обычно, спускающиеся «сверху вниз» – от дворянского сословия к крестьянскому⁴⁹⁶. Скоморохи и крестьяне, задействованные в помещичьих спектаклях, усваивали бальный репертуар и способствовали его уходу «в народ»⁴⁹⁷. При этом изначально менуэты и другие бальные танцы имели как раз народные корни. Получался своеобразный танцевальный круговорот: народный танец, облагороженный классикой, превращался в бальный, а затем возвращался обратно уже в упрощённом виде. Самым ярким примером этого явления в нашем исследовании стала кадриль и падеспань. Довольно часто народный танец – это вульгаризация академического авторского танца, но этот авторский танец первоначально был создан из фольклора – народного материала. В том числе академический танец: кроме искусственно доведённой до совершенства выворотности, балетные позиции являлись порождением народного танца. Подобный «заколдованный круг» (как называл этот феномен С. Лифарь) охватывает всё настоящее диссертационное исследование танцевальных практик.

На примере бальных танцев мы видим, что когда в Россию через «окно в Европу» проникали веяния западной культуры и традиций, то так или иначе они трансформировались в нечто совершенно уникальное; более того, как в случае с классическим балетом, достигали такого уровня мастерства и художественной ценности, с которыми в конце концов становилось сложно тягаться и «первоисточнику». Пройдя путь от петровских ассамблей до костюмированного «Русского бала» при Николае II, западные бальные танцы надёжно укоренились буквально во всех сословиях российского общества и в слоях российской повседневности, дав на её почве **самобытные** плоды культуры. Фактически

⁴⁹⁶ Шубрт И., Подвойский Д. Г. Современные социологические теории: как не заблудиться в концептуальном лабиринте? М.: ВЦИОМ, 2024. С. 200.

⁴⁹⁷ Лифарь С. Танец: Основные течения академического танца. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. С. 222.

насилно навязанная танцевальная традиция превратилась из инструмента европеизации в духовное достояние русского общества.

Когда же советский *истеблишмент* делал попытки запрещать и замещать репертуар западной танцплощадки, это имело ограниченный эффект. В политике социальных танцев так и вовсе провальный. Бальные танцы дореволюционной России и танцы современной России, которые проникали к нам из-за рубежа, приживались в отечественной танцевальной культуре естественно из-за наполнения их своими собственными национальными смыслами. Танец не может существовать в вакууме.

При Советском союзе появился целый массив новых танцевальных практик, были введены в обиход народные танцы через академические ансамбли, клубную работу художественной самодеятельности и, в целом, танцплощадки как места отдыха, воспитания и оздоровления советского гражданина. Советская власть реализовывала идею институционализации культуры, создавая во всё больше урбанизирующихся пространствах институты фиксации культурных и фольклорных традиций, которые уже не могли свободно передаваться из поколения в поколение.

В качестве итогов, можно сказать, что танец – это зеркало, если не лупа, человеческих взаимоотношений, особенно это касается их гендерных аспектов. На танцевальных вечерах знакомились, заводили дружбу, создавали семьи; как на балах, так и на *вечёрах* в деревне оттачивались навыки социального взаимодействия. Хореография всегда способствовала развитию социального опыта.

Одновременно происходил процесс рационализации, описанный Э. Гидденсом и Ф. Саттоном: *«Рационализация – длительный социальный процесс, в ходе которого традиционные идеи и верования замещаются методическими правилами и формальными, в терминах цели и средств, мышлением»*⁴⁹⁸. Это ли не «пляска по инструкции»? Традиционные народные танцы загонялись в клубы и на сцену с академическими балетными правилами исполнения. Хотя авторы «Основ социологии» приводят в качестве примера процесс, происходящий с музыкой

⁴⁹⁸ Гидденс Э., Саттон Ф. Основные понятия в социологии. М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2018. С. 38.

(«Музыка начинает определяться правилами, поддается счислению и становится более прогнозируемой, менее спонтанной, но и менее свободной и более предсказуемой»⁴⁹⁹), с танцами это работает точно так же. Классическая хореография превращается из «слуги» в «господина»: призванная помочь исполнителю с техникой и улучшить танец, облегчить движения, классика съедает «душу» танца, техника начинает доминировать над эмоциональной составляющей танца; средства доминируют над целью.

Изначально массовые бальные танцы планировались как занятия для всех, были простыми в изучении; коммунистическая партия хотела нивелировать разделение на профессионалов и любителей, каждый гражданин должен был быть задействованным в творчестве, но в итоге самодеятельное танцевальное искусство настолько усложнилось, что туда не так просто было попасть; стала цениться техника, причём техника балетная, танцоры из деревень были вытеснены следующим поколением профессиональных танцоров; проведение конкурсов по художественной самодеятельности убило «творчество для всех»; жажда победить способствовало отбору только самых талантливых исполнителей в ансамбли. То же самое мы можем наблюдать в современных социальных парных танцах, в которых до самых высоких классов в рейтинге по большей части доходят люди с профессиональным *бэкграундом*.

В целом, эти сюжеты должны вдохновить исследователей СССР на размышления об уместности обращения к миру танца при изучении социальной, политической и культурной истории нашей страны. Такая хронологическая перспектива позволяет проследить развитие российской танцевальной культуры в динамике, включая драматические трансформации в контексте глобальных изменений страны.

Подводя итог анализа современных социальных парных танцев в главе IV, на примере хастла и ВКС, следуя выбранной нами теоретической рамки, удалось выделить ряд бинарных оппозиций: 1. локальный российский хастл – глобальный международный ВКС. 2. более спортивный хастл – более социальный ВКС. 3. хастл,

⁴⁹⁹ Гидденс Э., Саттон Ф. Основные понятия в социологии. М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2018. С. 40.

построенный на монологе партнёра – ВКС, с хореографическим диалогом партнёра и партнёрши во время танца. 4. право-патриархальный хастл с маскулинной танцевальной эстетикой – левый ВКС с асексуализацией и феминистской повесткой. 5. лёгкий *коннекшн* в хастле – тяжёлый в ВКС. 6. ведение через упор-натяжение в хастле – ведение через эластичное натяжение в ВКС. 7. редкая ротация на вечеринках в хастле – частая ротация в ВКС.

Нам удалось выявить ряд принципиальных различий в хастле и ВКС как в хореографическом плане, так и в коммуникационном, хотя, напомним, что внешне эти танцы выглядят практически одинаково для неподготовленного зрителя; более того, в настоящее время они танцуются под похожую музыку (*euro-pop*) и в типичной для социальных танцев одежде и обуви. На сугубо внешний взгляд эти два сообщества ничем не отличаются, чтобы отделить их друг от друга, но подробно разобрав социокультурные функции этих танцев, можно сделать вывод о том, что сама структура танца формирует социальные паттерны общения внутри двух сообществ. Например, международный характер ВКС до пандемии способствовал активному изучению английского языка; «драйвовость» хастла диктовала более молодой возраст для танцоров и т. д.

Оба направления, хастл и ВКС, продолжают сохраняться и развиваться (особенно в соревновательной среде), благодаря нескольким факторам: доведению до совершенства основного шага танца (*basic*), улучшению общей физической подготовки танцора за счёт дополнительных занятий йогой, растяжкой, пилатесом, классической хореографией и пр., влиянию других танцевальных стилей, в том числе сольных (хип-хоп, стрип-пластика, джаз фанк). Хастл в определённый момент взял многое от ВКС (особенно во взаимодействии и импровизации для партнёрши), а ВКС от бразильского танца зук (*zouk*) позаимствовал работу головой и волосами партнёрши, фигура «ныряния» партнёрши под рукой партнёра – «даки». Подобный эффект «*синергии и переливов*»⁵⁰⁰ часто исходит от топов, танцоров высшего класса, которые активно пробуют себя в других направлениях.

⁵⁰⁰ Хаскел Дж., Уэстлейк С. Капитализм без капитала: подъём нематериальной экономики. М.: Издательский дом ВШЭ, 2024. 408 с.

Авторитетные танцоры формируют стиль, который затем подхватывает остальное сообщество. Этому феномену также способствуют фестивали с большим количеством направлений, танцоры с разным *бэкграундом*, влияние более крупных направлений (например, бальные на хастл). Влияние может выражаться не только в стиле и технике исполнения танца, но и в костюмах.

Танцы в целом подвержены изменениям, с появлением цифровых технологий это особенно бросается в глаза: даже через несколько лет танец может восприниматься совершенно иначе⁵⁰¹. Очевиден тренд на спортивность и вычурную хореографичность в социальных парных танцах, задача стать «спортом для взрослых», чтобы исполняться не только для удовольствия, но и для публики, или ради кубков и дипломов. Это выражается в повсеместном в России создании локальных околоспортивных федераций по социальным и любительским танцам. Практически все существующие в России направления танцев представлены в комитетах Общероссийской танцевальной организации (ОРТО), в которой функционирует спортивная система соревнований^{502, 503}.

При подготовке к конкурсам социальных парных танцев действуют похожие правила, что и в координационных видах спорта: когда на тренировке необходимо скрутить десять пируэтов, чтобы на конкурсе ровно и чётко получился один. Распространена практика, когда танцоры-любители стремятся покинуть офисы/привычное место работы и начать зарабатывать преподаванием танцев, уйти от «сидячей» работы в творческую, стать возможно прекариатом, но связать свою судьбу с танцами: *«То, что наводящая уныние бессмысленная, механическая монотонная, безмозглая работа – это такой удар по человеческой природе, который неизбежно должен привести к эскапизму или агрессии»*⁵⁰⁴. В данном

⁵⁰¹ Для сравнения см.: Хастл школа танцев «Динамика». Чемпионат Москвы по хастлу (29.05.2010) // VKvideo.ru https://vkvideo.ru/video-3688533_146798507, Владимир Иванов. Коньков Андрей - Луценко Александра. Хастл финал. Быстрая. Чемпион России по хастлу 2015 // YouTube. 08.12.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=wJBMl0kmzv8>.

⁵⁰² ПМА 8. Интервью с Е. Луцко, Москва, школа танца «Джайран». 04.11.2023 г.

⁵⁰³ Автор столкнулся с тем, что в ОРТО также существуют комитеты по парным танцам, включающие хастл и ВКС. Однако, в изученном сообществе «в поле» никто на конкурсах ОРТО не выступал и в принципе не знал про эту организацию. Хастл и ВКС существуют в парадигме собственных танцевальных организаций АСХ и WSDC.

