

Музыка и трансгрессия в советском кино

Валерий Вьюгин

Guilty pleasure, или Риторика танца в советском кино: 1930-е годы¹

Valery Vyugin

A Guilty Pleasure, or The Rhetoric of Dance in Soviet Film of the 1930s

Валерий Вьюгин (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник Отдела теоретико-литературных и междисциплинарных исследований; СПбГУ, профессор кафедры истории русской литературы; доктор филологических наук) valeryvyugin@gmail.com.

Ключевые слова: советский кинематограф 1930-х годов, танцы, соцреалистический реализм

УДК: 791.43.04

DOI: 10.53953/08696365_2025_191_1_83

Статья посвящена танцу в советском кино 1930-х годов. В ней рассматривается период формирования «соцреалистического канона», начало которого, как считается, приблизительно совпадает с появлением в СССР звуковых фильмов. На основе анализа ряда популярных лент, таких как «Путевка в жизнь» Н.В. Экка, комедии Г.В. Александрова «Веселые ребята», «Цирк» и «Волга-Волга», а также некоторых других, в ней реконструируется «базовый хореографический сюжет» советского кино времени правления И.В. Сталина. Танец в кино рассматривается в работе, с одной стороны, как часть сюжета и риторический прием, а с другой — как автономный аттракцион и во многих случаях как своего рода guilty pleasure.

Valery Vyugin (Dr. habil.; Head Research Fellow, Center for Literary Theory and Interdisciplinary Research, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences; Professor, Department of the History of Russian Literature, St. Petersburg State University) valeryvyugin@gmail.com.

Key words: Soviet film of the 1930s, dancing, socialist realism

UDC: 791.43.04

DOI: 10.53953/08696365_2025_191_1_83

My paper deals with dance in the Soviet cinema of the 1930s. I focus on the period of formation of the socialist realist canon the beginning of which roughly coincides, as it is believed, with the coming of sound in the Soviet film industry. By discussing such popular films as Nikolai Ekk's *Road to Life*, Grigori Aleksandrov's comedies *Jolly Fellows*, *Circus*, *Volga-Volga*, and several others, I seek to reconstruct a "choreographic master plot" characteristic of Soviet cultural production of this type under Joseph Stalin. I see the dance in films as a part of the plot and a rhetorical device but also as a special attraction and in many cases a guilty pleasure.

1 Сердечно благодарю С.Б. Адоньеву, К.А. Богданова, Л.А. Купец, Д.А. Журкову, Н.С. Михайлову, И.А. Пушкину, С.А. Огудова, без помощи которых эта работа не могла бы состояться.

Предлагаемая статья посвящена танцу в советском кино. В ней рассматривается период формирования «соцреалистического канона», начало которого приблизительно совпадает с окончательным закреплением власти Сталина на рубеже 1920-х и 1930-х годов, с одной стороны, и с появлением звука в советском кино — с другой². Цель работы состоит не в том, чтобы рассмотреть как можно больше фильмов и как можно больше танцев, что в силу журнальных ограничений, да и в принципе вряд ли возможно, а в том, чтобы, воспользовавшись несколькими примерами, показать, как танец встраивался в «сталинское» сюжетное кино и как затем обслуживал советский «гранднарратив» в качестве своего рода риторической фигуры.

Вначале я постараюсь рассказать, как вырабатывался «мастер-план» советской кинохореографии, разобрав более или менее подробно несколько хорошо известных картин. Выбор именно этих картин в целом напрашивается, так как других, содержащих танцевальные сюжеты и настолько же успешных, в 1930-е годы найдется немного. Затем приведу очень компактный ряд иллюстраций, демонстрирующих, что очерченная схема может быть спроецирована и на более широкий круг советских фильмов этого времени.

Все рассматриваемые ниже ленты — звуковые. Начать разговор о базовом советском сюжете именно с них, а не с немого кино побуждают, в частности, исследования, проводящие границу между соцреалистическим и авангардным кинематографом именно по критерию наличия или отсутствия звука [Kaganovsky 2018: 27, 234]. Но нам нет никакой надобности ни соглашаться с этим тезисом, ни опровергать его. Вне зависимости от того, насколько он верен, в начале 1930-х годов, что по времени совпало со «звуковой революцией», советский кинематограф уж точно оказался под властью соцреалистической эстетики, продвигаемой под сильнейшим давлением Сталина. В звуковых фильмах можно просто с большей гарантией различить ее черты.

В статье не будут обсуждаться фильмы-концерты, фильмы, целиком посвященные танцу как таковому, поскольку это отдельные жанры со своей собственной судьбой, требующие специального обстоятельного разговора. В центре нашего внимания в первую очередь окажется танцевальный эпизод, внедренный в интригу игрового кино. В принципе, жанр фильма не имеет значения, хотя музыкальных и комедийных лент встретится больше: в них опять-таки наглядней проявляется интересующая нас тенденция. Важно, однако, что выбранные ленты повествуют о советской современности. Исторические фильмы, фильмы о загранице, фильмы о будущем, безусловно, вносили важные нюансы и дополнения в базовую схему, но о них тоже имеет смысл говорить отдельно. Отмечу только, что они, как представляется, не разрушали основного сюжета по крайней мере до того момента, пока советское искусство не освободилось от диктата Сталина.

Очевидно, что история танца в кино не тождественна ни истории государственной политики в области танцевальной культуры, ни истории сцени-

2 Первый звуковой игровой фильм «Звуковая сборная программа № 1», согласно авторитетному справочнику под редакцией А.В. Мачерета, появился как раз в 1930 году [Мачерет 1961: 3].

ческой хореографии, включая балет, ни истории увлечения танцами среди обывателей. Каждая из этих сфер, хоть и взаимодействует с другими, подчиняется своей собственной хронологии, подразумевает собственные коллизии и располагает собственным пантеоном героев. Нас будет интересовать только «киноканон» советского танца, поэтому обращения ко всем сферам, выходящим за рамки кинематографа, будут предприниматься лишь по крайней необходимости. Вопросы, касающиеся истории создания фильмов, тоже отойдут на периферию. Если кроме хореографических элементов как таковых нам все же поневоле придется обращаться к смежным контекстам, без которых они встречаются нечасто: к музыке, песне, жесту, телесности, — то лишь в той мере, в какой они связаны с танцем.

Наконец, сам «кинотанец» нас тоже будет интересовать лишь в очень ограниченном ракурсе: не с точки зрения танцевальных умений конкретных исполнителей, индивидуальных манер или мастерства, а с точки зрения риторики фикционального нарратива, под которой в данном случае, в духе Уэйна Бута [Booth 1961] (см. также: [Вьюгин 2023: 69–71]), понимается свойство художественного произведения навязывать аудитории некий вымышленный мир и вместе с ним, продолжим, определенную систему культурных ценностей. Для этого не требуется детальной хореографической аналитики (область, в которую я заглядывать не берусь) — достаточно двух базовых операций: во-первых, опознать и назвать жанр танца, а во-вторых, сопоставить его статус в конкретной ситуации со статусом других танцевальных жанров, стилей, традиций. Борьба за и против танцевальных жанров, стилей и традиций лежала в основе становления «соцреалистического танцевального канона».

