

М. А. Алякринская

**Танец и идеология: фокстрот в советской культуре 1920–1930-х гг.**

В статье рассматривается история усвоения советской культурой 1920–1930-х гг. одного из самых популярных массовых танцев XX в. – фокстрота. Автор полагает, что фокстрот, полностью отвергнутый официальной идеологией в 1920-е гг., в 1930-е парадоксальным образом стал составной частью идеологизированной тоталитарной культуры, отражая, однако, не официальное ее лицо, а «теневое» – сферой бытования танца в сталинскую эпоху стали ресторанная, парковая, курортная субкультуры.

Ключевые слова: советская культура 1920–1930-х гг., фокстрот, западные балльные танцы в СССР

Marina A. Alyakrinskaya

**Dance and ideology. Foxtrot in the 1920–1930s Soviet culture**

The article analyses the adoption of one of the most popular social dances of the 20<sup>th</sup> century, foxtrot, by the Soviet culture. The author claims that foxtrot (which was previously completely condemned by the official ideology in 1920s) becomes an essential part of the ideology-driven culture in 1930s. However, foxtrot has been supported not officially, but informally – the dance has received enormous popularity among restaurant, street and resort subcultures.

Keywords: Soviet culture of 1920–1930s, foxtrot, Western ballroom dances in the USSR

В 1920 г. в петроградской газете «Жизнь искусства» появилось сообщение о том, что Париж увлекается «фокс-троттом» – новым танцем, который «проник в клубы, театры и даже политику: появилась карикатура на конференции экспертов об уничтожении большевизма при помощи фокс-тротта»<sup>1</sup>. Так в послереволюционной России произошло знакомство с танцем, который, родившись в Нью-Йорке в 1914 г., к 1920-му смог покорить все сцены и все танцевальные залы Европы.

Изначально фокстрот относился к группе американских или так называемых эксцентрических танцев, возникших в конце XIX в. как альтернатива классическому салонному танцу и хореографии в целом. Сильное влияние на американские танцы оказала негритянская культура, которая придала им своеобразную, отличную от европейской, эстетику и новый тип движения – не «танцевального», шагового. «Если я говорю „идите“, – писал об этом типе движения известный танцор, педагог и популяризатор американских танцев Вернон Кастл, – это значит „идите“. Не надо волочить ноги или приседать, или вытягиваться, или бежать вприпрыжку. Просто идите, спокойно и гладко, настолько, насколько это возможно»<sup>2</sup>.

Молодая советская авангардистская хореография отнеслась к американским танцам с громадным интересом, объясняя их появление и стремительное распространение наступлением индустриальной механистической цивилизации. «В походке человека города чувствуется

машина»<sup>3</sup>, – утверждал крупнейший советский балетмейстер 1920-х гг. Ф. Лопухов, гениально предугадывая в 1925 г. тип городского социального танца XX в. «От городского танца требуется прежде всего массовая, однообразная возможность танцевания, однотипность построения, повторяющееся в порядке последовательности небольшое число танцевальных движений, проводимых всеми совершенно одинаково, без всякого индивидуального творчества»<sup>4</sup>. Всем этим требованиям соответствовал новый танец фокстрот.

В 1921–1923 гг. молодые ищущие хореографы активно использовали американские танцы в своих постановках, особенный интерес к ним проявлял балетмейстер К. Голейзовский; в театре «Кривой Джимми» шли миниатюры «Чемпионат фокстрота», «Фокс-Тротт» и другие в его постановке. Не оставались равнодушными к американским – эксцентрическим – танцам и драматические режиссеры, по свидетельству Н. Фореггера, летом 1923 г. все театры Москвы... танцевали «степы, шимми, фокстроты»<sup>5</sup>. Некоторыми критиками тогда эти танцы рассматривались как революционные и даже предлагались в качестве замены «пошлым» и «мещанским» европейским салонным танцам для оздоровления танц-залы<sup>6</sup>.