⁵⁰⁴ Шумахер Э. Ф. Малое прекрасно. Экономика, в которой люди имеют значение. М.: изд. Дом Высшей школы экономики, 2012. С. 56 – 57.

случае социальные парные танцы выступают в качестве практики эскапизма с их многочисленными *ивентами*, вечеринками, тренировками.

Социальные танцы менялись на протяжении веков: некоторые выходили из моды (становились историческими бальными танцами), превращались в спортивные, забывались или наоборот сохранялись из поколения в поколение; при этом постоянно возникают новые стили, но сама суть социальных танцев не меняется и до сих пор существует, в том числе, и в нашей культуре. На данный момент в России вошло в моду очень много направлений социальных парных танцев: исторические бальные танцы, латиноамериканские (сальса, бачата, и т. д.), зук, кизомба, рок-н-ролл, хастл, ВКС, танго. Процессы глобализации и транслокальности чётко прослеживаются в танцах: ВКС, хастл и другие танцы перестают быть национальными – сегодня их танцует весь мир.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники и материалы

Учебники танца и методические материалы

1. Александрова Н. Г., Бурцева М. Е., Шишмарёва Е. С. Массовые агит-пляски. М., Л.: ОГИЗ – физкультура и туризм, 1931. 58 с.
2. Бальные танцы / сост. А. Н. Беликова. М.: «Советская Россия», 1976. 110 с.
3. Бальные танцы / сост. А. Н. Беликова. М.: «Советская Россия», 1985. 112 с.
4. Бешкок М. М., Нагайцева Л. Г. Современные бальные танцы Адыгеи. Майкоп: Краснодарское книжное издательство. Адыгейское отделение, 1979. 44 с.
5. Блок Р. С. Проведение вечеров бального танца. М.: Центральный дом народного творчества им. Н. К. Крупской, 1959. 21 с.
6. Бурцева М. Методика проведения массовой пляски. М., Л.: Акционерное издательское общество «Физкультура и спорт», 1930. 19 с.
7. Верховинець (Костів) В. Українська хореографія. Теорія українського народнього танка. Київ: «Шлях», 1919. 46 с.
8. Дени Г., Дассвиль Л. Все танцы. Киев: «Музична Україна», 1983. 342 с.
9. Жорницкая М. Я. Якутские танцы. Якутск: Книжное издательство, 1956. 108 с.
10. Жорницкая М. Я. Северные танцы. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1970. 203 с.
11. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI–XIX вв. / под ред. Ю. И. Слонимского. Ленинград, М.: Искусство, 1948. 216 с.
12. Кельберг А. В., Жукова П. Г. Вечер Вальса (в помощь организаторам молодежного вечера). Алма-Ата: Республиканский методический кабинет культпросветработы, 1950. 48 с.

13. Массовые игры и народные танцы (Инструктивно-методическое пособие для массовиков-затейников) / сост. В. Г. Ульянова. Ташкент: Узбекский республиканский дом народного творчества, 1964. 28 с.
14. Массовые и бальные танцы [Памятка] / Науч.-метод. центр Парка культуры и отдыха им. М. Горького. М.: типо-стеклогр. промкомбината Бауманск. райсовета, 1936. 28 с.
15. Массовые подвижные игры и танцы (в помощь пионерам второй и третьей ступени) / сост. Э. Кобиашвили. Тбилиси: Тбилисский Дворец пионеров и школьников им. Бориса Дзnelадзе, 1959. 16 с.
16. Новые бальные танцы / сост. Е. Константинова. Ленинград: «Музыка», 1964. 61 с.
17. «...Сегодня в клубе танцы...» Методические рекомендации для проведения танцевальных вечеров, балов и карнавалов. Калинин: Калининский областной дом народного творчества, 1974. 20 с.
18. Советские бальные танцы / сост. А. Веверис. Рига: Дом народного творчества им. Э. Мелнгайлса, издательство «Звайгзне», 1976. 94 с.
19. Современные бальные танцы / сост. А. Бегалиев, Е. Н. Тыдыкова. Фрунзе: «МЕКТЕП», 1965. 104 с.
20. Современный бальный танец. Пособие для студентов институтов культуры, учащихся культ. просвет. училищ и руководителей коллективов бального танца / под. ред. Стриганова В. М. и Уральской. В. И. М.: «Просвещение», 1978. 431 с.
21. Танцы в клубе / сост. З. Резникова, Г. Настюков. М.: Государственное издательство культурно-просветительской литературы, 1952. 136 с.
22. Харлампиев А. Г. Коллективный отдых в рабочем клубе. Забавы, игры, танцы, хор // Рабочая библиотека физкультуры. №6. М.: Издательство ВЦСПС, 1925. 95 с.
23. Школьников Л. С. О танцах в шутку и всерьез. М.: «Советская Россия», 1975. 72 с.

- 24.сост. Школьников Л. С. Аннотация к бальным танцам (в помощь распорядителям танцевальных вечеров. М.: Заочный народный университет искусств. Отделение хореографии, 1983. 49 с.
- 25.Школьников Л. С. Рассказы о танцах. М.: «Советская Россия», 1966. 127 с.
- 26.Школьников Л. С. Формы и методы популяризации бального танца. М.: ЦДНТ им. Н. К. Крупской, 1960. 37 с.

Пресса

- 27.Барт М. Костюм для демонстрации бальных танцев // Культурно-просветительная работа. 1971. № 4. С. 56–57.
- 28.Бочарникова Е., Резникова З. Наталия Карташова – балетмейстер и педагог // Художественная самодеятельность. 1958. № 6. С. 17–21.
- 29.Влюбиться в движение // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 8. С. 24–25.
- 30.Воробьева А. Гражданский панк Заремы Заудиновой // Театр. 2019. № 38. С. 130–135.
- 31.Гердт О. Современный танец: идентификация женщины // Театр. 2019. № 38. С. 24–35.
- 32.Гучмазова Л. Какая жизнь такие и танцы // Театр. 2019. № 38. С. 36–38.
- 33.Дабул В. Ливанская дабка // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. Весна 2007. № 1 (8). С. 26–27.
- 34.Давыдова М. Феминизм против феминизма // Театр. 2019. № 38. С. 5–7.
- 35.Зайцева Н. Настройка оптики: о феминистском повороте в российской драматургии // Театр. 2019. № 38. С. 40–51.
- 36.Захаров Р. Классический танец // Художественная самодеятельность. 1958. №2. С. 18–21.
- 37.Захаров Р. Сегодня в клубе танцы // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 1. С. 18–21.
- 38.Исаев В. С этим что-то делать надо // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 7. С. 36–38.

- 39.Исраилова М., Дунаева С. Четыре версии феминистского искусства из Петербурга // Театр. 2019. № 38. С. 76–97.
- 40.Колосова Э. Липецк танцует по-новому // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 4. С. 28–30.
- 41.Кошурникова К. Как читать запись танца // Художественная самодеятельность. 1958. № 3. С. 56–58.
- 42.Крижановская М., Пугач С. Жемчужина Нила // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. зима 2006–2007. № 5 (7). С. 8–15.
- 43.Кудряков В., Лютер А. Бальный танец и его судьбы // Культурно-просветительная работа. 1971. № 3 (март). С. 43–47.
- 44.Лапшин В. Зачем молодежь ходит на танцы? // Клуб и художественная самодеятельность. 1975. № 15. С. 27–32.
- 45.Львов М. Праздничный концерт // Художественная самодеятельность. 1958. № 1 (январь) С. 35–37.
- 46.Мамадназарбекова К. Новый феминизм по-французски: за вашу и нашу свободу // Театр. 2019. № 38. С. 60–67.
- 47.Пархомовская Н. Правила жизни Мередит Монк // Театр. 2019. № 38. С. 124–129.
- 48.Посиделки вчера и сегодня // Клуб и художественная самодеятельность. 1980. № 1 (январь). С. 25–29.
- 49.Пожидаев В. Нужны ли конкурсы? // Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 11. С. 26–27.
- 50.Пугач С. Махмуд Реда – отец народных танцев // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. 2006 (осень). №4 (6). С. 62–65.
- 51.Савиловская Ю. Долгий путь до равенства // Театр. 2019. № 38. С. 114–123.
- 52.Танец: его настоящее и будущее // Клуб и художественная самодеятельность. 1980. № 1 (январь). С. 15–17.
- 53.Ткаченко Т. Незыблемые правила // Художественная самодеятельность. 1958. №5. С. 34.

54. Чижик А. За культуру народного танца // Художественная самодеятельность. 1958. № 5. С. 32–34.

Полевые материалы автора

55. ПМА 1. Интервью с М. Г. Москва. 15.01.2024.
56. ПМА 2. Анонимный рассказ. Москва. 15.10.2023.
57. ПМА 3. Интервью с К. Г. Москва. 16.05.2026.
58. ПМА 4. Интервью с О. М. Москва. 01.02.2017.
59. ПМА 5. Полевой дневник автора. Москва, 2014–2021.
60. ПМА 6. Интервью с А. З. Москва. 23.11.2023.
61. ПМА 7. Интервью с И. К. Москва. 24.09.2020.
62. ПМА 8. Интервью с Е. Луцко, Москва, школа танца «Джайран». 04.11.2023 г.
63. ПМА 9. Интервью с Д. Баженовой, Москва. 08.11.2023.
64. ПМА 10. Интервью с Е. Котельниковой, Санкт-Петербург. 05.04.2024.

Электронные ресурсы

65. Аптекарь П. Порядок и беспорядок ликвидации: как в СССР закрывали учреждения и организации // HSE daily. 04.08.2023. [Электронный ресурс]. <https://daily.hse.ru/post/1422> (дата обращения: 06.08.2023).
66. Ассоциация спортивного хастла | новости, документы, рейтинг, форум // hustle-sa.ru. [Электронный ресурс]. <https://hustle-sa.ru/index.php> (дата обращения: 21.05.2026).
67. Ассоциация спортивного хастла. Чемпионат России 2020 D класс Финал Общй заход // YouTube. 31.03.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=xdUV21EIVms>.
68. «Белый танец» – был придуман в СССР после войны // На завалинке. Музыкальная соцсеть. [Электронный ресурс]. <https://tunnel.ru/post-belyjj-tanec-byl-priduman-v-sssr-posle-vojjny#:~:text=На%20самом%20деле%2C%20> (дата обращения: 18.03.2026).