Хотя бинарные схемы давно числятся в разряде подозрительных, не учитывать наличие оппозиций часто бывает трудно. В том, что касается хореографии, включая советскую, одной из таковых, причем краеугольной, оказывается противопоставление «легитимных» танцев и танцев открыто не поощряемых, но при этом очень для немалого числа людей привлекательных. Благодаря такому разграничению история любого вида танца легко прочитывается в терминах *guilty pleasure*, то есть с точки зрения степени причастности танца как культурной ценности этой категории явлений.

Под выражением *guilty pleasure* («предосудительное удовольствие», «постыдное удовольствие»³) обычно понимают не самую тяжкую стыдливость, вызванную увлечениями, причиной которых является недостаточно «хороший вкус» или не самые здоровые с общепринятой точки зрения привычки (например, кулинарные). Танец может считаться предосудительным удовольствием уже потому, что это праздное времяпровождение — вспомним хрестоматийный для отечественного контекста случай муравья и стрекозы. Но некоторые танцы все же предосудительны в большей степени, чем другие: одни дозволяются обществом или даже государством, другие порицаются и даже запрещаются.

При этом в некоторых социальных обстоятельствах любое даже не самое предосудительное удовольствие обладает способностью легко трансформи-

3 Далее я намеренно использую выражение *guilty pleasure* в английском написании, поскольку привычные переводы не позволяют сохранить оттенков его смысла. Подробней о понятии *guilty pleasure*, в том числе и в сфере эстетики, см., например: [McCoy, Scarborough 2014; Miao 2011; Reid 2022; Robertson 1996; Svehla 1996; Shusterman 2000; Zibak 2021].

роваться в категорически табуируемое, преступное и даже опасное для жизни. То, что *guilty pleasure* в тоталитарном обществе утрачивает смысл легкой вины, от которой можно, повинившись, отмахнуться, в полной мере касается неосторожных проявлений гедонизма в области советской «кинохореографии» 1930—1950-х годов.

Если говорить о кинонарративах, связанная с танцем риторика является «риторикой *guilty pleasure*» по меньшей мере в двух отношениях. С одной стороны, это совокупность приемов, с помощью которых авторы стремятся так или иначе оправдать (имплицитно, за счет особого построения нарратива) свой личный интерес к «предосудительным» удовольствиям, включая некоторые виды танца. С другой стороны, она включает в себя в буквальном смысле *показательную* пропаганду самого танца как такового, даже если он предосудителен и должен согласно публичной политике восприниматься критически.

Говоря проще, очень многим режиссерам, включая советских, просто нравилось снимать танцы, а публике — на них смотреть. Это их эстетическое *guilty pleasure*, которое часто идет вразрез с задачей рекламировать соцреалистический образ жизни, коммунистическую мораль и идеологию. Во многом именно благодаря различного рода «*guilty pleasure* компонентам» искусство отличается от «голой» пропаганды. Что никак, впрочем, не мешает искусству, по крайней мере соцреалистическому в период его расцвета, обслуживать власть.

Таким образом, помимо поиска базового «хореографического сюжета», нам предстоит, во-первых, проверить, какие категории кинотанцев приветствовались, какие были подозрительны, какие считались порочными, но все же как-то заявляли о себе на советском экране; во-вторых, охарактеризовать те осознанные или неосознанные уловки, под которыми нежелательные танцы предлагались для съемок.

Но прежде чем говорить о предосудительных и непредосудительных хореографических удовольствиях, есть смысл вспомнить о первичной советской оппозиции, которая, по крайней мере в кино, была разрушена практически тогда же, когда была провозглашена, — с противопоставления коллективного социалистического «праведного» труда и порочного в силу своей праздности танца.

Труд и танец

Вышедшую на экраны 1 июня 1931 года [Мачерет 1961: 8] «Путевку в жизнь» Н.В. Экка до недавнего времени любили называть первым звуковым полнометражным игровым художественным фильмом, появившимся в СССР. Сегодня на этот счет высказываются справедливые сомнения [Kaganovsky 2018: 231], тем не менее «Путевка...» остается одним из самых ранних успешных советских проектов такого рода. Повод начать с ленты Экка связан, впрочем, не с техническими новшествами как таковыми, а с тем, что в ней предельно наглядно отразился конфликт двух культурных практик — труда и танца, — от которого в нашем случае удобно оттолкнуться.

Как известно, «Путевка в жизнь» рассказывает о рождении нового, советского человека из беспризорника. В особом педагогическом лагере для молодых преступников, прообразом которого послужила Болшевская трудовая коммуна ОГПУ № 1, воспитатели предпринимают все усилия, чтобы, выражаясь языком А. Платонова, из «вонючего теста» сделать «сладкий пирог».

Уже в самом начале фильма зритель сталкивается с предметом, вполне достойным guilty pleasure, — «постыдной» блатной песней: в одной из начальных сцен раздаётся популярнейшая «Гоп со смыком», исполняемая за кадром нестройными голосами беспризорников.

Совершенно другая песенная культура заявляет о себе в фильме после того, как бывшие беспризорники, оказавшись в «трудовой коммуне-фабрике», а именно в церкви Вознесения Господня в селе Коломенском, открывают за алтарем комнату, в которой теперь вместо церковной утвари и ритуальных приспособлений хранится инструмент, то есть когда ортодоксальное христианство символически сменится «религией труда» в духе А.В. Луначарского. В трудовой коммуне поются, в отличие от вышеупомянутых блатных, новые, пропагандирующие труд песни («А ну, за дело!», «Есть у нас смекалка, есть и сила», музыка Я.Е. Столляра, стихи Н.А. Адуева). Под их звучание коммунары не сидят и не лежат, а работают.

В фильме два эпизода работы под песню, несколько различающихся по своей динамике. В первом изображается начало профессионального обучения, когда коммунары пытаются приспособить свои воровские навыки для новых целей. Один из участвующих в нем центральных персонажей фильма Мустафа по кличке Ферт (Й. Кырла) вспоминает, в частности, — и зрители видят это собственными глазами, — как он еще недавно мастерски вырезал бритвой куски каракулевых пальто у благополучных нэпманов прямо на улице. Теперь Мустафа с той же ловкостью ножом вырезает из кожи заготовку для ботинка. Другой персонаж орудует рубанком, кто-то бьет молотком по подошве, кто-то сшивает голенище, сбивает стул и т.д. и т.п. В кадре постоянное трудовое движение.

Вторая «рабочая» сцена разыгрывается не в мастерской, а на природе. На этот раз беспризорники-коммунары строят железную дорогу. Их задачи более грандиозны, труд значительно интенсивней. Их движения не совсем синхронны, но явно слажены и подчиняются общей задаче. Зритель наблюдает за взмахами лопат, полетом комьев земли на фоне неба, мерным ходом наполненных землей вагонеток, но особенно показательны, если говорить об общем трудовом ритме, моменты, когда обнаженные по пояс мускулистые коммунары орудуют ломami, кирками и одновременно заворачивают внушительными гаечными ключами гайки, чтобы закрепить рельсы на шпалах. Их коллективная динамика мало похожа на традиционные танцевальные фигуры, но как раз это и важно, поскольку она танцу противостоит.

