

УДК 793.3(470+571) + 159.942  
ББК Щ32 + Ю93

## ГЕНДЕР И ЧУВСТВА НА СОВЕТСКОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

*И.В. Нарский*

Статья посвящена цензурным самоограничениям, которые возлагали на себя профессиональные советские хореографы, патронировавшие развитие «народного» танца на любительской сцене. Важнейшими цензурными барьерами в области хореографического языка выступали «правильные» эмоции и гендерные отношения, уместные на советской танцевальной сцене. Эмоциональный и гендерный хореографические каноны в СССР питались из таких разных источников как высказывания И.В. Сталина и буржуазные идеалы семьи XIX в. Однако все они вели к поступательному обеднению танцевального языка и, в конечном счете, к утрате привлекательности сценических репрезентаций самодеятельной хореографии в СССР.

Ключевые слова: эмоция, гендер, самодеятельность, танец, жизнерадостность, мужественность, женственность.

Характерной составляющей советской танцевальной художественной самодеятельности с 1930-е гг. стал ее патронаж со стороны профессиональных хореографов. Поскольку танец в меньшей степени, чем речевые жанры искусства, подвержен идеологическому наполнению и цензуре, советские балетмейстеры обладали, на первый взгляд, значительно большей свободой творчества, чем, например, драматурги и писатели. Это проявилось, например, в возможности дискутировать о драматическом балете – воплощении социалистического реализма в советской хореографии, а также о перспективах развития современных танцев в СССР. Однако относительная необременительность внешней цензуры компенсировалась самоцензурой, которую профессиональные хореографы налагали на себя. К ее важнейшим объектам относились уместные на советской танцевальной сцене эмоции и отношения полов.

В описаниях советских танцев для самодеятельных постановок обязательно фиксировался характер исполнения, и эмоционально в нем доминировала демонстрация радости, веселья и счастья. Такой эмоциональный фон был типичен для большинства так называемых советских народных танцев. Он представлял собой норму и был весьма важен.

Советские балетмейстеры оперировали тремя аргументами в пользу массовой жизнерадостности советского народного танца. Во-первых, тезисом о радости как об антропологической константе народного искусства;

во-вторых, представлением о воплощении в танце национального характера; в-третьих, вульгарной марксистско-советской уверенностью, что народная хореография прямо отражает материальные основы существования народа.

Господство «народного веселья» в советском танце является прямой реакцией на известное высказывание И.В. Сталина, сделанное им в ноябре 1935 г. на I Всесоюзном совещании стахановцев: «Жить стало лучше, товарищи, жить стало веселей». В определенном смысле можно утверждать, что в определении эмоционального режима советской самодеятельной хореографии ее отцом-основателем стал Сталин.

Поворот советской пропаганды в начале 1930-х гг. к превозношению успехов индустриализации и коллективизации для постановщиков «народных» танцев означал ясную установку на изобретение жизнерадостной хореографии. Их творческая активность отныне, видимо, в немалой степени сводилась к приданию жизнеутверждающего звучания фольклорной основе: «В 1933 г. Сталин заявил с трибуны I Всесоюзного съезда колхозников-ударников, что коллективизация дала крестьянину обилие продуктов и блага культуры. После этого даже в районах, пораженных голодной смертью, местные хореографы были вынуждены сочинять на “народной основе” сюжетные колхозные танцы, иллюстрирующие “зажиточную жизнь”. В 1934–1936 гг., как свидетельствует костромской балетмейстер А.И. Сельцов, традиционные для поволжского фольклора хоровые песни и танцы переделывались “из заунывных в веселые”» [2, с. 135].

Наряду с весельем, «правильное» гендерное поведение на сцене действовало в качестве важного ограничителя фантазии хореографа. Гендер – социальный пол, представления о женственности и мужественности, организующие положение женщины и мужчины в обществе [1] – в советской культуре был важной сферой, призванной демонстрировать достижения советского строя и воспитывать советского человека.

Гендер был обязательной, но специфичной темой и на самодеятельной танцевальной сцене. Во-первых, он не тематизировался как проблема первостепенной важности. Тема любви не педалировалась, например, в так называемых «народных» танцах, якобы традиционно бытующих в сельской местности. Этим советский хореографический дискурс отличался, например, от того, как народный танец интерпретировался в Восточной Германии. Так, Э. Гольдшмидт, руководительница Государственного ансамбля танца ГДР, и ее коллеги неоднократно подчеркивали важность темы взаимоотношения полов и любви в немецких народных песнях и танцах, противопоставляя их целомудренности подаче этой же темы «в американском шлягере, в грязной порнографической литературе, в скабрёзных балетах, в омерзительных, истеричных американских бытовых танцах» [4, с. 20]. По их мнению, любовь структурирует народный танец, который делится

на две части – коллективный игровой танец и счастливую кульминацию – парный танец [4, с. 40], а сам танец нуждается в популяризации и распространении [4, с. 46–47]. Во-вторых, тема любви, как правило, не рассматривалась в самодеятельном советском танце, особенно в сюжетном танце на современную тему, как самостоятельная. В перечне репрезентируемых на советской сцене ценностей любовь отодвигалась на задний план по сравнению с трудом, коллективизмом и дружбой.