- 69.Екатерина Авласевич // Ivara. Мы учим танцевать. [Электронный ресурс]. <https://ivara.ru/prepodavateli-s/271-ekaterina-avlasevich.html> (дата обращения: 24.05.2026).
- 70.Научно-практическая конференция молодых ученых ИЭА РАН 2–4 декабря 2024 // Институт этнологии и антропологии РАН [Электронный ресурс]. <https://iea-ras.ru/?p=16475> (дата обращения 06.02.2025).
- 71.ОРТО. Общероссийская танцевальная организация [Электронный ресурс]. <https://ortodance.ru/> (дата обращения: 19.03.2025).
- 72.парные танцы – 2ГИС // 2gis.ru. [Электронный ресурс]. <https://2gis.ru/moscow/search/парные%20танцы?m=37.617955%2C55.721048%2F11.88> (дата обращения: 29.05.2026).
- 73.Чемпионат Москвы 2026. Хастл & Дискотокс // vk.com. [Электронный ресурс]. https://vk.com/hustle_chm (дата обращения: 24.05.2026).
- 74.Энциклопедия фонда «Хайазг» [Электронный ресурс]. https://ru.hayazg.info/Файл:LISITSIAN_Srbui_Stepanovna_02.jpg#filelinks (дата обращения: 19.03.2025).
- 75.danceConvention – события в мире социальных танцев // danceconvention.net. [Электронный ресурс]. <https://danceconvention.net/eventdirector/ru> (дата обращения: 23.05.2026).
- 76.Female Legends Swing Panel // The Open Congress. [Электронный ресурс]. https://vk.com/wall-157600191_80 (дата обращения: 28.11.2018).
- 77.Groskreutz Н. Female Legends Swing Panel // [Электронный ресурс]. https://vk.com/wall-157600191_80 (дата обращения: 28.11.2018).
- 78.«Heading» Female Legends Swing Panel // The Open Congress. [Электронный ресурс]. https://vk.com/wall-157600191_80 (дата обращения: 28.11.2018).
- 79.International Council for Traditions of Music and Dance (A Non-Government Organization in Formal Consultative Relations with UNESCO) [Электронный ресурс]. <https://www.ictmusic.org/> (дата обращения: 07.03.2025).
- 80.Lipsi (dance) // Wikipedia. [Электронный ресурс]. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lipsi_\(dance\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lipsi_(dance)) (дата обращения 15.08.2023).

81. Nuñez M. A. Female Legends Swing Panel // The Open Congress. [Электронный ресурс]. https://vk.com/wall-157600191_80 (дата обращения: 28.11.2018).
82. Open airs. Самые масштабные хастл-вечеринки столицы // Хастл ОпенЭир на Набережной. [Электронный ресурс]. <https://vk.com/openairs1> (дата обращения: 23.05.2026).
83. Pas d'Espagne – краткая история танца и ее автора // Зазеркалье. [Электронный ресурс]. <http://mirrorland.rpg.ru/pas-d-espagne-istoriya-tantsa.html> (Дата обращения 29.07.2023.).
84. Riva. L. A Guide to Engaging with your Partner // The Dancing Grapevine. [Электронный ресурс]. <https://grapevine.danceplace.com/a-guide-to-engaging-with-your-partner/> (дата обращения: 17.05.2019).
85. Riva L., Волкова С. (пер.). Быть социальным танцором – что это значит // WCS!Life [Электронный ресурс]. <https://wcs.life/to-be-a-social-dancer/> (дата обращения: 17.05.2019).
86. Saint-Petersburg WCS Nights, Russia // wcsnights.ru. [Электронный ресурс]. <https://wcsnights.ru/#menu-schedule> (дата обращения: 24.05.2026).
87. Van Drake S. Female Legends Swing Panel // The Open Congress. [Электронный ресурс]. https://vk.com/wall-157600191_80 (дата обращения: 28.11.2018).
88. WSDC Mission and Vision // www.worldscd.com. [Электронный ресурс]. <https://www.worldscd.com/about/> (дата обращения: 23.05.2026).

Видеоматериалы

89. Владимир Иванов. Коньков Андрей - Луценко Александра. Хастл финал. Быстрая. Чемпион России по хастлу 2015 // YouTube. 08.12.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=wJBMlokzmv8>.
90. Константин Баранов. 1st race Strictly Open Konstantin Baranov & Raisa Khismatullina Bavarian Open 2018 // YouTube. 06.02.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=CaIttDI7VkQ>.
91. Мария Попова. Советский бальный танец "Разрешите пригласить" // YouTube. 26.10.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=PdpsQG-YS0Q>.

92. Хастл Опен Эйр. Володя&... АртВторник Хастл Опен Эйр на Набережной бавг13вт // YouTube. 07.08.2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=rggkiW1v6vc&t=41s>.
93. Хастл Опен Эйр. Хастл-джем в Имперiale Нэсти Воздушная // YouTube. 25.02.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=C7nfgfBtX4M>.
94. Хастл Опен Эйр. Хастл ФлешМоб 9 мая. Официальное видео. Очень красиво! // YouTube. 23.05.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=PEiTmdW7jpU>.
95. Хастл школа танцев «Динамика». Чемпионат Москвы по хастлу (29.05.2010) // VKvideo.ru https://vkvideo.ru/video-3688533_146798507.
96. Школа танцев ЛисоБорье. International Rally West Coast Swing, Moscow // YouTube. 09.12.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=J4Vug8SvLw0>.
97. Школа танцев ЛисоБорье. International Rally West Coast Swing 2019, Moscow // YouTube. 18.09.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=HpmZrzD6bZ8>.
98. Bronisliva. Падеспань А.Царман Pas d'Espagne А.Тсарман 1920s // YouTube. 20.12.2010. <https://www.youtube.com/watch?v=i7xlRWD3uj4>.
99. caterina.it. Оля Малафеевская - Саша Харин. Опен в Екатерининском, 03.07.2013 // YouTube. 04.07.2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=Yb3IZr7DVD8>.
100. Emeline Rochefeuille. Jakub Jakoubek & Emeline Rochefeuille - The Open 2025 - Classic Division 5th Place // YouTube. 05.12.2025.
https://www.youtube.com/watch?v=pSsGSeK59Ag&list=RDpSsGSeK59Ag&start_radio=1.
101. eprst-tula.ru. ВКС ДнД общий финал джем // YouTube. 14.12.2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=NiIrbVbiAhE>.
102. fritz51185. Lipsi-Tanz in der DDR 1959 // YouTube. 21.04.2013.
https://www.youtube.com/watch?v=0Qbc9VUBy_8.
103. Heiki Herman Soome. lipsi - heli lääts // YouTube. 23.07.2012.
https://www.youtube.com/watch?v=Ras_U9Mtf_4.

104. Marianne Hettinger. Hustle USA competition in Manhattan /Marianne Hettinger // YouTube. 30.10.2020. https://www.youtube.com/watch?v=A3pnmosF_rl&t=213s.
105. Massart Olivier. International Rally West Coast Swing 2020 - English info // YouTube. 29.04.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=at2uBogU-NA&list=PLhzkMEgJkNZovyrz-MRqDHPA49i3miyfo&index=1>.
106. Philipp Wolff & Ekaterina Wolff. Philipp Wolff & Ekaterina Wolff - West Coast Swing Demo (fast blues) in Augsburg, Germany 2019 // YouTube. 13.01.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=BPrShGKg8II>.
107. Raw Connection West Coast Swing. Stealing Workshop at SWINGSATION 2014 // YouTube. 26.05.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=MCttKtfcBxo>.
108. Saint-Petersburg WCS Nights. Pro Show Jakub Jakoubek & Emeline Rochefeuille Swing&Snow 2019 // YouTube. 05.02.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Rjau9VgLa3g&t=56s>.
109. Spiridonov Ivanovich Sergey. (198)9 (120)1 000337 СИС Спиридонов Сергей и Курманбекова Айнура - Хастл в Хастл клубе МГУ в ГЗ Б-14 // YouTube. 05.12.2013. https://www.youtube.com/watch?v=dCh0KM_ebio.
110. SymeonMetafras. Ансамбль Станица – Падеспань // YouTube. 18.01.2012. <https://www.youtube.com/watch?v=BpF0UFSaoQE>.
111. Tatiana Tolstykh. DON'T GO. Павел Терехов и Ольга Тельнова (Новогодний опен) // YouTube. 04.01.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Ui2iXZmYeSg>.
112. TigerSkIV. ЧР 2013 по Хастлу Absolut Final Fast Катунин Павел - Рагимова Ольга // YouTube. 15.12.2013. https://www.youtube.com/watch?v=H7_Q0XIuSUE.
113. Vadim Malyutin. Flashmob WCS 2017 Москва. Неофициальная версия // YouTube. 02.09.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=WcVLHUKRJIA>.

Опубликованные мемуары и архивные материалы

114. Дашкова Е. Р. Записки. СПб: "Ленинздат", "Команда А", 2013. 318 с.

115. Ешевская А. С. Воспоминания о Смольном. 1871–1876 гг. // Российский архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. М.: Российский архив, 2001. 672 с.
116. Кшесинская М. Ф. Воспоминания. М.: ЗАО Центрполиграф, 2018. 416 с.
117. Письмо В. Н. Репниной к В. А. Репниной-Волконской; Петербург, 23 декабря 1831 г. // Российский архив (История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.). Выпуск XI. М.: АНО «Редакция альманаха "Российский архив"», 2001. С. 64–71.

Прочие опубликованные материалы

118. Акробатический рок-н-ролл [1986–2016]. Когда танец больше, чем жизнь. М.: Перо, 2017. 183 с.
119. Барковец О. И. "Средь шумного бала..." Балы и императорская семья (вторая половина XIX – начало XX века). Каталог выставки. М.: Арт-Палас, 2001. 64 с.
120. Бирюкова Е. Котов А. Хастрл: танцы большого города. СПб.: Питер, 2013. 224 с.
121. Большой бал. Балы в России: на подмостках истории жизни театра. XVIII–XX вв. Иллюстрированное издание по материалам выставки. М.: ГМЗ «Царицыно», 2013. 260 с.
122. Васильев А. А. Этюды о моде и стиле. Москва: Альпина нон-фикшн; Глагол, 2015. 592 с.
123. Владыкина-Бачинская Н. М. Подмосковные хороводы // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.). М.: «Наука», 1964. 10 с.
124. Джаббарова Е. Руки женщин моей семьи были не для письма. М.: No Kidding Press. 2023, 128 с.