Если песня, говоря о фильме Экка, может быть разной и таким образом обслуживать разные культуры, как новую социалистическую, так и маргинальную, то танец — исключительная прерогатива воровской малины. Размеренный трудовой ритм коммунаров в эпизоде строительства железной дороги нарушается появлением тройки тинейджеров, возвращающихся после пьянки со старыми поделщиками из питейно-развлекательного заведения. С этого момента вместо церкви, мастерских и природы внимание режиссера на какое-то время будет почти всецело поглощено пространством праздности. «Греховный» танец займет центральное место в его изображении.

Танец в фильме компрометируется сразу, так как оказывается в одном ряду с более очевидными «грехами». Гостей в облюбованной ворами деревенской избе близ коммуны встречает плакат: «Здесь полагается пить, курить, танцевать и девочек целовать». Но прежде чем порадовать зрителя лихой

пляской⁴, ему предложат выслушать целую серию «криминальных» песенок и куплетов, поэтому в жанровом отношении эту часть «Путевки...» вполне можно рассматривать как кинокабаре или киномюзикл.

Главным певцом в этом кабаре является глава криминального сообщества Жиган (М.И. Жаров). Его на время сменит Р.В. Зеленья с куплетами («Юбку новую порвали и подбили правый глаз...») и женский хор за кадром. Потом с песней опять выступит Жиган/Жаров, и только затем один из главных героев фильма Мустафа пустится в пляс.

Вначале Мустафа/Кырла поднимется со стула, бросит руки в стороны и замрет, сжав кулаки. Затем, слегка покачиваясь, вытягивая носок вперед и переступая в легком прыжке с ноги на ногу, неторопливо пойдет кругом по зале. Его руки по-прежнему будут широко распахнуты, но кулаки разожмутся. Пальцы он будет держать врозь и расслабленно. В сценарии танец Мустафы назван «цыганочкой»⁵, но при явном несоответствии музыкально-песенного сопровождения (за кадром под гармонь слышен голос Зеленой, поющей куплеты: «Отчего и почему / и по какому случаю / одного тебя люблю, / а других всех мучаю») он больше напоминает, собственно, пляску под частушки.

В следующем круге и в следующем кадре под те же куплеты он будет двигаться быстрее и совсем иначе, как будто в другом танце. Сложив левую руку в локте, поддерживая ею под локоть правую на уровне груди, в правой он будет держать носовой платок и помахивать им. Обойдя таким образом комнату, он задержится возле своего приятеля Кольки и, приплясывая перед ним, небольшим поклоном пригласит присоединиться к танцу. Колька оставит свою даму, с которой он до того коротал время. На несколько секунд лица танцоров сблизятся, и герои, поворачивая головы влево-вправо, несколько раз почти коснутся носами. Через мгновение Колька пойдет за Мустафой, размашисто покачиваясь в стороны, но, в отличие от Мустафы, активно работающего руками, просто заложив руки за спину. Он привлечет жестом из публики очередного товарища, и за Мустафой начнет выстраиваться вереница молодых людей. Каждый будет танцевать чуть-чуть по-своему и все время быстрее. В определенный момент инициативу перехватит кружащаяся камера, для того чтобы, когда скорость ее движения дойдет до полного слияния фигур, в кадре крупным планом внезапно появился револьвер и зритель понял, что это актив коммуны, самые сознательные из бывших беспризорников, явились в «малину», чтобы разоблачить воров-искусителей. На этом «кинокабаре» заканчивается.

За исключением «цыганского» выхода Мустафы, камера не показывает ног танцоров. Нельзя сказать точно, что таким образом скрывается их неопытность: их движения довольно просты, но держатся они уверенно, так, как будто танцы для них привычное дело. В частности, входя в избу, они тут же начинают совершать частые полуподскоки. Их ног не видно, но они как будто поднимаются на носочки и тут же опускаются на пятки в такт музыке, которую при озвучивании заменили.

4 «Пляску» часто противопоставляют “цивилизованному” танцу как свободное проявление чувств» [Сироткина 2019: 154]. Имея в виду это кардинальное различие, я все же буду понимать пляску как разновидность танца.

5 Эжк Н., Столтер А., Янушкевич Р. Путевка в жизнь. Авторский сценарий // Книга сценариев: Красные дьяволята. Броненосец Потемкин. Мать. Арсенал. Обломок империи. Путевка в жизнь. Встречный. Чапаев / Ред. и предисл. К. Юкова; ред.-сост. М. Шнейдер. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 254.

Определить, что конкретно танцуют герои, трудно, но главное состоит в том, что это в понимании советской официальной хореографии «неправильный» народный танец, то есть нехарактерный для «народа», а следовательно, в лучшем случае — согласно советской же терминологии — «мещанский» танец или пляска⁶.

После сцены в избе-кабаре зритель немедленно возвращается в пространство фильма-перевоспитания, в котором *коллективный производительный физический труд* противостоит другим жизненным практикам. Причем, как теперь ясно, если исходить из того, что показано на экране, танец, наряду с блатными песнями, оказывается важнейшей из них.

Базовое противопоставление пространства труда и пространства праздности намеренно подчеркивается режиссером с помощью параллельного монтажа: перед тем как полностью сосредоточиться на сценах разгула, он монтирует кадры так, что сцены труда на свежем воздухе перемежаются со сценами нездорового отдыха в прокуренной избе.

Имеет смысл учитывать еще один нюанс. Танец даже в кино остается танцем при любых обстоятельствах. Его невозможно изобразить, симулировать. Его можно только хорошо ли, плохо ли исполнить, снять и смонтировать. Но совсем иначе обстоит дело с работой. Труд в кино не труд, а «кинотруд», то есть в действительности демонстрация труда. Исходя из этого, «кинотруд» вполне можно рассматривать как разновидность «кинотанца» или — чтобы все же отделить одно от другого — «квазитанца», понимая под последним то, что вызывает иллюзию на танец при актуализации хореографической специфики видеоряда в целом⁷. Иными словами, в подобных случаях зритель сталкивается с явлениями одного порядка — хореографического, то есть с известной долей аппроксимации и «киноработа», и «кинотанец» остаются танцами. С той только разницей, если возвращаться к «Путевке...», что один из них, согласно замыслу создателей, служит атрибутом положительных персонажей, а второй — отрицательных.

Последнее при этом ничуть не означает, что осуждаемые с точки зрения авторского замысла танцы, музыка и песни плохи. Для режиссера они привлекательны уже потому, что он решил их показать. Пристрастия же зрителей, которые трудно поддаются контролю, точно были не только на стороне «трудовых танцев».

Поздняя «История советского кино» четко фиксирует суть двойственного отношения к фильму, сообщая о песнях, снискавших «М. Жарову неслыханную популярность, а Н. Экку — обвинения в блатной романтике» [Абул-Касымов 1973: 49]. Говоря по-другому, «кабаре Жигана», антураж которого, помимо алкоголя и атрибутов разврата, составляли блатные песни и простонародные танцы, не устраивало только некоторую, хоть и значимую, часть кинокритики, пишущей о романтизации преступного мира. Суть же последней заключается в том, что не признаваемая в рамках публичного дискурса ценность остается как для создателей произведения, так и для конкретной аудитории ценностью, пусть и из разряда *guilty pleasures*.

6 «Правильный» советский «народный» танец должен быть найден, затем обработан хореографами-профессионалами и только после этого должен практиковаться. Рецепт см., например: [Захаров 1954: 3].