Особенности проблемы гендера в обсуждении содержания самодеятельного хореографического искусства – ее вторичность и несамостоятельность – сказались на хореографическом языке, которым советские балетмейстеры пытались выразить тему любви. Достоинства и недостатки образов женственности и мужественности формулировались в двух сферах – в области содержания и в области хореографической формы. Содержательно танец мог отражать «нашу советскую мораль» или страдать «налетом мещанства». В области формы образы могли быть сценически более выразительны или, напротив, бледны.

Рыцарские отношения мужчин к своим избранницам, целомудренность женщин как некую ментальную и хореографическую традицию советский дискурс о самодеятельном танце изначально приписывал национальным танцам, особенно грузинским, даже в тех случаях, когда парный танец был советским изобретением и традиционно исполнялся одними мужчинами. Кроме того, советские балетмейстеры отмечали респект в отношениях между танцующими разнополыми партнерами в качестве радостной перемены в национальной хореографии, отражающей достижения советской политики в области женского равноправия.

Проявление рыцарства и благородства, широты и удали юношами, целомудренности и скромности, мягкости и грациозности – девушками советский дискурс характеризовал как проявления традиционного (патриархального) разделения гендерных ролей, якобы издревле присущего национальным культурам народов СССР. Между тем, сельский танец в России с XIX в. находился под заметным влиянием европейской городской бытовой хореографии. Как и в Европе, это было влияние эпохи романтизма, открывшей семью среднего класса как идеал для подражания. В первой половине XIX в. семья стала интерпретироваться как антипод трудовой и публичной сферам, как оплот любви и воспитания детей, эмоциональной привязанности между супругами, между родителями и детьми [5]. Это означало открытие полярных гендерных ролей, отразившихся в романтическом языке движений, тела и в хореографии: «Женщина стилизуется в чистое, светлое, хрупкое, беззащитное и пассивное существо, которое в качестве души дома и семьи должна тихо действовать вдали от внешнего и рабочего мира и служить мужу – мужу, который должен энергично, уверенно и активно справляться с борьбой за существование, защищать жену

и семью и добывать для них пропитание» [4, с. 124]. Буржуазный язык тела парного танца XIX в. был усвоен и советской хореографией, войдя в ее канон, но будучи переформулирован в язык «народный». Однако его популяризаторы из числа хореографов в СССР и странах «народной демократии» вряд ли осознавали буржуазное происхождение отстаивавшейся ими телесности.

Следствием неукоснительного следования советскому гендерному канону в хореографии стала жесткая критика неадекватности хореографического языка, моральной неуместности, эстетической нелепости и технической несуразности танцевальных движений, выполняемых в нарушение гендерной традиции – например, женской присядки, популярных в сценических интерпретациях русской народной хореографии 1930-х гг. Категорически отрицалась также «карнавализация» гендерных ролей, когда женщины на сцене переодевались в мужское платье, а также смешение гендерных танцевальных языков, приводящее к вульгаризации или нелепости образа женственности, мужественности или взаимоотношения полов.

Итак, советский постановщик танца в «народном стиле» оказывался перед сложной разрешительно-запретительной системой. Ему позволялось отходить от якобы фольклорного канона, но на безопасное расстояние, не грозящее засорить танец чуждыми элементами – будь то «неправильные» эмоции или гендерные стереотипы, «искажающие» танец и образ советского человека.

#### Библиографический список

1. Пушкарева, Н.Л. Гендерная теория и историческое знание / Н.Л. Пушкарева. – СПб., 2007.
2. Сокольская, А.Л. Танцевальная самодеятельность / А.Л. Сокольская // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930–1950 гг. – СПб., 2000. – С. 99–146.
3. Braun, R. Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen: Hoffeste und Herrschaftszereemoniell 1550–1914 / R. Braun, D. Gugerli. – München, 1993.
4. Goldschmidt, A. Der Tanz in der Laienkunst / A. Goldschmidt, R. Lettow, A. Frisch. – Leipzig, 1952.
5. Hausen, K. Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“: Eine Spiegelung der Dissoziation der Erwerbs- und Familienlebens / K. Hausen // W. Conze (Hg.) Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. – Stuttgart, 1976. – S. 363–393.

[К содержанию](#)