Научная литература

125. Агеева О. Г. Европеизация русского двора 1700–1796 гг. М.: Институт российской истории РАН, 2006. 264 с.
126. Алякринская М. А. Тенденции развития массового танца 1950-х гг.: бальный танец // Вестник СПбГУКИ. 2014. №2 (19) июнь. С. 135–142.
127. Андреева А. Ю. Костюм русской знати. От Византии до модерна. СПб: Паритет, 2009. 175 с.
128. Арбо Т. Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века. СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. 252 с.
129. Батьянова Е. П. Памяти Марии Яковлевны Жорницкой // Этнографическое обозрение. 1996. № 2. С. 182–185.
130. Бешкок М. М. Танцевальная культура адыгов с древних времен до наших дней. Майкоп: ГУРИПП «Адыгея», 2000. 63 с.
131. Богданов Г. Ф. Любительское (самодеятельное) хореографическое творчество: состояние, особенности развития: учебное пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. 296 с.
132. Борисова А. В. Повседневная жизнь женщины-дворянки в России в первой половине XIX в. // Век нынешний, век минувший... № 6, 2007. С. 38–45.
133. Брион М. Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта. М.: Молодая гвардия; Палимпсет, 2009. 358 с.
134. Вашкевич Н. Н. История хореографии всех веков и народов: Хореография древнейших культур. Античная хореография. Айседора Дункан и античные принципы ее плясок. М.: ЛЕНАНД, 2018. 79 с.
135. Вихрева Н. А. Запись танца. Элементарные основы записи движений по системе Рудольфа Лабана. Labanotation / под ред. Энн Хатчинсон Гэст. М.: Голос-Пресс, 2006. 192 с.
136. Выскочков Л. В. Будни и праздники императорского двора. СПб.: Питер, 2012. 496 с.

137. Гавликовский Н. Л. Руководство для изучения танцев. СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. 252 с.
138. Гидденс Э., Саттон Ф. Основные понятия в социологии. М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2018. 336 с.
139. Гаджимурадов И. Чей танец лезгинка? Этимология названия, происхождение танца и природа его хореографии // Вестник антропологии. 2019. № 3 (47). С. 155–168.
140. Глазовская А. А. Танец как память. Опыт Ирландии // Вестник антропологии. 2024. № 1. С. 71–88.
141. Глазовская А. А. Ирландские танцы в современном мире: в пабе, на соревнованиях, на сцене // Этнографическое обозрение. 2025. № 4. С. 57–73.
142. Глазовская А. А. Политика тела и прачечные Магдалины в Ирландии // Вестник антропологии. 2025. № 4. С. 216–227.
143. Гозенпуд А. А. Дом Энгельгардта: из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века. СПб.: Советский композитор, 1992. 245 с.
144. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. 304 с.
145. Дмитриева М. Материалы первой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. // Бальный этикет XIX века в России / отв. ред. Е.В. Еремина-Соленикова, Д. С. Еремин-Солеников Дмитрий, Е. С. Михайлова-Смольнякова. СПб.: КультИнформПресс, 2009.
146. Дружининская О. В., Катаева И. Н. Бал как культурное явление XIX века: из истории слов. Вологда: ВГПУ, 2008. 143 с.
147. Дуков Е. В. Бал в культуре России XVIII – первой половины XIX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. / ред. сост.: Дуков Е. В. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 173–195.

148. Елисеева Е. Р. Дашкова в науке и культуре. Бал эпохи Екатерины II как культурно-исторический феномен М.: МГИ им Е. Р. Дашковой, 2007. С. 95–119.
149. Еремина-Соленикова Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время. СПб.: Лань, 2010. 251 с.
150. Ефимова-Соколова О. Л. Трансформация форм и функций этнического танца в процессе диалога культур (на примере танцев стран Ближнего Востока) // Этнографическое обозрение. 2008. № 6. С. 147–164.
151. Ефимова-Соколова О. Л. Субкультура увлекающихся арабским танцем // Молодёжные субкультуры Москвы / Отв. ред. М. Ю. Мартынова. М.: ИЭА РАН, 2009. С. 476–503.
152. Жбанкова Е. В. Досуг по-советски: бальный танец и массовая пляска в рабочем клубе, М.: Наука, 2020. 180 с.
153. Жорницкая М. Я. О якутских народных танцах // Доклады на третьей научной сессии. История и филология / гл. ред. Н.А. Цытович. Якутск: Якутское книжное издательство, 1953. С. 51–58.
154. Жорницкая М. Я. Опыт изучения традиционных танцев народов Якутии // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.). М.: «Наука», 1964. 10 с.
155. Жорницкая М. Я. Народные танцы Якутии. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР, Москва, 1965.
156. Жорницкая М. Я. Состояние и задачи изучения народного хореографического искусства в СССР // IX Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Чикаго, сентябрь, 1973) Доклады советской делегации. М.: «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1973. 23 с.
157. Зайфферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа. СПб.: Издательство «Лань», 2015. 128 с.

158. Захаржевская Р. В. История костюма: костюм в древнем мире, костюм в средние века, эпоха возрождения, период Мольера, европейский костюм XVII–XX веков, русский костюм. М.: РИПОЛ классик, 2009. 431 с.
159. Захарова О. Ю. Балы России второй половины XIX – начала XX века. СПб.: Лань, Планета Музыки, 2012. 173 с.
160. Захарова О. Ю. Бальная эпоха первой половины XIX века. Героям 1812 года посвящается. М.: Центрполиграф, 2012. 270 с.
161. Захарова О. Ю. История русских балов. М.: Гласность, 1998. 79 с.
162. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М.: Центрполиграф, 2011. 446 с.
163. Зимин И. В. Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX – начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2011. 556 с.
164. Зимин И. В. Царская работа. XIX – начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2011. 927 с.
165. Зрелищные искусства: контакты и контексты: Сборник статей и эссе / отв. ред. С. И. Рыжакова; сост. и ред. С. И. Рыжаковой и Р. Р. Султановой. Казань: ИЯЛИ, 2020. 272 с.
166. Клинова М. А., Трофимов А. В. Визуальные стандарты образа жизни советского городского населения после мировых войн. Екатеринбург: УрГЭУ, 2023. 334 с.
167. Кокс К. Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 304 с.
168. Колесникова А. В. Бал в России: XIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 301 с.
169. Котовская М. Г. История моды и повседневности по материалам журналов середины XVIII – нач. XX вв. М.: РИО МГУДТ, 2012. 97 с.
170. Краснухина Е. К. Телесные формы истории // Архетипы телесности (российский и западный контексты) / отв. ред. И. В. Кузина. СПб.: Издательство РХГА, 2014. С. 80–87.

171. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVIII века. Ленинград: Искусство, 1979. 295 с.
172. Лебина Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение. 2014. 203 с.
173. Лебина Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение. 2017. 203 с.
174. Лебина Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 208 с.
175. Лебина Н. Б. Повседневность эпохи космоса и кукурузы. Деструкция большого стиля. Ленинград, 1950–1960-е годы. СПб.: «Крига», «Победа». 2015. 484 с.
176. Лебина Н. Б. Повседневность эпохи космоса и кукурузы. Деструкция большого стиля. Ленинград, 1950–1960-е годы. СПб.: «Крига». 2021. 560 с.
177. Лисициан С. С. Запись движения (кинетография). М., Ленинград: «Искусство», 1940. 428 с.
178. Лифарь С. Танец: Основные течения академического танца. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. 232 с.
179. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 602 с.
180. Лукина А. Г. М. Я. Жорницкая – исследователь танцевального фольклора народов Сибири и Севера // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 1А. С. 46–56.
181. Михайлова-Смольнякова Е. С. Старинные бальные танцы. Эпоха Возрождения. СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. 167 с.
182. Михневич В. О. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете (исторический очерк). М.: Икс-Истори, 2015. 256 с.
183. Михневич В. О. Русская женщина XVIII столетия. М.: Кучково поле; Гиперборея, 2007. 253 с.

184. Морли Р. Изображая женственность: Женщина как артистка в раннем русском кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 264 с.
185. Мосс Э. И. «Только между женщинами». Философия сообщества в русском и советском сознании, 1860–1940. М.: «Новое литературное обозрение», 2023. 320 с.
186. Мурин В. А. Быт и нравы деревенской молодежи. М.: «Новая Москва», 1926. 158 с.
187. Мухин Д. А. Антропологический спектакль: опыт драматургии (на примере пьесы «Родная мать») // Антропология репрезентации: память, общественные пространства и визуальность: Коллективная монография / отв. ред. А. А. Плеханов, Н. А. Белова. М.: ИЭА РАН, 2021. 300 с.
188. Наджарян А. А. Вклад Сбруи Лисициан в сохранение произведений танцевального искусства // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2015. № 1 (37). С. 54–55.
189. Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 752 с.
190. Нарский И. В. Советская танцплощадка 1950–1970-х гг., или молодежь голосует ногами // Новое прошлое. 2021. №4. С. 54–69.
191. Несмеянова И. И. Российский императорский двор первой половины XIX века как социокультурный феномен. Челябинск: Рекпол, 2007. 362 с.
192. Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора: XVIII – нач. XIX в. СПб: "Дмитрий Буланин", 2004. 344 с.
193. Орлов И. Б. Советская повседневность. Исторический и социологический аспекты становления, М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2024. 317 с.
194. Пастухова А. Е. Танцевальные джемы: систематизация и обзор практик в современном танцевальном сообществе // Вестник антропологии. 2025. № 4. С. 172–190.

195. Первушина Е. В. Петербургские женщины XIX века. М.: Центрполиграф; СПб.: Русская тройка, 2013. 698 с.
196. Петряков А. М. Царские трапезы и забавы. Быт нравы, развлечения, торжества и кулинарные пристрастия русских царей. М.: Центрполиграф, 2014. 287 с.
197. Плунгян Н. Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. 288 с.
198. Пушкарёва Н. Л., Белова А. В., Мицюк Н. А. «Сметая запреты: очерки русской сексуальной культуры XI–XX веков». М.: Новое литературное обозрение, 2021. 504 с.
199. Робитсек, А. Котильон. Вклад в сексуальную символику. Ижевск: ERGO, 2013. 76 с.
200. Руан К. Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700–1917. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 412 с.
201. Руденко Т. В. Модные магазины и модистки Москвы первой половины XIX столетия. М.: Центрполиграф, 2014. 349 с.
202. Рыжакова С. И., Сироткина И. Е. Performance studies: концепция и исследовательские подходы // Обсерватория культуры. 2016. Т.13, №6. С. 726–735.
203. Рыжакова С. И. Этнография танца и ритуального театра: новые форматы традиционных представлений // Этнографическое обозрение. 2025. № 4. С. 5–8.
204. Рыжкова Н. Бальные танцы и русская музыка // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков / отв. ред. Струтинская Е. И. М.: Государственный институт искусствознания, 2000. С. 49–62.
205. Самарина Т. Н. Особенности русской бальной культуры: европеизация и самобытные традиции (социокультурный очерк) // Вестник антропологии. 2019. С. 144-154. DOI: 10.33876/2311-0546/2019-47-3/144-154.