Однако новая советская идеология, не разбираясь в тонкостях хореографического искусства, хорошо знала, что фокстрот – танец буржуазной Европы и, главное, танец эпохи нэпа. Поэтому, параллельно свертыванию новой

экономической политики, со второй половины 1923 г. в прессе развернулась пропагандистская кампания против фокстрота. Открыла ее статья со знаменательным названием «Новый вид порнографии. Танец фокстрот», опубликованная в журнале «Жизнь искусства» в качестве передовицы. Автор статьи – редактор журнала, несомненно, выразил не личную, но официальную точку зрения, квалифицировав танец как «болезнь века» и факт «сексуальной патологии», в заключение он потребовал от товарищей из Репертуарной комиссии «принять меры» к «прекращению этой замаскированной порнографии»<sup>7</sup>.

С начала 1924 г. активную борьбу с фокстротом начала комсомольская пресса, печатая «антифокстротные» статьи и даже стихи<sup>8</sup>. Комсомольских активистов возмущал сам факт исполнения танца<sup>9</sup>. В газетных публикациях более явно, чем в журнальных, обнажена идеологическая подоплека неприятия фокстрота: он не просто именуется «развратом», но танцем, при исполнении которого «шампанское массируется в утробы ненасытных капиталистов»; «в стороны летят миллионы денег, целые капиталы»; а на «фокстротные платья, туфли, сумочки, на оборудование „полусветов“ и „полумраков“ уходят тысячи ежедневно...»<sup>10</sup>.

В журнале тем временем проблему фокстрота пытались рассмотреть аналитически и даже в культурологическом контексте. Так в статье журнала «Новый зритель» танец трактуется как символ «заката Европы». Фиксируя факт мировой популярности фокстрота<sup>11</sup>, автор не замалчивает и популярность танца в России: «У нас тоже танцуют... с упоением. Танцуют и на эстраде, и *parmi le publique* (среди населения. – М. А.)... Эстрадные тангофилы перешли на фокстрот и с каждым разом все более и более завоевывают публику... Дансинги образуются всюду, где только можно. Танцуют на иностранных миссиях, на вечерах, в клубах. Фокстрот стал уже полноправным и убил не только все прежние салонные танцы, но покушается и на всю нашу хореографию в целом»<sup>12</sup>. Однако, несмотря на кажущуюся объективность статьи, оценка танца полностью совпадает с идеологизированными оценками советской прессы, фокстрот объявляется не чем иным, как «простейшей имитацией самого интимного акта», а всеобщее увлечение им – проявлением деградации мировой культуры: «Ницше когда-то мечтал о танцующем человечестве. Мечты осуществились. Буржуазное человечество на склоне своей цивилизации затанцевало. На рубеже западноевропейской культуры раздался последний финальный аккорд танцующей дегенерации»<sup>13</sup>.

Первый этап «антифокстротной» кампании 1923 г. – первой половины 1924 г. завершился циркуляром Главреперткома, который появился 2 июля 1924 г. и запретил исполнение американских танцев на эстраде и в советских учреждениях. «В последнее время одним из самых распространенных номеров эстрады, вечеров (даже в клубах), – говорилось в циркуляре, – является исполнение „новых“ или „эксцентрических“, как они обычно именуется в афише, танцев – фокстрот, шимми, ту-степ и проч. ... Танцы эти направлены несомненно на самые низменные инстинкты. В своей якобы скупости и однообразии движений они по существу представляют из себя салонную имитацию полового акта и всякого рода физиологических извращений... В нашей социальной среде, в нашем быту для фокстрота нет предпосылок. За него жадно хватаются эпигоны бывшей буржуазии... Все наглее, все развязнее выносятся они его на арену публичного исполнения, навязывая его пряхопохотливые испарения массовому посетителю пивной, открытой сцены, увлекая часто на этот путь и руководителей клубов. С этим надо покончить... Как отдельные номера, ни фокстрот, ни шимми, ни другие эксцентрические вариации к их публичному исполнению допущены быть не могут. Равным образом, означенные танцы ни в коем случае не должны разрешаться к исполнению на танцевальных вечерах в клубах»<sup>14</sup>. За распоряжением Главреперткома последовали циркуляры областных комитетов культуры. В Ленинграде постановлением Губернского репертуарного комитета было «воспрещено исполнение на сцене, эстраде, балах, вечерах и т. п. так называемых эксцентрических танцев (фокстрот, шимми, уанстеп, апаш, танго и пр.)»<sup>15</sup>.