7 То, что «советский» труд похож на танец, заметно и по другим фильмам сталинского времени [Kaganovsky 2018: 160].

Таким образом, «Путевка в жизнь» реализует базовый риторический прием, благодаря которому порочное удовольствие, в том числе и танец, может удостоиться фиксации кинокамерой: порочное необходимо ассоциировать с антагонистом, то есть с идеологически, политически и этически чуждым в контексте официального дискурса лицом.

Если точнее, в соответствии с основополагающими догмами советской пропаганды, «поставщиками» предосудительных удовольствий могли быть либо персонажи — представители культуры прошлого (включая «криминальную» как, по той же советской логике, ее пережиток), либо персонажи — посланники современной зарубежной буржуазной культуры. О первом типе мы только что говорили, на очереди второй вариант.

Джаз вприсядку

То, что без музыки и танцев в жизни не обойтись, советский кинематограф знал всегда. В этом отношении попытку Экка изобразить антагонизм между трудом и танцем, по крайней мере для звуковой эры, можно считать исключением из правила или даже анахронизмом. Другое дело, что музыка и танцы должны были отвечать некоторым критериям: важно было удержаться в рамках дозволенного даже «экранному злодею».

Если в «Путевке в жизнь» Экка чуждая, блатная, культура все-таки предстала, насколько это возможно для художественного произведения, почти в своем миметическом естестве, то в дальнейшем советские фильммейкеры большей частью старались такой чистоты избегать. Первая советская музыкальная комедия «Веселые ребята» (1934) Г.В. Александрова и, в частности, хореографические номера, исполняемые в ней, наглядно показывают, как осуществлялась типичная переработка импортируемого культурного «guilty pleasure продукта»⁸ — джаза и джазового танца.

В сюжетном плане, по месту действия, «Веселые ребята» делятся на две части: события первой происходят на периферии Советского государства, события второй — в Москве. В музыкальном отношении картина делится так же, причем лишь московская часть джаз-комедии по-настоящему джазовая. В первой, периферийной царит совсем другая атмосфера. Танцуют в ней немного, но хореографический ряд дополняется музыкально-танцевальным.

Фильм открывается шествием главного положительного героя под ставшую тут же знаменитой песню «Марш веселых ребят» В.И. Лебедева-Кумача, так что (квази)танец-марш с самого начала метонимически наделяется положительными коннотациями. Первым танцевальным атрибутом положительной героини становится *вальс*: накрывающая праздничный стол для вечеринки на даче своих хозяев-нэпманов домработница Аня (Л.П. Орлова) лихо съезжает по извилистым лестничным перилам с верхнего этажа на нижний, держа в руке стопку тарелок, и потом начинает расставлять их на столе. При этом она пританцовывает, а затем определенно вальсирует с цветочной корзиной в охапку. Аня кружится под вальсовую мелодию песни «Я вся горю, не пойму отчего» и сама же эту песню поет.

8 О музыкальных аспектах комедий Г.В. Александрова см., например: [Egorova 1997; Kupfer 2010].

Маршу и вальсу как атрибутам положительных персонажей противопоставит популярнейший и неустанно клеймимый джазовый танец *фокстрот*. Его танцуют, причем не слишком умело, нэпманы (по фильму — «неорганизованные курортники»), в то время как пастух и музыкант Костя Потехин, хоть и не по своему желанию, от него увивается: хозяйке дома, где проходит вечеринка, с большим трудом лишь на пару мгновений удастся вовлечь Костю в общую сутолоку топчущихся под музыку гостей.

Поломка патефона заставляет пастуха достать дудочку, и на его мелодию сразу реагирует расположившееся неподалеку стадо домашних животных. Вторжение стада в нэпманскую обитель и ее разгром проходят под *галоп* — что, в общем, для данного случая естественно, «миметично». Пьяный поросенок и корова совершают сонные движения под *русский народный танец* в симфонической обработке, через какое-то время после которого возобновляются *галоп* и движение стада по дому.

В двух последующих сценах, лирических, посвященных неразделенной любви, звучит песня «Как много девушек хороших» на мелодию *танго* в исполнении Л.О. Утесова, за которой повторяется песня-вальс «Я вся горю...» в исполнении Орловой.

Таким образом, музыкально-хореографической сюжет этой первой части в жанровом отношении, если отмечать основные темы, разворачивается так: *марш, вальс, фокстрот* (единственный в данном ряду из считающихся джазовым), *галоп*, «*народный танец*», снова тот же *галоп, танго, вальс*. Ясно, что эти танцевальные жанры — полноценные атрибуты персонажей, наряду с такими немзыкальными атрибутами, как желания, идеи, речь, манеры, одежда, жилье и т.п. Они маркируют героев (и *vice versa*) этически и, что не менее важно для советской эстетики, политически.

В очень деликатном с точки зрения легитимности распределении музыкально-хореографических атрибутов между персонажами может удивить только одно решение: танго, исполнение которого доверено протагонисту. Танго трудно назвать приемлемым для советской официальной культуры 1930-х годов. «Протащить» его в фильм — решение даже более смелое, чем эксперименты с джазом. Причем какие бы резоны за ним ни скрывались, с точки зрения целеполагания и аксиологии ясно, что «буржуазное» танго, как и фокстрот и джаз в целом, оказались для режиссера ценностями, ради которых стоило затевать проект и рисковать карьерой, если не большим. В «Путевке...» Экка зрителю доставляли сомнительные эстетические удовольствия под предлогом того, что радость от них получали враги. Александров, фильм которого, по сути, почти целиком представляет собой *guilty pleasure*, добавил к этому способу кое-что новое. Помимо делегирования их пропаганды отрицательным персонажам, таковым стала звуковая аллюзия — апофатическое *неисполнение* самого танца танго, которое присутствует в фильме лишь как мелодия и текст.

Все, что происходит в фильме, помимо его соцреалистической, «маршевой» идейности, в большой степени предстает продуманной и изощренной апологией джаза. Говоря конкретней — оправданием джазовой увертюры, которая обрушивается на зрителя во время чтения титров. Только при титрах джаз звучит сам по себе, еще вне связи с сюжетом, персонажами или каким-нибудь дидактическим «посланием». В других местах он подчинен телеологии целого с моралью объединения всех под зорким оком камеры, отъезжающей в финале под герб СССР и затем из стен Большого театра куда-то в темноту

ночи. Если же говорить о самом сюжете «Веселых ребят» в музыкально-хореографической перспективе, вся первая часть фильма — это, по сути, подготовка: создание каркаса и фона, в которые джаз будет встраиваться. Как заметный компонент сюжета, джазовые сцены открывают вторую часть картины. В первой он представлен лишь в паре коротких фрагментов: помимо упоминавшегося «нэпмановского» фокстрота, в финале первой части песня-вальс Анюты в определенный момент перекрывается джазовой мелодией.