206. Самарина Т. Н. Как нарисовать вальс: хореографические иллюстрации в советских учебниках балльных танцев // Вестник антропологии. 2024. № 1. С. 178–197. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2024-1/178-197>.
207. Самарина Т. Н. Антропология исполнительского искусства. Как и зачем изучать перформанс? // Вестник антропологии. 2025. № 4. С. 159–171. <https://doi.org/10.1080/14788810.2019.1698241>.
208. Сироткина И. Е. Антропологический пируэт. Исследования движения: от «брачных танцев» животных до эпистемологии брейка // HSE University 19.06.2019 [Электронный ресурс] <https://iq.hse.ru/en/news/287216259.html> (дата обращения 18.01.2025).
209. Сироткина И. Е. Пляска по инструкции: «создание советского массового танца» в 1920-е годы // Вестник пермского университета. История. 2019. Выпуск 1 (44). С. 153–164.
210. Сироткина И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 493 с.
211. Сироткина И. Е. Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце. М., СПб.: Бослен, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020. 256 с.
212. Хаскел Дж., Уэстлейк С. Капитализм без капитала: подъем нематериальной экономики. М.: Издательский дом ВШЭ, 2024. 408 с.
213. Худеков С. Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал. М.: Эксмо, 2010. 541 с.
214. Шемякина Е. В. Жест как способ конституирования мышления // Архетипы телесности (российский и западный контексты) / отв. ред. И. В. Кузина. СПб.: Издательство РХГА, 2014. С. 70–79.
215. Шульгина А. Н. Балльные танцы с конца XIX века до наших дней. М.: ГИТИС, 2012. 300 с.
216. Шубрт И., Подвойский Д. Г. Современные социологические теории: как не заблудиться в концептуальном лабиринте? М.: ВЦИОМ, 2024. 380 с.

217. Шумахер Э. Ф. Малое прекрасно. Экономика, в которой люди имеют значение. М.: изд. Дом Высшей школы экономики, 2012. 352 с.
218. Энтелис Н. Л. Пушкинский бал с описанием традиций и подлинными танцами. СПб.: Композитор, 2014. 56 с.
219. Юрчак А. В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 664 с.
220. Banasiak K. Dancing the East in the West: Orientalism, feminism, and belly dance // *Journal of Critical Race and Whiteness Studies*. 2014. Взято из: Academia.edu [Электронный ресурс]. https://www.academia.edu/13078906/Dancing_the_East_in_the_West_Orientalism_Feminism_and_Belly_Dance (дата обращения: 06.06.2026).
221. Buckland T. All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 1999. Vol. 17 (1). Pp. 3–21.
222. Cauter D. *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford University Press, 2005. 818 p.
223. Schechner R. *Ritual and Performance* // *Companion Encyclopedia of Anthropology* / ed. by T. Ingold. London, New York: Routledge, (1994) 2003. Pp. 613–647.
224. Shay A. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Wesleyan University Press, 2002. 252 p.
225. Laban R. *The Educational and Therapeutic Value of the Dance* // *The Dance Has Many Faces* / ed. by W. Sorell. New-York, London: Columbia U.P., 1966. Pp. 113–127.
226. Lakes, K. D., et al. Dancer perceptions of the cognitive, social, emotional, and physical benefits of modern styles of partnered dancing // *Complementary Therapies in Medicine*. 2016. Vol. 26. Pp. 117–122.
227. Mashino A., Seye E. The Corporeality of Sound and Movement in Performance // *The World of Music*. 2020. Vol. 9. No 1. Pp. 25–45.

228. Mulero M. P. Women pride through belly dance. Feminist empowerment and cultural debates in western oriental dance // *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)*. 2021. № 35. P. 85–96.
229. Nott J. ‘We do not want “fairies” in the ballroom’: working-class men, dancing and the renegotiation of masculinity in interwar Britain // *Worlds of social dancing: Dance floor encounters and the global rise of couple dancing, c. 1910–40* / ed. by Nott J., Nathaus K. Manchester: Manchester University Press (MUP), 2022. Pp. 64–86.
230. Unruh K. May We Have This Dance?: Cultural Ownership of the Lindy Hop from the Swing Era to Today // *Atlantic Studies: Global Currents*. 2020. Vol 17. No 1. Pp. 40–64. <https://doi.org/10.1080/14788810.2019.1698241>
231. *Worlds of social dancing: Dance floor encounters and the global rise of couple dancing, c. 1910–40* / ed. by Nott J., Nathaus K. Manchester: Manchester University Press (MUP), 2022. 304 p.

Приложение № 1. Иллюстративные материалы

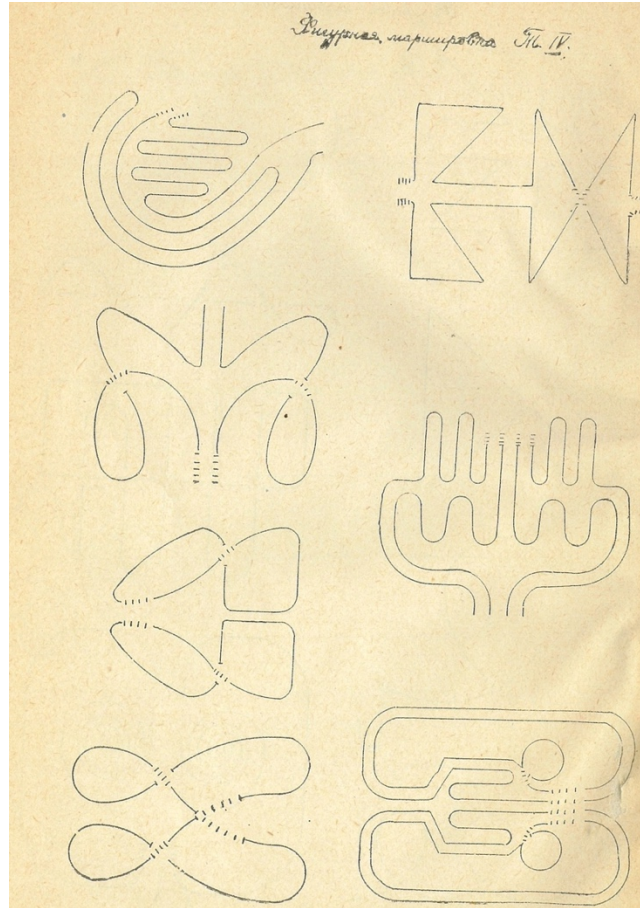


РИС. 1 «Схемы фигурных маршировок»⁵⁰⁵

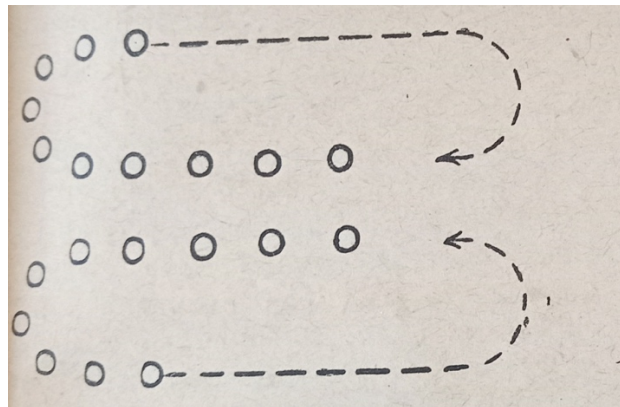
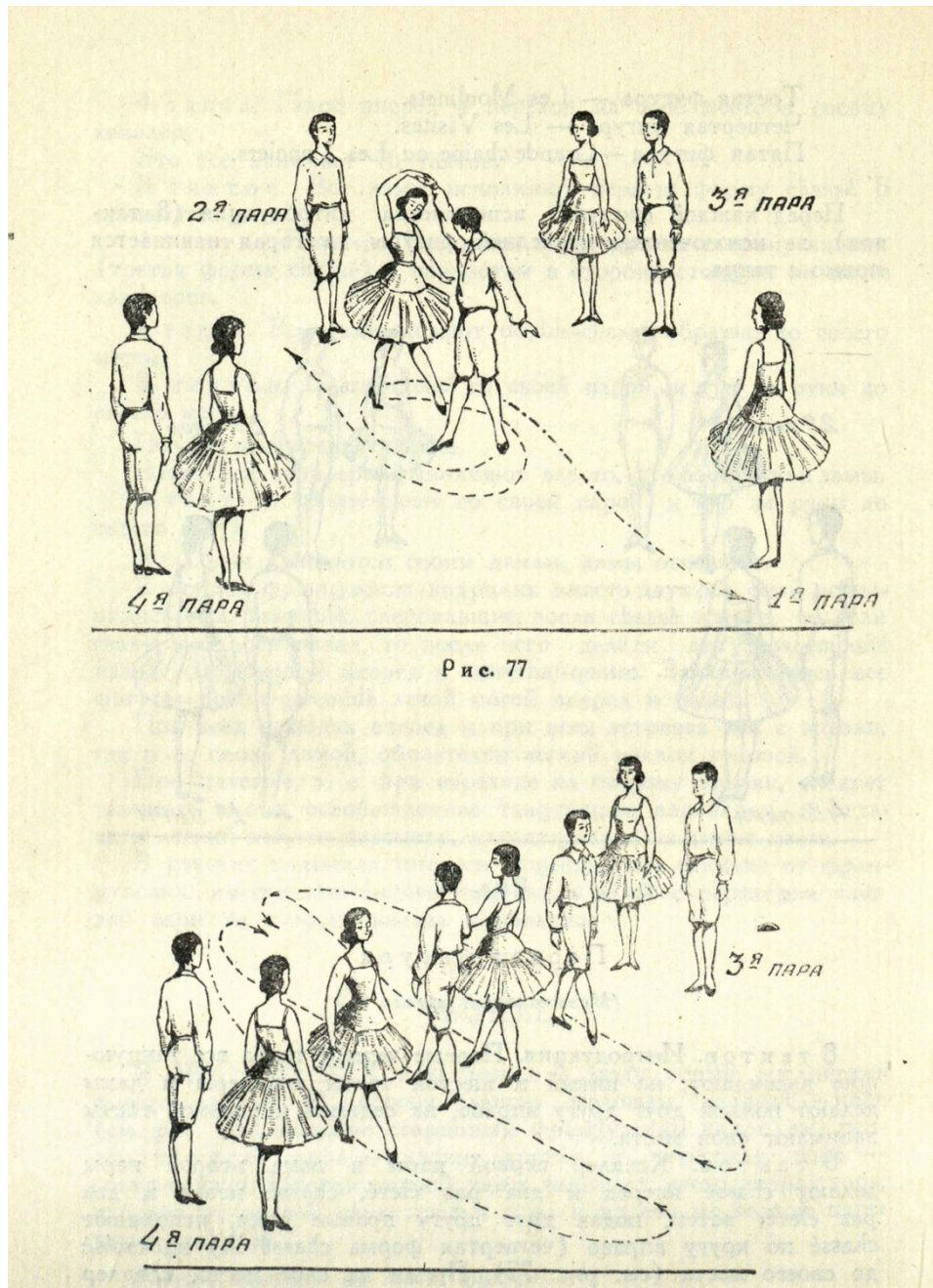