После официального запрета на фокстрот негативно настроенная к танцу пресса торжествовала, создавая сатирические «антифокстротные» тексты. Газеты и журналы наполнились неологизмами, пародийно интерпретирующими название танца: «фокин-стротт»; «фокстроттуарное общество» и другими; на сцене танцевали «хвострот». В иронической заметке «Моя слеза над могилой фокстрота» автор ликует по поводу того, что фокстрот – этот танец «ресторанных магдалин и эстетов, страдающих тайными пороками» – мертв: «Его (фокстрот. – М. А.) встретили шумными овациями, цветами, его возвели в культ... а теперь он умер... для нас он труп... не говори фокс, пока не перетроттишь»<sup>16</sup>.

Однако на самом деле пресса выдавала желаемое за действительное – фокстрот не умер, он продолжал жить и развиваться; и музыка танца набирала популярность, проникая на советскую эстраду, причем этот процесс не-

возможно было остановить. Тогда, уже в 1925 г., была сделана попытка реабилитировать если не танец, то хотя бы его музыку. «В Советской России воздвигнуто гонение на фокстрот... под подозрение взяты вообще „эксцентрические“ танцы, по отношению к которым у нас определенно жесткая линия, – пишет критик. – И это правильно»<sup>17</sup>. Однако, обличая фокстрот, называя его «гниющим плодом падающей культуры вырождающегося класса», автор статьи настаивает на том, что музыка фокстрота ни в чем не повинна. Наоборот, с его точки зрения, музыка, в отличие от танца, «близка революции»; в ней можно услышать «напряженную динамику эпохи, гудки автомобилей, радиовещание, шум вертящегося пропеллера, ожесточенное классовое расслоение, бешеный разгул спекуляции, излишества, уродства и благоденствия урбанизма, мерную поступь выстраивающихся пролетарских батальонов...»<sup>18</sup>.

Борьба с фокстротом в прессе продолжалась и после 1925 г. Критика пролеткультовских ориентаций продолжала привычно доказывать, что фокстрот – рудимент, салонный наркотик, танец нездоровый и негигиеничный, «танц-вырождение», «луч пурпурного заката дегенерирующего буржуа», «сексуальный пароксизм современной Европы», проникнутый «скепсисом и извращенной сексуальностью капиталистического города, эротикой замочной скважины и кокаином»<sup>19</sup>. В качестве художественного приема – символа разлагающейся культуры западного общества – стилизации фокстрота с целью дискредитации «паразитирующих классов» были использованы в советском балете («Красный мак», «Золотой век»). «...Всюду, где надо было „обличать“, – заметила по этому поводу Е. Суриц, – звучал одуряющий ритм фокстрота, шаркали ногами люди-манекены с тупыми, густо накрашенными лицами»<sup>20</sup>.

Специалисты, а также одиночки-интеллектуалы пытались противостоять тенденциозной идеологической доктрине, высказывая здравомыслящую точку зрения на западные танцы и фокстрот. Так, О. Брик справедливо писал о том, что упрекам в сексуальности традиционно подвергается любой появляющийся в культуре танец, что преследовать танцы, ломающие «заэстетизированную», привычную глазу форму и в силу этого обнажающие плотскую природу человеческого тела, неправильно; что, «допуская» танец вообще, необходимо допустить и его развитие<sup>21</sup>. Архитектоника фокстрота («тротта») была рассмотрена на третьей выставке «Искусства движения» О. С. Лизуновой; на этой и других выставках западные танцы были представлены рисунка-

ми О. Энгельса, фотографиями А. Гринберга, Н. Свицова-Паола и других<sup>22</sup>.