Во второй части «Веселых ребят» танцевальных эпизодов несколько. Если принять выступление Потехина в роли режиссера, его эмоциональное жестикулирование и беготня вверх-вниз по лестнице, превращающую Венгерскую рапсодию Ф. Листа № 2 в «суету/джаз», за (квази)танец, то сцена в мюзик-холле, где все это показывается, — первый из них. В следующем танцевальном эпизоде коллеги Кости Потехина члены джазового оркестра, перед тем как устроить драку во время репетиции, выстроившись в ряды, двигаются перекрестным шагом влево и вправо под польку в обработке для джазового оркестра. Дерутся же герои фильма под в стиле диксиленд-джаз — что-то вроде аккомпанемента для быстрого фокстрота с отклонениями и импровизациями. После этого зритель видит их марширующими за катафалком под похоронный марш, который снова переходит в польку, и герои снова оживленно танцуют.

Еще раз кратко перечислим танцевальные элементы и квазитанцы в этой части фильма: *квазитанец дирижера, полька, квазифокстрот-драка, марш, полька*, — чтобы отметить только один момент: джаз встраивается между уже устоявшимися и поэтому более легитимными жанрами, причем джаз в сюжетной части фильма, в отличие от увертюры, появляется в негативном контексте как атрибут либо классово чуждого элемента, либо по меньшей мере нарушителя поведенческой нормы: члены джазового оркестра Утесова, по сути, мелкие хулиганы (снимать которых и наблюдать за которыми — предмет еще одного *guilty pleasure*). Пока, на данном метре ленты, улавливается только одно, почти незаметное исключение из правила: джазовая мелодия, проникающая в песню-вальс положительной Анюты накануне встречи зрителя, собственно с веселыми ребятами-джазистами. Но и оно является таковым лишь на первый взгляд. Во-первых, музыкально одаренная Анюта пока еще не истинная героиня: она еще никого «не зовет» и «не ведет за собой» и даже, будучи прислугой, еще не вошла в классовый конфликт со своей безголосой хозяйкой. Во-вторых, джаз и вальс, предосудительное и поощряемое удовольствия, в этом маленьком эпизоде очень наглядно борются между собой. То есть иерархия «хореографических героев» повествования, танцев, тоже пока не выяснена.

Оказавшись на сцене Большого театра, оборванные промокшие музыканты-джазисты сначала начнут притоптывать в такт исполняемой ими на губах музыке в стиле диксиленд. Через некоторое время они выстроятся вдоль рояля и будут приседать в своеобразных реверансах, отворотившись от публики и выставив зады. В определенный момент на сцене появится подвыпившая и тоже пританцовывающая Анюта. Затем оба положительных героя исполнят песню-танго, причем опять-таки в хореографическом отношении «апофатически» — не двигаясь, а просто глядя друг друга. Но *иностранное* танго продлится недолго, трансформировавшись в веселые куплеты «Тюх-тюх...», которые будет петь и танцевать подвыпивший кучер на катафалке (Ф.Н. Курихин). Танец Курихина тоже простонароден по стилистике: в самом начале он испол-

няет нечто вроде смазанной «ковырялочкой» с притопами, затем проходит по сцене широким шагом с подскоками.

Полноценные танцы, за исключением «нэпмановского» фокстрота в первой части картины, начнутся только после соло Курихина-кучера. Требуется некоторое внимание, чтобы увидеть, какое отношение к этой разворачивающейся хореографической серии имеет жанр джаз-комедии. Уже понятно, что джазовая музыка в чистом виде занимает в фильме достаточно скромное место. Так же едва заметен в нем «истинный», «американский» джазовый танец, который представлен только в одной форме — степом или, по-другому, чечеткой. Степ, выстукиваемый под куплеты или частушки, буквально вмонтирован между танцевальными элементами иной природы. Общий план с танцующим в русской манере кучером сменяется первым средним планом Утесова, который подхватывает его куплеты. В следующем кадре видны только ноги танцора, несколько мгновений профессионально отбивающие чечетку. Затем эстафету перехватит Орлова, которая под те же куплеты исполнит несколько па, напоминающие чечетку, но на самом деле, скорее всего, нечетко выполненные характерные для русской пляски (по крайней мере в сценическом варианте) частые дробы с подскоком на двух ногах. После этого камера покажет Утесова, Орлову и Курихина, совершающих энергичные па, которые зритель мог бы увидеть в опереточном каскаде. Затем зритель еще раз удостоится «оригинального» степа, который в течение нескольких секунд будут профессионально отбивать по-прежнему одетые в лохмотья трое членов джазового коллектива. На этом «джазовый» танец себя исчерпывает: финал танцевальной серии увенчан вращениями Орловой и неумелой русской присядкой⁹ в исполнении Утесова и факельщика.

Иными словами, то, что было названо в титрах не просто «музыкальной комедией», но более определенно — «джаз-комедией»¹⁰, если думать о жанровой доминанте, никак последней не является, хотя и остается апологией и рекламой этого вида искусства. Кроме того, джаз в комедии подается либо как отрицательная ценность, либо в исключительных случаях как амбивалентная. Аксиологически нейтрален или положителен, поскольку не совмещен в данный момент ни с какой негативной топикой и символикой, он только в увертюре, звучащей под титры, то есть до того момента, когда зритель, собственно, погружается в действие, в сам фильм. В целом же джаз приемлем в фильме лишь постольку, поскольку перекрывается другой эстетикой. Если говорить

9 Американские джазовые танцы тоже могут включать элементы, похожие на русскую присядку. В «Шестой части мира» (1926) Дзиги Вертова присядку исполняют «Chocolate Kiddies». Но совершенно очевидно, что в контексте американской культуры телеология и семантика этого «экзотизма» иная.

Кстати, трехмесячный тур «Chocolate Kiddies» по СССР в 1926 году, возможно, способен прояснить проблему генезиса не сразу устоявшегося названия фильма Александра, который поначалу проходил под титулом «Джаз-комедия», а затем — «Пастух» и «Пастух из Абрау-Дюрсо» [Салис 2012: 23, 296]. Момент трансформации американских «Шоколадных ребят» в советских «Веселых ребят», кажется, никакими источниками не описывается, но при переводе с английского интертекстуальная зависимость названия советского мюзикла от названия музыкального коллектива из США очевидна. (Встречающаяся иногда версия, что название «Веселые ребята» предложил М. Горький, опровергается хронологией событий [Там же: 57].)

10 Выражение «джаз-комедия» в один момент из фильма исчезает. В монтажном листе 1937 года она еще фиксируется, в листе 1958 года уже отсутствует.

о хореографии как таковой, забыв о «квазитанцах», это эстетика *марша, вальса, польки, галопа, русского народного танца*. Крамольное нетанцуемое танго п(р)опадает между теми же контекстами. Позиция инородного степа специфична тем, что он полностью погружен в куплеты и приурочен к «русским» дробям. Такая «поэтика наслоения» — еще один способ доставить потребителю предосудительное эстетическое удовольствие¹¹.

Более того, в определенных отношениях главным музыкально-хореографическим событием в джаз-комедии Александрова оказывается не джаз, а *неджазовый* походный марш. Им начинается сюжетная часть кинопроизведения, им же и заканчивается. Он помогает создать состояние всеобщего единения и социальной гармонии в начале — в сельских условиях, в конце — в городских, столичных. Движение от гармонии, то есть в случае александровской комедии состояния счастья и ликования, к гармонии — составляет основу сюжета фильма. Между этими моментами герой претерпевает различные, пусть и комедийного свойства, неприятности. Причем обрамляющий ситуацию беспокойства «правильный» или, иначе, «праведный» походный марш, как мы помним, имеет своим прямым антагонистом «промежуточный» комический траурный марш-польку, воплощающий, как и джазовая репетиция-драка, нарушение закона. Джазу же, и в особенности джазовому танцу, в музыкальной комедии отведена сравнительно скромная ниша.