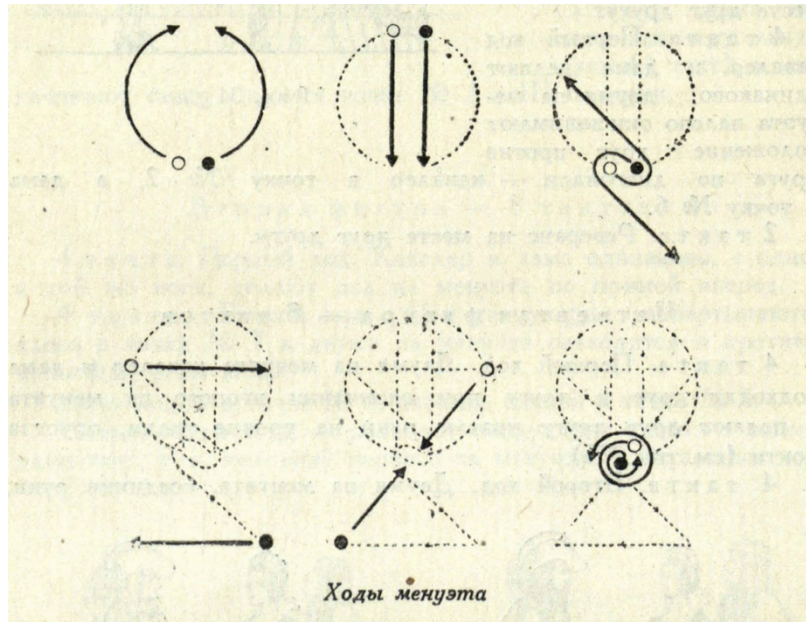
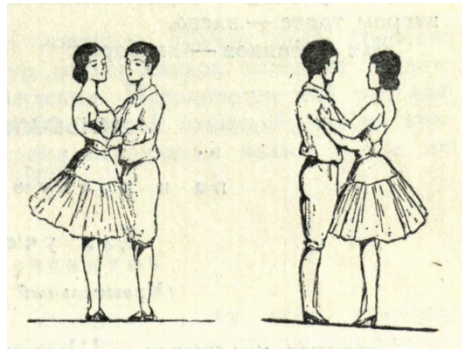
РИС. 2 «Колонный танец»⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ Харлампиев А. Г. Коллективный отдых в рабочем клубе. Забавы, игры, танцы, хор // Рабочая библиотека физкультуры. М.: Издательство ВЦСПС, 1925. №6. С. 80.

⁵⁰⁶ Александрова Н. Г., Бурцева М. Е., Шишмарёва Е. С. Массовые агит-пляски. М., Л.: ОГИЗ – физкультура и туризм, 1931. С. 31.

РИС. 3 «Ход лансье»⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ Ивановский Н. П. Бальный танец XVI–XIX вв. / под ред. Ю. И. Слонимского. Ленинград, М.: Искусство, 1948. С. 118.

РИС. 4 «Ход менуэта»⁵⁰⁸РИС. 5 «Вальс по кругу»⁵⁰⁹РИС. 6 «Вальс»⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Ивановский Н. П. Бальный танец XVI–XIX вв. / под ред. Ю. И. Слонимского. Ленинград, М.: Искусство, 1948. С. 60.

⁵⁰⁹ Там же, с. 183.

⁵¹⁰ Танцы в клубе / сост. З. Резникова, Г. Настюков. М.: Государственное издательство культурно-просветительской литературы, 1952. С. 100.



РИС. 7 «Позиции в адыгейских бальных танцах»⁵¹¹



РИС. 8 «Позиции рук в адыгейских бальных танцах»⁵¹²

⁵¹¹ Бешкок М. М., Нагайцева Л. Г. Современные бальные танцы Адыгеи. Майкоп: Краснодарское книжное издательство. Адыгейское отделение, 1979. С. 6.

⁵¹² Там же, с. 7.

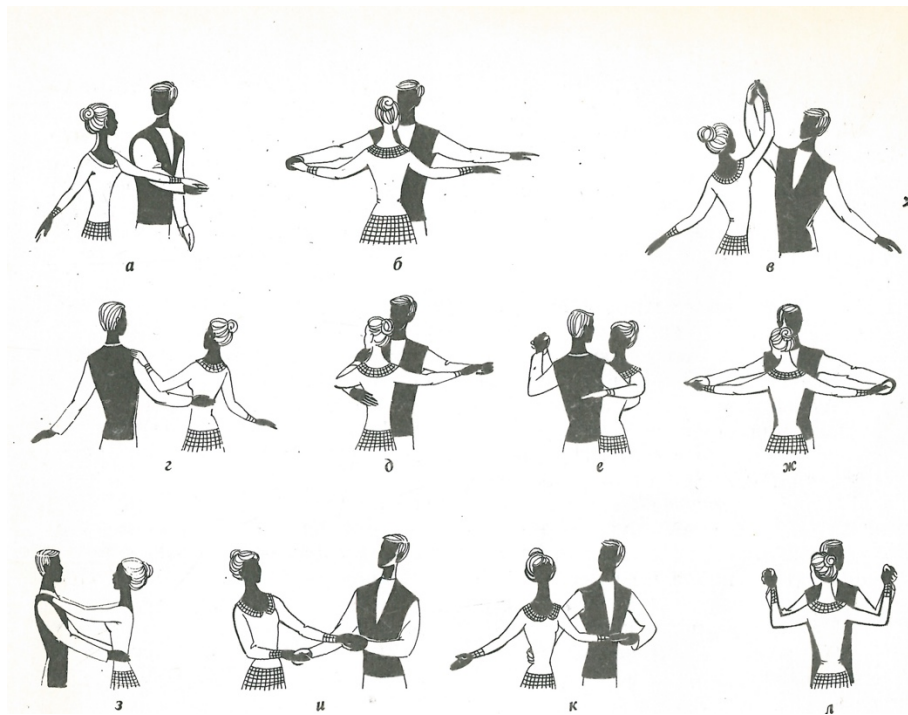


РИС. 9 «Позиции современного бального танца»⁵¹³

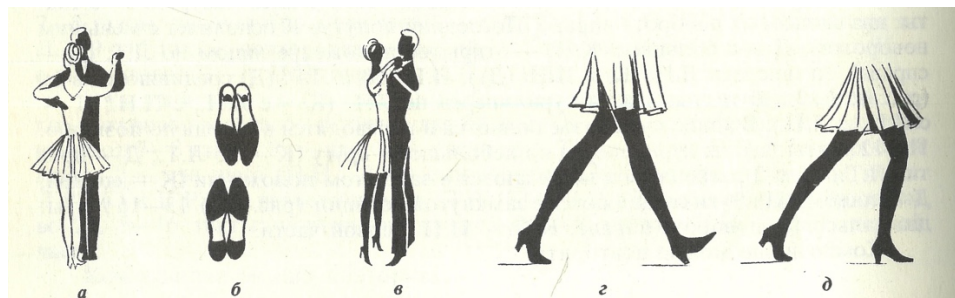


РИС. 10 «Медленный вальс»⁵¹⁴

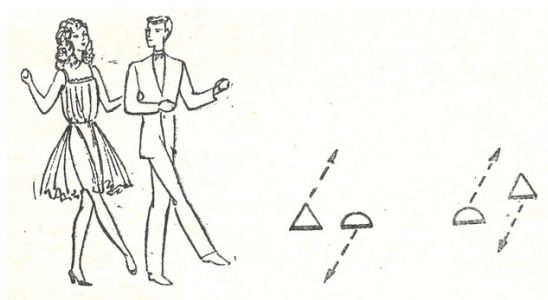


РИС. 11 Танец «Прогулка»⁵¹⁵

⁵¹³ Современный бальный танец. Пособие для студентов институтов культуры, учащихся культ. просвет. училищ и руководителей коллективов бального танца / под. ред. В. М. Стриганова и В.И. Уральской. М.: «Просвещение», 1978. С. 33.

⁵¹⁴ Там же, с. 214.

⁵¹⁵ Бальные танцы / сост. А. Н. Беликова. М.: «Советская Россия», 1985. С. 73.