И, хотя отдельные голоса не могли противостоять мощной идеологической машине, объективное развитие событий подтверждало их правоту. Несмотря на гонения в прессе, предсказания скорой смерти и цензурные барьеры, фокстрот продолжал набирать популярность. С 1925 г. непрерывно издавались ноты все новых и новых фокстротов, созданных уже в СССР<sup>23</sup>, а музыку фокстрота использовали в своих сочинениях выдающиеся советские композиторы, в частности Д. Шостакович и И. Дунаевский. Советские журналы во второй половине 1920-х гг. с удовольствием публиковали карикатуры на западные танцы, и в том числе и на фокстрот, так как тема эта была чрезвычайно интересна публике. По той же причине фокстрот – в сатирической интерпретации – проник в советскую живопись и скульптуру, а на советской эстраде большой популярностью пользовались номера, воспроизводящие западные танцы – безусловно, в сатирическом ключе, хотя даже в таком виде они нередко запрещались цензурой. Пресса возмущалась растущей популярностью фокстрота – тем, что танец исполняется даже на школьных вечеринках: «Смокинги, фраки, изящные сюртуки, бальные туалеты и фокстрирующая толпа... Вы думаете, что это киносьемка „разлагающейся буржуазии“? – Глупости! Это просто закрытый концерт-бал какой-то там „советской“ школы, именуемой „фрачниками“ Петер-шуле»<sup>24</sup>.

К концу 1920-х гг. революционный угар сменился более трезвыми оценками, и идеологическая кампания против западных танцев, и фокстрота в частности, начала потихоньку угасать, хотя инструктивное письмо Главреперткомма 1931 г. еще требует «повести решительную борьбу с фокстротом», распространяющимся «через грампластинки, Мюзик-холл и эстраду, в последнее время через звук-кино и радио»<sup>25</sup>. В конце 1920-х – начале 1930-х гг. против американских танцев выступают исключительно ортодоксально настроенные критики – практически только деятели Пролеткульта. В 1931 г. была издана тиражом в двадцать тысяч экземпляров небольшая брошюра «Американский танец», написанная Л. Лебединским – одним из руководителей РАПМ. Эксцентрические танцы рассмотрены в ней в ракурсе вульгарного социологизма: автор полагает, что новый тип «механического» движения, пришедший из «страны рабов» Америки, символизирует «покорность воли и тела рабочего силе, управляющей им»<sup>26</sup>. Утверждая, что такой танец выгоден капиталу, что он насаждается искусственно с целью сде-

лать рабочего человека покорным, безвольным, «чувствующим отвращение к революции»<sup>27</sup>, Лебединский традиционно требовал изгнать американские танцы из клубов. Однако брошюра стала «лебединой песнью» опять же не фокстрота, а Российской ассоциации пролетарских музыкантов, которая, как и все другие объединения 1920-х гг., в 1932 г. была ликвидирована постановлением ЦК КПСС «О перестройке литературно-художественных организаций».

В начале 1930-х гг. культура практически полностью поменяла ценностные ориентации, знаковую систему. В это время массовый танец в СССР получил легитимизацию как знаковое выражение счастливой жизни в стране победившего социализма, к тому же, после разгрома пролетарской культуры и Пролеткульта, танец стало просто некому критиковать. И хотя на грёбе культуры в 1930-е гг. оказались только две разновидности танца – народный и классический, идеологическая позиция в отношении бальных танцев и, в частности, западных, значительно смягчилась – западные танцы, и среди них фокстрот, получили «официальную прописку» в культуре, стали ее элементом, хотя и не приветствуемым, но все же допустимым.

Фокстрот занял свою нишу в определенных сферах культуры – официально не пропагандируемых, закрытых. В СССР и особенно в Москве тех лет бурно развивалось парковое искусство, создающее аллегория государства как цветущего сада, один за другим открывались сады и парки. А в парках обязательно присутствовали танцевальные эстрады, или веранды танцев. При них начали работу школы, обучающие бальному танцу, в том числе модному западному. Из рекламных объявлений, публиковавшихся в журналах 1930-х гг., видно, что в Москве такие школы были при танцплощадке Парка культуры и отдыха им. Сталина в Измайлово, в парке ЦДКА, в Сокольниках, и, безусловно, в крупнейшем «комбинате развлечений» – парке М. Горького.