Позиция джаза тоже ущербна и с точки зрения символической связи с персонажами. В отличие от походного марша, джаз — атрибут несовершенной, не подчиняющейся порядку группы индивидов. В финальных сценах успевшие переодеться после всех перипетий Потехин и Анюта, как и большинство окружающих их персонажей, включая публику, очень прилично одеты. Члены же джаз-банды по-прежнему остаются в лохмотьях. Если раскрыть этот «костюмный код», получается, что в противоположность «окультурившимся» Анюте и Потехину, которые присоединяются к джазу лишь на промежуточной стадии жизненного неустройства, аутентичные джазисты пребывают в состоянии дикости всегда. В фильме они не преобразуются в «культурных» с точки зрения социалистического и соцреалистического порядка героев.

В воплощающих искомую всеобщую гармонию финальных кадрах пастух Потехин, сводит джаз-банду, как когда-то вел стадо, по широкой лестнице, чтобы объединить ее со всеми прочими артистами на сцене. Однако джазисты все же отличаются от других. Контраст особенно заметен при их сравнении джаза Потехина/Утесова с походным маршем духового военно-морского оркестра¹², который сводит по лестнице Орлова. С одной стороны — исполняемая точно по нотам музыка, прямые и неподвижные торсы, непоколебимые головы, слаженный шаг. С другой — неслаженные движения и трактовка мелодии марша в стиле диксиленд, когда каждый член оркестра импровизирует. Джазисты играют, что называется, «вокруг нот» и вышагивают по сцене схо-

11 Старр, говоря о советском джазе в 1930-е годы, выделяет две его концепции: «усвоение», *adoption*, и «приспособление», *adaptation*. В этом отношении он противопоставляет подходы к джазу А.Н. Цфасман и Утесова [Starr 1994: 133]. То же самое мы видим и в «приспособленческой» чечетке в комедии Александрова.

12 Из основных видов марша — строевого, походного, встречного, траурного [Келдыш 1976: 463–464] — походный чаще других исполняет функцию безусловно оправданного музыкально-хореографического удовольствия. Важна, конечно, и свойственная ему гимническая составляющая.

жим образом — пошатываясь, запрокидывая туловище кто назад, кто вперед, потрясывая головами и т.д. и т.п. Причем военно-морской духовой оркестр в конечном счете перекрывает джаз. Ситуация амбивалентна: перед нами и приятие джаза, и отталкивание одновременно. И та и другая трактовка возможны, но уже это не позволяет отнести марш джаз-банды к разряду таких же устойчивых положительных ценностей, как неджазовый походный марш «культурных» персонажей.

В конечном счете их облик и поведение высвечивают возможно несколько неожиданную параллель. «Веселые ребята» в одном существенном отношении решительно повторяют «Путевку в жизнь». Это тоже фильм о перевоспитании, хоть и не доведенном до конца: драку музыканты, как и коммунары, затевают тогда, когда их покидает «пастух-дирижер». Оставшись наедине с собой, эти новоявленные «беспризорники» тут же превращаются в оборванцев, причем тут же, как и коммунары у Экка, джазисты разламывают орудия собственного труда. Лишь в самом финале им заменяют сломанные инструменты на новые, после чего они до известной степени *дисциплинируются* под влиянием походно-маршевого ритма¹³.

Еще два момента имеет смысл учесть в связи с танцевальным синтаксисом фильма. Первый касается простонародного танца. Второй — классического балета, его антагониста. В «Веселых ребятах» к простонародному танцу — что тоже может показаться несколько неожиданным с точки зрения чуть более поздней советской эстетики — Александров и Дунаевский относятся с известным небрежением или по крайней мере с иронией. Вспомним: первый выход под «народную» музыку в комедии совершают пьяный поросенок и бычок, второй — подвыпившие факельщик и Анюта. Причем вытанцовываются русские па отнюдь не так профессионально, как движения степа. Присядка, в которую пускаются Утесов и Курихин под куплеты Лебедева-Кумача, в отличие от музыки, тоже далека от профессионально-сценического совершенства. Народная хореография амортизирует явление джаза, но в то же время сама по себе ущемлена в правах на фоне маршевой эстетики.

Присутствие балета в «Веселых ребятах» локально, но его нельзя недооценивать. После казуса с танго нас не должно уже особенно удивлять, что представители балета в фильме не танцуют. У них другая функция, причем такая, которая реализуется не иносказательным путем — движением, музыкой и т.п., — а прямо, без обиняков. Главное их назначение в фильме — аплодировать другим героям фильма: Потехину, Анюте, членам джазового коллектива, музыкантам военно-морского оркестра и зрителям.

Впервые с наиболее рафинированным видом танцевального искусства зритель встречается, когда факельщик и Анюта пробираются за кулисами на сцену Большого театра. В этот момент находящиеся там артистки балета разминаются перед выходом на сцену. Аплодируют же они тогда, когда «домести-

13 Р. Салис в практически исчерпывающей теме книге о комедиях Александрова, разбирая музыкальный ряд фильма, пишет: «Аттракционы Александрова в “Веселых ребятах” не обоснованы политико-идеологической целью. “Идеология” фильма сугубо музыкальная: жанр утверждает себя в пропаганде популярной музыки — джаза и популярной песни» [Салис 2012: 70]. Но, как мы видим, александровские комедийные музыкально-хореографические guilty pleasure все же выражали вполне конкретную идеологию: «Веселые ребята» демонстрировали, как джаз превращается в марш, анархия, пусть и не в полной мере, — в «железный поток».

цированные» в марше джазисты и военно-морской оркестр совершают свое шествие перед публикой Большого театра. Их участие — составная часть александровской апологии джаза, который при этом теряется на фоне других, «легальных», музыкально-хореографических удовольствий. В конце концов танцовщицы присоединяются к выстроившимся на сцене актерам и маршируют вместе с ними. Органичная для Большого театра и легитимная эстетическая стихия, таким образом, наряду с восторгом от советского порядка в целом, выражает свою полную поддержку подозрительному, инородному джазовому предприятию¹⁴. Никакой чистоты жанра, только монтаж в разрывы между легитимными жанрами, только «джаз вприсядку» — такова суть «апологетического ресайклинга», характерного для апроприации чужого и трансформации его в свое¹⁵.

Если же останавливаться на более зрелом этапе карьеры Александрова в качестве придворного кинокомедиографа, при всей своей значимости для советского кино и даже при насыщенности некоторых из них танцами поздние фильмы Александрова не так интересны с точки зрения «хореографического синтаксиса». Они значительно проще, менее противоречивы в своем следовании соцреалистической схематике.

В «Цирке» (1936) оппозиция «свое» — «чужое», «советское» — «американское» предстает как очевидность. Если в «Веселых ребятах» идея государственного обобществления проявляется и торжествует только в самом финале при непосредственной риторической поддержке «правильного», походного марша (в начале герой вышагивает под него, но в одиночестве, в середине марш компрометируется легкомысленной полькой), то в «Цирке» марш сопровождает даже начальные титры.