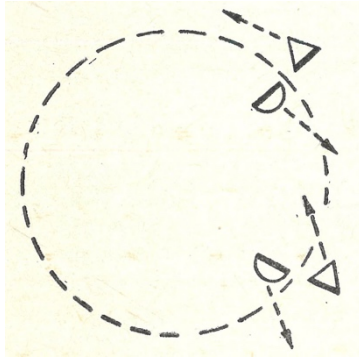


РИС. 12 Схема танца «Прогулка»⁵¹⁶

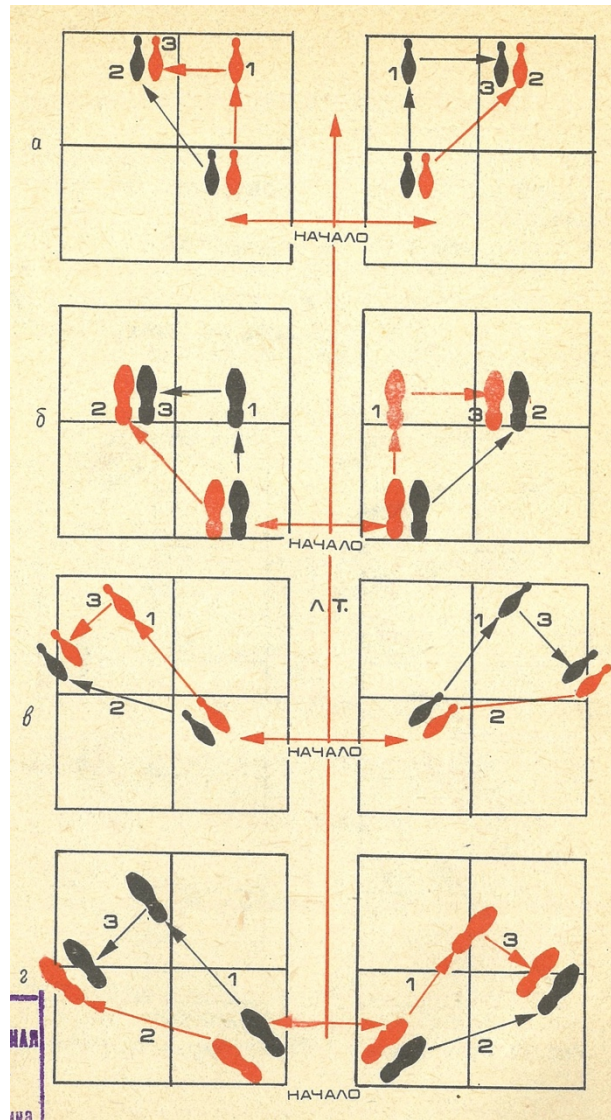
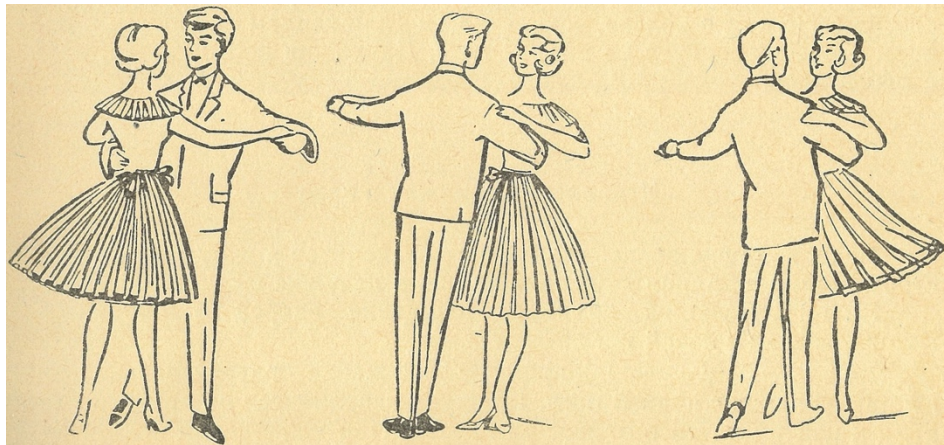
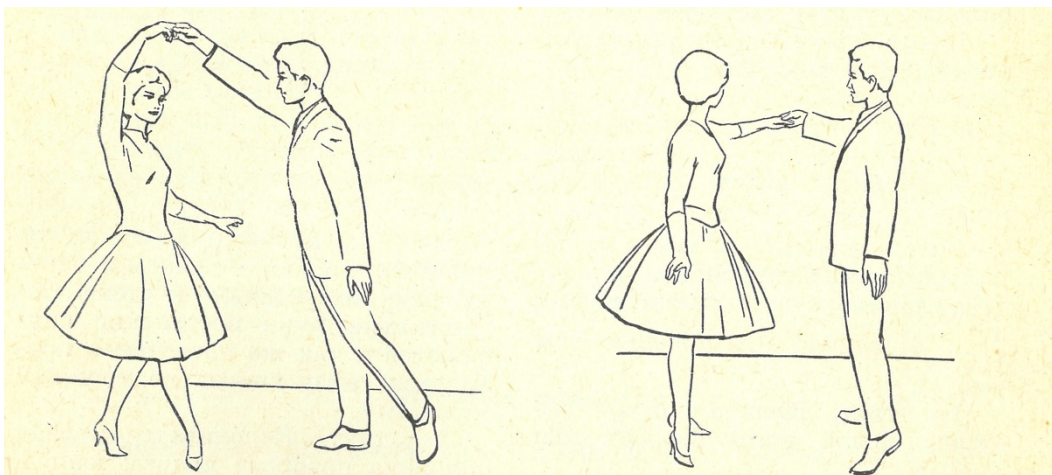


РИС. 13 «Схема движения ног»⁵¹⁷

⁵¹⁶ Бальные танцы / сост. А. Н. Беликова. М.: «Советская Россия», 1985. С. 74.

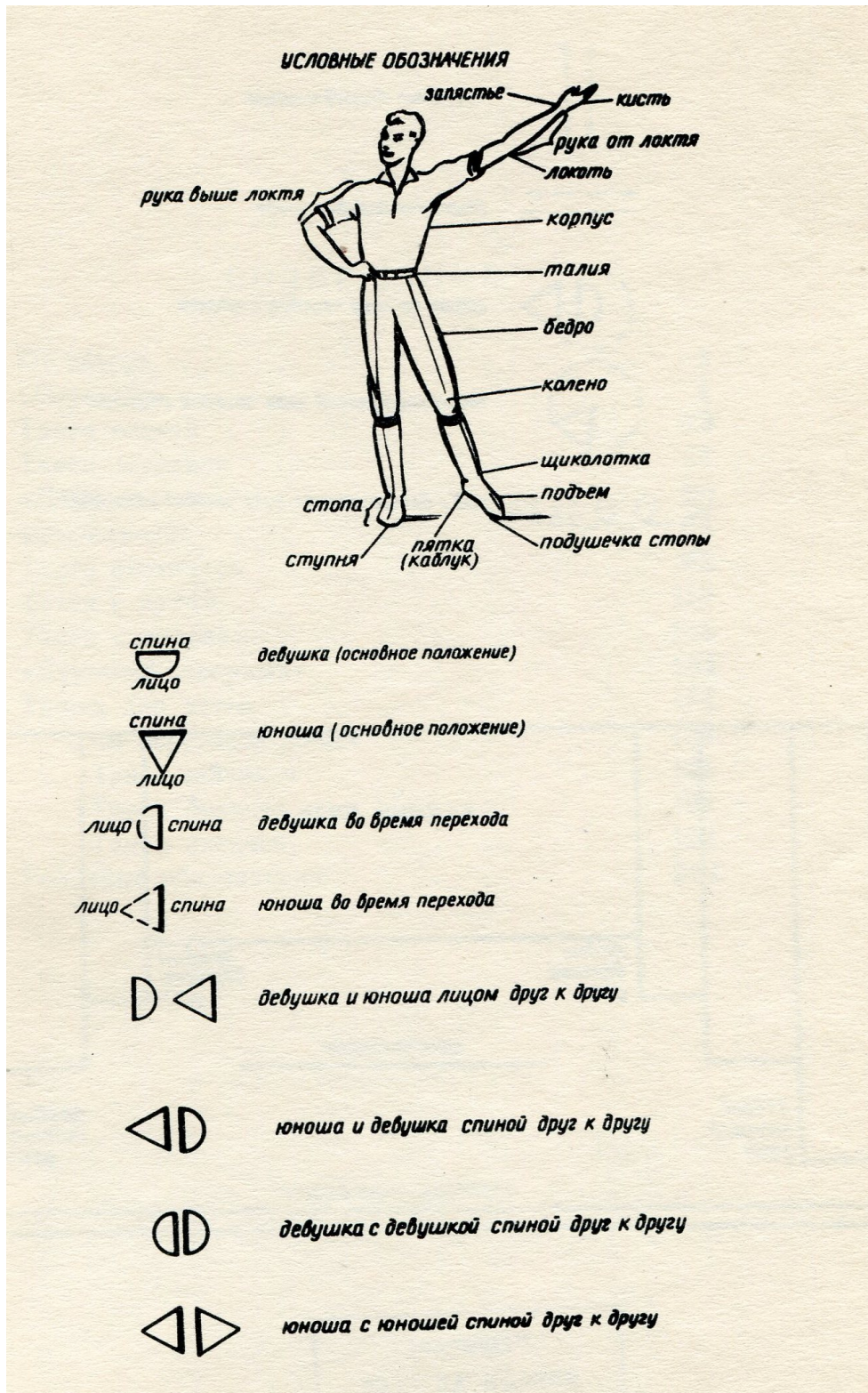
⁵¹⁷ Дени Г., Дасвиль Л. Все танцы. Киев: «Музична Україна», 1983. С. 41.

РИС. 14 «Венский вальс»⁵¹⁸РИС. 15 «Вальс»⁵¹⁹РИС. 16 «Вальс»⁵²⁰

⁵¹⁸ Дени Г., Дассвиль Л. Все танцы. Киев: «Музична Україна», 1983. С. 56.

⁵¹⁹ Современные бальные танцы / сост. А. Бегалиев, Е. Н. Тыдыкова. Фрунзе: «МЕКТЕП», 1965. С. 11.

⁵²⁰ Новые бальные танцы / сост. Е. Константинова. Ленинград: «Музыка», 1964. С. 33.

РИС. 17 «Условные обозначения»⁵²¹⁵²¹ Жорницкая М. Я. Северные танцы. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1970. С. 201.