Развивались бальные танцы и на курортах. Так как государственная политика уделяла культурному досугу отдыхающих большое внимание, существовала практика длительных летних гастролей крупнейших симфонических и джазовых оркестров страны в курортных городах<sup>28</sup>. И, конечно, под оркестры танцевали, вследствие чего на курортах процветали школы танцев. В Кисловодске в связи с популярностью танцев в 1937 г. был открыт специальный большой танцевальный зал – дансинг, где ежедневно проводилась учеба для курортников. На базе этого танцевального зала Филармония на Кавминводах организовала курсы по перепод-

готовке и обучению педагогов бального танца; для слушателей курсов был выпущен первый в СССР учебник по западному танцу<sup>29</sup>.

Официальному разрешению танцевать фокстрот также в высшей степени способствовала социально-политическая ситуация конца 1920-х – начала 1930-х гг. В это время активно формировалась новая управленческая элита, которая, в отличие от поколения деятелей эпохи революции, была совершенно не склонна к революционному ригоризму. В Москве начиная с 1934 г. возобновило работу большое количество ресторанов, закрывшихся после нэпа – «Метрополь», «Националь», «Прага», «Европа» и других; рекламами этих ресторанов пестрят журналы 1930-х гг. И везде, во всех ресторанах, согласно рекламным объявлениям, с 23.00 до 3 часов ночи, а в воскресные дни до 5 утра танцевали под джазовую музыку. Танцы в писательском ресторане, причем именно фокстрот («Аллилуйя» американского композитора Винсента Юманса) великолепно описаны М. А. Булгаковым в романе «Мастер и Маргарита»<sup>30</sup>, ноты фокстрота «Аллилуйя» сохранились в архиве М. А. Булгакова.

Безусловно, западные танцы требовали соответствующей экипировки – и в Москве был открыт ряд дамских ателье, в частности, на Кузнецком мосту, где принимались заказы на бальные вечерние туалеты. Фокстрот танцевали не рядовые работницы, а советские леди, имевшие высокопоставленных мужей и домработниц; в неофициальной – теневой – культуре культивировался образ женщины, принципиально отличный от официально принятого образа женщины-труженицы. Это отмечают исследователи, так, официальные и частные фотографии символа сталинской эпохи кинозвезды Любви Орловой «представляют собой два мира»: если на официальных представлена «веселая комсомолка в пестренском платьице и белых носочках» или «строгая дама в закрытом жакете с орденom и прямыми плечами», то на частных – элегантная леди в мехах и шляпе<sup>31</sup>.

В связи с бытованием в 1930-е гг. бальных танцев в системе неофициальной (закрытой) культуры – парковой, курортной, ресторанной – пособия по западному бальному танцу в СССР печатались не в центральных издательствах, а в периферийных, или вообще издавались кустарным способом. Так, в Российской национальной библиотеке сохранилась книга, датированная 1936 г. и представляющая собой размноженную на стеклографе тиражом в двести экземпляров машинописную рукопись, которая, согласно титульному листу, является разработкой Научно-методического центра парка им. Горького. Книга не имеет автора – в ней вообще не указано ни



одной фамилии, зато снабжена предисловием, оговаривающим, что данное издание рекомендовано для ограниченного круга лиц<sup>32</sup>. Кисловодский учебник В. Н. Крылова и Г. И. Беляева и основанное на нем учебное пособие Г. Тропина, вышедшее в 1938 г. в Ростове-на-Дону, также явно предназначены для служебного пользования, а не для продажи, неслучайно на них стоит пометка «бесплатно». Ну и, безусловно, везде присутствует – хотя очень скромно – идеологический контекст: говорится, что в **цикле западных танцев** «устранены все элементы движения, органически чуждые нашему танцу и создающие упаднический („кабаретный“) стиль» (выделено мной. – М. А.)<sup>33</sup>, о том, что цель танцевальной грамотности заключается в подготовке учащихся, при которой они смогут **критически** разобраться в каждом танце.