В танцевальном лексиконе «Цирка» доминируют вальс и марш. В «Веселых ребятах» выяснение любовных отношений между главными героями происходит под крамольное «апофатическое» танго. В «Цирке» — поначалу, пока еще любовная коллизия только намечается, герои уже объясняются под марш, хоть и лирически медленный. В этот момент он тоже предъясняется в «апофатической» форме, исполняемый на рояле и голосом, а не движением тела. Однако в самом финале, когда любовь торжествует, те же государственно-патриотические «гимнические» мелодия и песня «Широка страна моя родная...» дополняются синхронным ходом человеческой массы на первомайском параде.

Статус вальса в «Цирке», как и марша, исключительно положителен. Вальс будет сопутствовать, как и в предыдущей александровской комедии, явлениям на экране главной героини, но впервые прозвучит чуть раньше. Под него будут выступать цирковые животные: слон, собаки, моржи и медведи. Одно из животных, медвежонок с бутылкой молока, будет даже кружиться под ритм вальса. Собственно положительной советской музыкально-хореографической ценностью сделает его в этом эпизоде незамысловатый политический подтекст.

14 Лимитированное «киноприсутствие» классического балета в фильме, возможно, объясняется двойственностью его положения в этот период: с одной стороны — уже легитимный символ новой власти, с другой — находящийся под ударами критики, обвиняющей его либо в формализме, либо в натурализме [Ezrahi 2012: 58–63].

15 Позже, при работе над музыкой для «Цирка», И.О. Дунаевский декларирует этот принцип открыто: «Здесь требуется какой-то ловкий ход, фокус, чтобы американка пела “американское” и чтобы оно все-таки оставалось на нашей почве» [Салис 2012: 121].

В определенный момент дрессировщик водрузит на нос одному из моржей большой мяч-глобус. Жонглируя этим мячом, морж взберется на вершину специального пьедестала, и камера покажет его со стороны, где нанесена крупная надпись «СССР». В следующем кадре зритель увидит медведя, который, встав на задние лапы, перемещается по арене на бочке с изображением Северной и Южной Америки. Таким образом, СССР оказывается в самом зените, а Америка, попираемая отечественным «тотемным» животным, в самом низу условного мироздания, и такого рода картографический антагонизм обыгрывается в фильме не единожды.

Танго тоже фигурирует в «Цирке». Только при этом оно обретает законный с точки зрения формирующегося канона статус «капиталистического» вида развлечений и становится атрибутом негативного персонажа. Фильмический злодей, немец-антрепренер, осуществляет под танцуемое танго диверсию: после танца он закармливает наивную советскую девушку Раечку сладостями до такой степени, что в результате чуть не срывается ключевой номер советских цирковых акробатов, в котором она должна участвовать.

Анархический джаз во второй комедии Александрова почти не ощущается, однако степ находит себе в ней место. Он, как и вальс, тоже представляет собой атрибут, казалось бы, положительной героини. Орлова исполняет танец под «Песенку Мэри» («Я из пушки в небо уйду...»), кульминационным моментом которого становится теперь не смазанная, как в «Веселых ребятах», а профессионально и четко отбиваемая под чарльстон чечетка. Вместе с тем американский степ остается атрибутом героини только до тех пор, пока она считает себя американкой и не признает себя приверженкой СССР, то есть тогда, когда героиня лишь потенциально положительный персонаж, «зародыш» нового советского человека. В повторном исполнении, после того как Мэрион Диксон в полной мере ощутила свою привязанность к герою советского цирка, степ, как и весь ее «заграничный» танец, обретает черты печального вальса: как вальс начинает звучать та же самая песня Мэрион, движения героини становятся медленными и плавными, чечетка слабеет, поскольку героиня теперь лишь слегка касается поверхности подошвами туфель. В терминах чисто хореографической коллизии можно сказать, что вальс в данном случае одолевает джазовый степ.

Преобразование вальса в марш происходит очень постепенно в ходе массовых хореографических сцен в цирке после успешного исполнения советскими артистами ключевого номера — выстрела человеческим телом из пушки и его полета под куполом цирка. В этот момент на арене возникает вращающаяся башня, наподобие татлинской, на которой под вальсовую мелодию (вальс-бостон) в гимнастических трико кружатся десятки советских «гёрлз». Вначале — правда, очень недолго — они даже выполняют «истинные» вальсовые па, которые сменяются жонглированием факелами в темноте и разнообразными гимнастическими фигурами, а через какое-то время — шествием этих многочисленных почти обнаженных «гёрлз» по широкой лестнице с аллюзией на канкан, подавляемой и прикрываемой физкультурной эстетикой: девушки спускаются, подбрасывая ноги вверх высоко и синхронно. Аккомпанементом служит по-прежнему вальс, но движения уже маршевые. После этого сюжет еще развивается, но в хореографическом плане за этим «квазимаршем-вальсом» только одно, итожащее событие — настоящий марш физкультурников под песню «Широка страна моя родная...». Иными словами, все или, точнее,

почти всё хореографическое разнообразие фильма постепенно, то есть так, чтобы это не сразу ощущалось, сводится к маршу.

Вне процесса трансформации и редукции остается «вражеское» танго и еще один «номер», один «квазитанец»: говоря условно, «танец велосипедов» в исполнении директора цирка и двух его коллег по бурному, еще дореволюционному цирковому, в цирке Чинизелли, прошлому. Несмотря на всю свою оторванность от общей идеи фильма, он наделен положительными коннотациями.

«Танец велосипедов», как и песня велосипедистов: «Все печали — чепуха! / Целый век мы распеваем: / “Ха-ха-ха!”», — прославляет праздный образ жизни, не более того. И то, что Александров пожелал и ему разрешили оставить безыдейное раскатывание на велосипедах по арене, означает самую простую вещь — политическое признание невозможности без этого guilty pleasure обойтись¹⁶.

Хореографический сюжет музыкальной комедии Александрова 1938 года «Волга-Волга» с точки зрения выбранных нами критериев еще более монотонен, что особенно заметно на фоне разнообразия чисто музыкальных и песенных форм — от оперного пения до джазовых инструменталок в некоторых довольно кратких моментах. Фильм прославляет самую разную творческую самодеятельность, а зритель наблюдает почти исключительно «народные» танцы, в большинстве своем коллективные, стилизованные под русские. Это те народные пляски, которым, пользуясь выражением И.В. Нарского, партия народ танцевать уже успела научить [Нарский 2018]. А также лезгинку, исполняемую соло: в одном эпизоде — положительным персонажем Орловой, в другом — отрицательным героем товарищем Бываловым (И.В. Ильинским). Но и эксклюзивная лезгинка мало что меняет, поскольку это все равно «народный», то есть легитимный, танец, а не социально чуждый: не дворянский, не буржуазный, не иностранный и т.п.¹⁷ Собственно, александровская «Волга-Волга» сама по себе принимает участие в широкой кампании по его легитимации. Александров таким образом компенсирует свое невнимание к этому виду социалистического искусства в ранних комедиях.

Марша как действия в «Волге-Волге» нет, однако топика марша все же в ней наличествует, причем в сильной позиции, хотя и в латентной (как когда-то в «Веселых ребятах» танго). Сквозная для нее «Песня о Волге» в целом написана в ритме 3/4, что характерно, в частности, хоть и не исключительно, для вальса, в стиле которого она временами и звучит. Однако припев написан в 2/4, то есть в потенциально маршевом ритме. Именно этот припев исполняется хором и симфоническим оркестром в манере бравурного марша почти в самом финале действия, точнее — в самом финале сюжета, хотя и не в самом конце фильма.