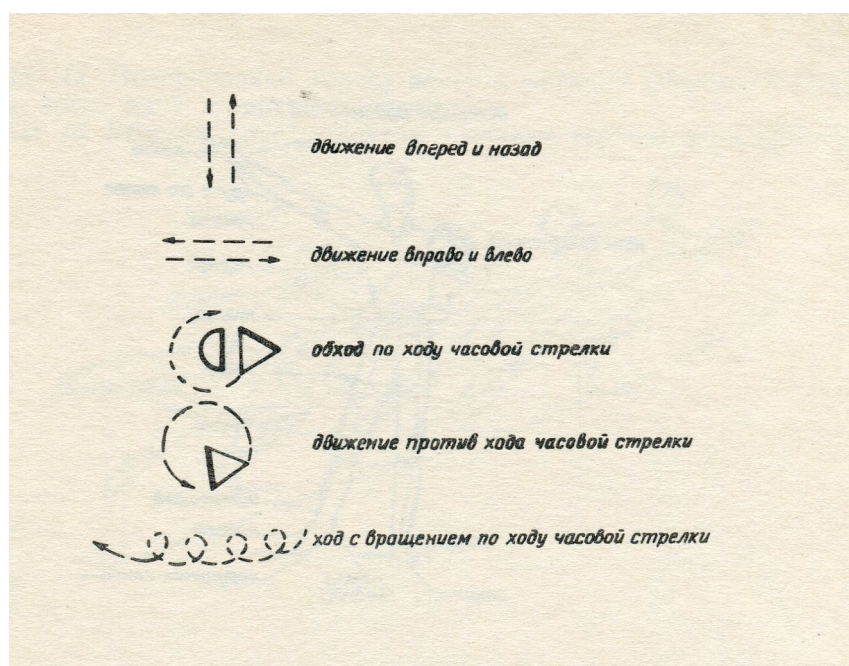


РИС. 18 «Условные обозначения – 2»⁵²²

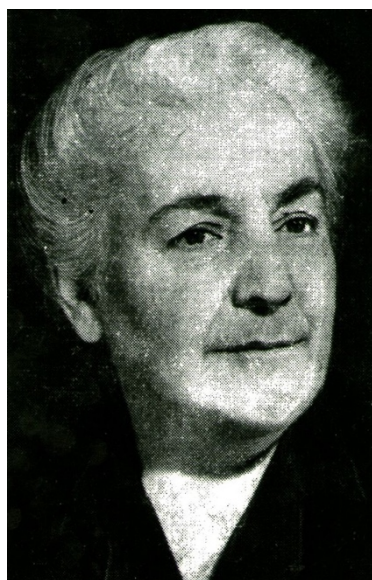


РИС. 19 Сбруи Степановна
Лисициан⁵²³



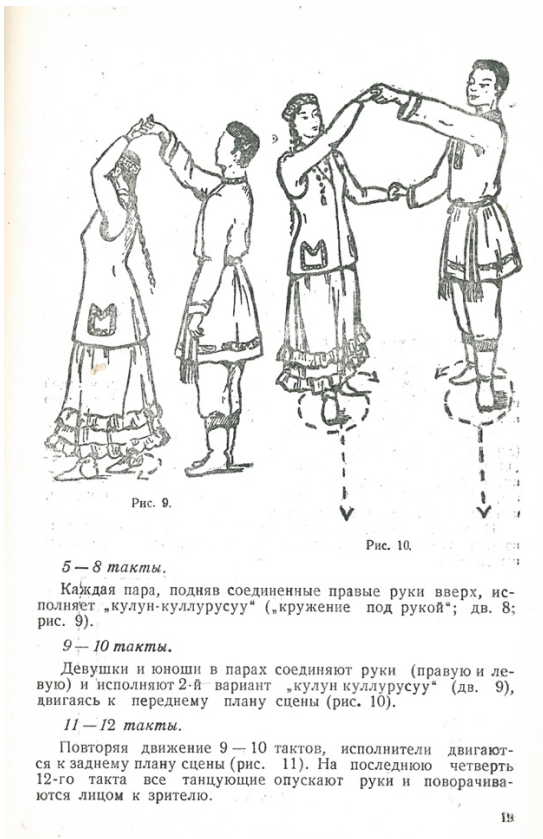
РИС. 20 Мария Яковлевна
Жорницкая⁵²⁴

⁵²² Жорницкая М. Я. Северные танцы. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1970. С. 202.

⁵²³ Энциклопедия фонда «Хайазг» [Электронный ресурс].

https://ru.hayazg.info/Файл:LISITSIAN_Srbui_Stepanovna_02.jpg#filelinks (дата обращения: 19.03.2025).

⁵²⁴ Батьянова Е. П. Памяти Марии Яковлевны Жорницкой // Этнографическое обозрение. 1996. № 2. С. 182.



5 — 8 такты.
 Каждая пара, подняв соединенные правые руки вверх, исполняет «кулун-куллурсуу» («кружение под рукой»; дв. 8; рис. 9).
 9 — 10 такты.
 Девушки и юноши в парах соединяют руки (правую и левую) и исполняют 2-й вариант «кулун куллурсуу» (дв. 9), двигаясь к переднему плану сцены (рис. 10).
 11 — 12 такты.
 Повторяя движение 9 — 10 тактов, исполнители двигаются к заднему плану сцены (рис. 11). На последнюю четверть 12-го такта все танцующие опускают руки и поворачиваются лицом к зрителю.

АРМЯНСКАЯ ПЛЯСКА «ВЕР-ВЕРИ» («ВВЕРХ-ВВЕРХ») ¹

¹ Эта пляска обычно состоит из повторения одной плясовой фигуры — первой части нашей записи. Вторая часть, приведенная в двух вариантах, используется, главным образом, в Талиском районе Пляска круговая, участвуют мужчины и женщины. Счет движений = 9/4. Плясовая фигура занимает три такта музыки.
² Недостающая здесь 1/4 шестой четверти поставлена как затакт начала плясовой фигуры.

РИС. 21 «Якутские танцы»⁵²⁵

РИС. 22 «Кинетографическая запись армянского танца»⁵²⁶

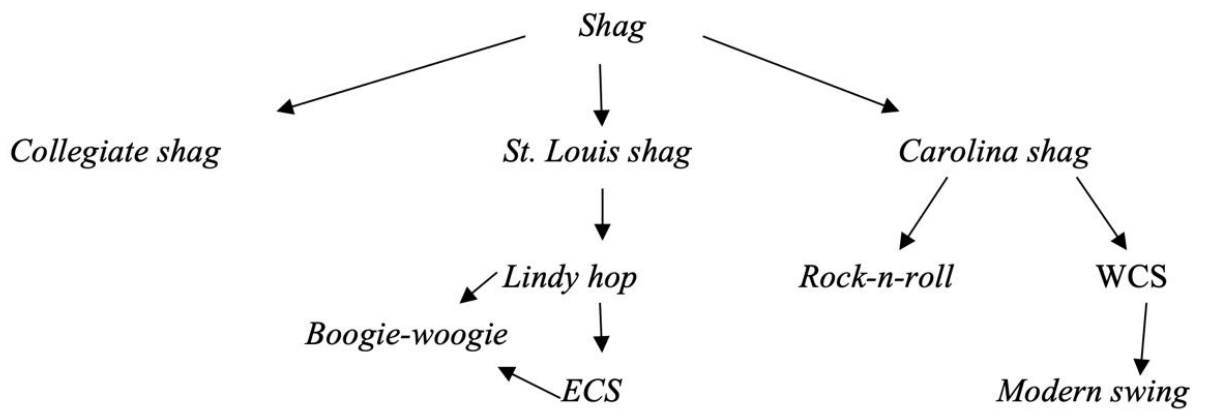


РИС. 23 «Происхождение танца west coast swing»

⁵²⁵ Жорницкая М. Я. Якутские танцы. Якутск: Книжное издательство, 1956. С. 19.

⁵²⁶ Лисициан С. С. Запись движения (кинемография). М., Ленинград: «Искусство», 1940. С. 403.

Приложение № 2. Таблицы

Таблица 1. Краткая хронология развития «советского танца»

20-е – 30-е гг.	
<i>Ключевые даты</i>	<i>Репертуар</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Школа Айседоры Дункан (1921–1949) • Ансамбль песни и пляски Красной Армии (1929) • Всесоюзный ансамбль народного танца под руководством Игоря Моисеева (1937) • Танцевальная группа хора им. Пятницкого под руководством Татьяны Устиновой (1938) 	<ul style="list-style-type: none"> • Массовые физкультурные и гимнастические танцы • Балет • Академические ансамбли • Художественная самодеятельность • Народные танцы • Тустеп
40-е гг.	
<i>Ключевые даты</i>	<i>Репертуар</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Великая Отечественная война (1941–1945) • Раздельное обучение мальчиков и девочек в школах (1943–1954) 	<ul style="list-style-type: none"> • «Белый танец» • Вальс • Полька • «Падепетинер» • «Падэспань» • Краковяк • Мазурка • Танго и фокстрот
50-е – 60-е гг.	
<i>Ключевые даты</i>	<i>Репертуар</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Хрущевская оттепель (1953–1964) • VI Всемирный фестиваль молодежи (1957) • Субкультура «Стиляги» (конец 1940-х – начало 1960-х гг.) 	<ul style="list-style-type: none"> • Чарльстон • Липси • Рок-н-ролл • Твист • Вальс • Танго
70-е – 80-е гг.	
<i>Ключевые даты</i>	<i>Репертуар</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Появление дискотек (1972) • Перестройка (1985–1991) 	<ul style="list-style-type: none"> • «Русский лирический» • «Чебурашка» • Вальс • Полька

- Аэробика
- Акробатический рок-н-ролл
- Стандарт: квикстеп, английский вальс, медленный фокстрот, танго, венский вальс
- Буги-вуги
- Твист
- Шейк

Таблица 2. Сравнение методик записи танца М. Я. Жорницкой и С. С. Лисициан

<i>М.Я. Жорницкая</i>		<i>С.С. Лисициан</i>	
Танцы народов севера, 1988.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Предисловие с информацией о народе, которому принадлежит танец. 2. Краткая информация о танце. 3. Костюм 4. Текстовое описание танца по тактам. 5. Описание движений по счетам. 6. Иллюстрации и схемы. 7. Ноты 	Армянские старинные пляски, 1983.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Этнографические детали танца 2. Описание движений по счетам 3. Кинетограммы, иллюстрации, схемы

Таблица 3. Сравнение социального и телесного взаимодействия в танцах хастл и ВКС

	<i>Hustle</i>	<i>West coast swing</i>
<i>Connection</i> (взаимодействие)	лёгкое	тяжёлое, эластичное
<i>Rotation</i> (смена партнёров)	2 и более танцев	1–2 танца
<i>Gender roles</i> (гендерные роли)	гибкие	очень гибкие
<i>Taboo</i> (запрет)	Отсутствие личной гигиены, <i>харасмент</i> , критика	акробатика, удерживание партнёра, <i>харасмент</i> , критика, отсутствие личной гигиены

Таблица 4. Процесс роста танцора в социальных танцах: от танцевальных вечеринок к конкурсам