Во всех названных учебных пособиях уже описан фокстрот, правда, в московской брошюре 1936 г. он назван еще не фокстротом, а «Таити-троттом» – по наименованию популярной мелодии В. Юманса; представляется, что подобное название в СССР было как бы эвфемизмом, позитивным эквивалентом слова «фокстрот»<sup>34</sup>. В книге В. Н. Крылова и Г. И. Беляева описаны фокс-блюз, фокс-марш и квик-стэп; в книге Г. Тропина<sup>35</sup> – фокс-марш, слоу-фокс и квик-степ. Источниками при описании танца, и особенно характерных танцевальных схем, совершенно явно послужили западные издания, но ссылки, по понятным причинам, в учебниках сделаны только на советские источники, в основном, на балетмейстеров и артистов балета, уже получивших официальную возможность «освоить» фокстрот в связи с его, пусть и сатирическим, воспроизведением на сцене. В книге Крылова-Беляева идут ссылки на некий сборник ГАБТ, составленный артистами ГАБТ А. М. Гавриловым, С. В. Чудиновым и С. Я. Степановым; Г. Тропин ссылается на «объяснения по курсу современного танца балетмейстера тов. Кохановского».

В связи с популярностью фокстрота делались интересные попытки адаптации его к русской народной культуре. Так, в 1938 г. в Москве был опубликован нотный сборник танцевальной музыки, составленный композитором Николаем Чаплыгиным<sup>36</sup>, где западные танцы представлены в аранжировке для русских народных инструментов; фокстрот, в частности, переложен для музыкального ансамбля, состоящего из мандолины, балалайки, гитары, баяна, треугольника, бубна и барабана.

Таким образом, в 1930-е гг. в связи с фокстротом наблюдается характерное для сталинского времени явление культуры – ситуация

«двойной жизни». Официально фокстрот не пропагандировался, напротив, на эстрадной сцене шли такие сатирические номера, как «Урок западных танцев» Л. Беркович – С. Ягодинского; интермедия «Лекция о западном танце» А. Бонди; эстрадный номер «На балу» Р. Зеленой и другие. Вместе с тем в неофициальной культуре фокстрот был модным и востребованным танцем, он пользовался чрезвычайной популярностью, о чем свидетельствует любопытный документ – «Список музыкальных произведений, разрешенных главным управлением по контролю за репертуаром и зрелищами к записи на грампластинках, с правом их повсеместного исполнения»<sup>37</sup> 1937 г. Список этот отражает не столько социальный заказ на танцевальную музыку, сколько объективный потребительский спрос, показывающий реальную популярность танца. В списке – 204 музыкальных танцевальных произведения, жанр их указан. Из них 67 – это фокстроты, 21 вальс, 26 танго, 19 маршей, 13 румб, 4 лезгинки, 4 интермеццо. Остальные произведения, ввиду малочисленности, можно объединить в группы: по 3 танца – блюз, пасодобль и полька; по 2 – квикстеп, краковяк, мазурка, испанский танец; по 1 – болеро, венгерка, гопак, кавказский танец, матлот, па д’эспань, па-де-катр, па-де-патинер, рэгтайм, плясовая, чардаш, яблочко, русско-славянский танец. По процентному соотношению танцевальных мелодий нетрудно убедиться, что фокстрот – абсолютный чемпион (34%) танцплощадок 1930-х гг., он держит лидерство со значительным отрывом от остальных танцев, пользуясь большей популярностью, чем вальс (14%) и танго (13%), вместе взятые. А мелодии модных западных танцев – фокстрота, танго и румбы – составляют в сумме 71% от общего количества мелодий, из чего можно сделать вывод о том, что популярность этих танцев в 1937 г. превышала популярность всех остальных. При этом надо учитывать, что некоторые танцевальные жанры – к примеру, марш или лезгинка – пользовались в 1930-е гг. достаточно сильной идеологической поддержкой, но, несмотря на это, на порядок проигрывали фокстроту при тиражировании на грампластинках.

Таким образом, судьбы фокстрота тесно связаны с особенностями развития советской культуры 1920–1930-х гг. На первом этапе бытования танца (1920–1922 гг.) он был воспринят авангардисткой советской хореографией как интересная новинка и в этом качестве пользовался большой популярностью на театральной и эстрадной сценах. На втором этапе (1923–1926 гг.) танец был квалифицирован идеологами Пролеткульта как часть буржуазной идеологии,

против него была развернута мощнейшая идеологическая кампания. На третьем (1927–1931 гг.) фокстрот в сатирической, пародийной форме постепенно усваивался советской культурой. И, наконец, на четвертом этапе (1932–1941) танец получил легализацию в идеологизированной тоталитарной культуре, однако сферой его обитания в сталинскую эпоху стала не официальная культура, а ресторанная, парковая, курортная субкультуры.

### Примечания

<sup>1</sup> На Западе // Жизнь искусства. 1920. 18 июня, № 481. С. 1. Подп. Б. П.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Алякринская М. А. Бальный танец в европейской культуре. Ташкент, 2007. С. 83.

<sup>3</sup> Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин, 1925. С. 153.

<sup>4</sup> Там же. С. 158.

<sup>5</sup> Фореггер Н. Кое-что по поводу моды // Зрелища. 1923. № 55. С. 4.

<sup>6</sup> «Мы много раз отмечали пошлость танцулек, но в то же время приходилось констатировать громадное тяготение массы именно к танц-зале! Очевидно, что для массы потребность в ритмических движениях огромна, и замалчивать это, а тем более бороться с этим, значит „прать противу рожна“. Джаз – великолепное средство для оздоровления танц-залы!» (Франк. Джаз-банд // Зрелища. 1923. № 7. С. 24–25).

<sup>7</sup> Гайк Адонц. Новый вид порнографии: танец фокстрот // Жизнь искусства. 1923. № 37. С. 2.

<sup>8</sup> Дружинин П. «Пляшет НЭП отвратительный танец...» // Юнош. правда. 1924. 12 янв., № 3. С. 1.

<sup>9</sup> Так, когда после Краснопресненской комсомольской конференции в саду им. К. Либкнехта состоялся концерт, лучшим номером которого был фокстрот, в газете появилась негодующая заметка: «Хочется только узнать, для кого этот концерт был поставлен – для комсомольцев или нэпмановских мешан?» (Зоркий. За внимание – спасибо, фокстрот – по шапке // Молодой ленинец. 1924. № 59. С. 4).

<sup>10</sup> Уральский Н. Фокстрот в Харбине // Молодой ленинец. 1924. № 39 (97). С. 6.

<sup>11</sup> «Фокс-мания! ...От Мельбурна до Парижа, от Лондона до Москвы разливающиеся волны дансингов буквально наводняют мир всепобедительными „прелестями“, самого модного танца в мире“... Лагол „жить“ просто заменяется другим словом – танцевать... фокстрот» (Абрамов А. Танец на учербе // Новый зритель. 1924. № 12. С. 4).

<sup>12</sup> Абрамов А. Указ. соч. С. 6.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Цит. по: Блюм А. В. За кулисами «Министерства правды»: тайная история совет. цензуры. СПб., 1994. С. 172–173.

<sup>15</sup> Запрещение эксцентрических танцев // Жизнь искусства. 1924. № 34. С. 24.

<sup>16</sup> Угрюмов Д. Моя слеза над могилой фокстрота // Там же. № 36. С. 6–7.

<sup>17</sup> Блюм В. Фокстрот – танец и музыка // Там же. 1925. № 31. С. 4.

<sup>18</sup> Там же. С. 5.

<sup>19</sup> Бескин Э. Вот почему не фокстрот // Новый зритель. 1926. № 52. С. 4–5.

<sup>20</sup> Суриц Е. И. Хореографическое искусство 1920-х гг. М., 1979. С. 255.

<sup>21</sup> Брик О. Судьба танца // Зрелища. № 23. С. 11.

<sup>22</sup> См. об этом: Мислер Н. В начале было тело: ритмопласт. эксперименты начала XX в.: хореол. лаборатория ГАХН. М., 2011. С. 337–346.

<sup>23</sup> См.: Бисенгалиев В. Незвездная русская графика: 131 нотная обложка. М., 2006.

<sup>24</sup> Рабочий и театр. 1927. № 48. С. 9.

<sup>25</sup> Цит. по: Мислер Н. Указ. соч. С. 337.

<sup>26</sup> Лебединский Л. Американский танец. М., 1931. С. 4.

<sup>27</sup> Там же. С. 6.

<sup>28</sup> Так, летом 1934 г. в Кисловодске играли оркестры Московской филармонии и Центрального комитета радиовещания; в Железноводске, Сочи и Мацесте – оркестр ГАБТ; в Ессентуках – оркестр Ленинградского малого театра оперы и балета. Однако не только классика привлекала внимание курортников, и лучшая эстрадная площадка в Союзе тех лет – раковина при Курзале в Кисловодске – была отдана джазу, там выступал джаз-оркестр под управлением А. Цфасмана.

<sup>29</sup> Крылов В. Н., Беляев Г. И. Памятка по современному бальному танцу для учащихся дансинга на КМВ с рисунками и диаграммами. Кисловодск, 1937.

<sup>30</sup> «И ровно в полночь... что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку: „Аллилуйя!!“. Это ударил знаменитый грибоедовский джаз. Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на полтолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда. Заплясал Глухарев с поэтессой Тамарой Полумесяц, заплясал Квант, заплясал Жукопов-романист с какой-то киноактрисой в желтом платье. Плясали: Драгунский, Чердачки, маленький Денискин с гигантской Штурман Жоржем, плясала красавица архитектор Семейкина-Галл, крепко схваченная неизвестным в белых рогожных брюках. Плясали свои и приглашенные гости, московские и приезжие, писатель Иоганн из Кронштадта, какой-то Витя Куфтик из Ростова, кажется, режиссер, с лиловым лишаем во всю щеку, плясали виднейшие представители поэтического подразделения Массолита, т. е. Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Буздак, плясали неизвестной профессии молодые люди в стрижке боксом, с подбитыми ватой плечами, плясал какой-то очень пожилой с бородой, в которой застряло перышко зеленого лука, плясала с ним пожилая, доедаемая малокровием девушка в оранжевом шелковом измятом платье».

<sup>31</sup> Булгакова О. Советские красавицы в сталинском

## М. А. Алякринская

кино // Советское богатство: ст. о культуре, лит. и кино. СПб., 2002. С. 402.

<sup>32</sup> «Памятка рассчитана исключительно на инструкторов и затейников, знакомых с основными элементами танца, и только для них может служить необходимым пособием. Пользование же памяткой лицам, не знакомым с основными элементами танца, редакция не рекомендует» (Массовые и бальные танцы. М., 1936, б. с.).

<sup>33</sup> Крылов В. Н., Беляев Г. И. Указ. соч. С. 5; Тропин Г. Памятка по современному танцу. Ростов н/Д, 1938. С. 3.

<sup>34</sup> В книге Н. Мислер рассказывается, как в 1920-е гг.

критика обвиняла заведующую Московским хореотехникумом Н. Гремину за то, что на одном из закрытых концертов учащиеся активно танцевали фокстрот. В оправдание замзаведующего МОНО заявил, что на самом деле исполнен был не фокстрот, а «тайский танец» – «таити-трот» (Мислер Н. Указ. соч. С. 346).

<sup>35</sup> Тропин Г. Указ. соч.

<sup>36</sup> Бальные и западные танцы / сост. Н. Чаклыгин. М., 1938.

<sup>37</sup> Репертуарный бюллетень: Театр. Кино. Музыка. Эстрада. М., 1937. № 8. С. 13–17.