«Волга-Волга» имеет рамочную конструкцию. Основному действию в ней предпосылается прямое обращение к зрителю, включающее представление

16 В сталинском кинематографе культуре дореволюционной хореографии цирка, варьете, кабаре, кафешантана и т.д. отведена своя ниша среди guilty pleasure, подробное обсуждение которой приходится оставлять для другой работы.

17 Функциональная замена одного национального народного танца на другой соответствует формуле новой культуры по Сталину от 1925 года: «пролетарская по своему содержанию, национальная по форме» (*Сталин И.В.* О политических задачах университета народов Востока. Речь на собрании студентов КУТВ 18 мая 1925 г. // Сталин И.В. Сочинения: В 18 т. 5-е изд. Т. 7. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во полит. лит., 1947. С. 138).

действующих лиц, которые должны появиться на экране. В конце же фильма к зрителю, раскланиваясь, обращаются сами действующие лица, закрывая таким образом рамку. Иными словами, если говорить именно об основном сюжете, без марша в финале Александров не смог обойтись и этом случае.

Хореографический сюжет в соцреализме

Даже если основываться только на той малой части присталинской кинематографической продукции, о которой говорилось выше, можно отчетливо различить нехитрую формулу советского хореографического киносюжета. Ее смысл состоит в том, что в фильме должны присутствовать хореографические события совершенно определенных типов, порядок которых может несколько варьироваться, но в любом случае он подчиняется правилу. Хореографический сюжет так или иначе коррелирует с обычным, «нарративным» сюжетом, хотя далеко не всегда с ним целиком совпадает¹⁸. Отталкиваясь от того, что соцреалистический сюжет в общем сводится к рассказу о пути героев к «коммунистической истине», соотносящийся с таким развитием событий хореографический синтаксис киноповествования можно очертить следующим образом: в начале танцы могут быть разными — от тех, что показаны под маской *guilty pleasure*, до допустимых и поощряемых; далее между различными видами танца возникает конкуренция, отражающая противостояние между персонажами и, соответственно, между разными идеологиями — передовой, советской, и всеми остальными, чуждыми; финальная же позиция в хореографическом сюжете, которая не всегда совпадает с концовкой обычного, «нарративного» сюжета, должна оставаться за тем танцевальным жанром, который больше всего соответствует идее победы нового порядка. Говоря кратко, этот сюжет предполагает более или менее четкое движение сквозь три хореографических ситуации: плюрализм — конфликт — порядок.

В.Я. Пропп пишет, что «рассмотрение форм сказки возможно с такой же точностью, как органических образований» [Пропп 1928: 5]. В отношении советского хореографического сюжета такое утверждение, думается, прозвучало бы опрометчиво. Но тенденция, выражающаяся в частотности похожих друг на друга случаев его реализации, прослеживается отчетливо даже на том небольшом объеме материала, который охарактеризован в этой статье.

Если говорить о типичном, а не о редких исключениях, жанровый репертуар советской присталинской кинохореографии достаточно беден или даже очень беден. Лишь иногда — например, в историческом кино или кино про обучение и воспитание советских офицеров — он несколько расширяется за счет старых забытых форм. Н.Б. Лебина пишет о том, что в обиходе советского человека в 1920-е годы было «всего 20 видов!» танцев [Лебина 2015: 273]. Для кино даже это большие цифры.

Классифицировать танцы в советском кино можно, разумеется, по-разному. Но исходя из проведенных наблюдений прежде других напрашиваются

18 Принцип нарративизации танца, то есть обслуживания некоего сюжета при подавлении его автономии, соотносится с борьбой за драматизацию балета [Ezrahi 2012: 32] и общей тенденцией борьбы соцреализма с бессодержательным (бессюжетным) формализмом-авангардом.

два измерения. Во-первых, с точки зрения атрибуции, то есть связи с положительными и отрицательными персонажами — со всеми возможными градациями между этими полюсами. Во-вторых, по принадлежности к разряду guilty pleasure, то есть не поощряемому, но и не табуируемому окончательно аттракциону.

В соответствии с первым критерием можно выделить три основных категории танцев, используемых для реализации соцреалистической хореографической формулы: говоря условно, «нелегальный» танец («танец-вредитель»), лиминальный танец и «легальный» героический танец. Все жанровые формы так или иначе между ними распределяются или тяготеют к одному из них, притом что лиминальные танцы могут чаще переходить из одной категории в другую в зависимости от контекста.

Танцев, которые бы занимали твердые позиции, совсем мало. Танго — типичный танец-вредитель и одновременно самое предосудительное из хореографических удовольствий. Он встречается редко и за редким исключением служит атрибутом негативного или ущербного персонажа.

Лиминальных танцев много. Фокстрот — лиминальный танец, в «успешном» по сталинским меркам кино почти всегда с негативными коннотациями; полька — лиминальна, но чаще с положительными коннотациями. Народный танец — лиминален, причем сам по себе способен пребывать в двух ипостасях. В явной сценически-профессиональной обработке он чаще всего будет атрибутом положительного героя и не является guilty. «Сырой», имитирующий простонародную непрофессионально-сценическую манеру, он чаще будет атрибутом негативного или ущербного персонажа: комического или недостаточного советского, не «нового» человека.

Танец в стиле варьете или оперетты — лиминален, может наделяться как отрицательными, так и положительно коннотациями. Чаще он сообщает об ущербности его исполнителя по отношению к соцреалистическому идеалу. Джазовый степ, как и джаз вообще, тоже лиминальны. Они требуют поддержки народной пляской, вальсом, маршем в том случае, если исполняются положительным героем. В чистом виде степ в советском игровом кино 1930-х годов лучше не танцевать.

Лиминальным статусом в советском кино поначалу будет обладать и балет, который лишь в 1940-е годы перейдет в разряд уверенно желаемых и поощряемых. Марш можно назвать лиминальным, но, возможно, удобней говорить о двух принципиально разных жанрах марша в советском кино. Один из них — атрибут нового советского человека и коллектива, другой — атрибут явного врага, причем в милитаристском образе. Если марш положительного героя будет в самом широком смысле слова гармоничен, то вражеский марш будет выглядеть — тоже в очень широком смысле — как пародия на эту гармонию. Последнее, разумеется, вполне может стать поводом для guilty pleasure.

Особое положение в советском кино почти сразу займет вальс — за возможными очень небольшими исключениями почти такой же положительный танец, как и марш нового человека, но только лирический и поэтому занимающий в иерархии советского кино при Сталине чуть более низкую позицию. «Хороший» марш объединяет хороших людей. Вальс связывает двух героев, мужчину и женщину, как положительных представителей социалистического сообщества, но сам по себе без марша недостаточен. Любопытно вспомнить, выйдя из области поэтики кино в антропологию, что марш и вальс, призван-

ные сформировать метафорическое «коллективное тело», наиболее бестелесные, бесконтактные хореографические сущности для XX века¹⁹.

В отличие от народной пляски, вальс можно танцевать по-разному, как профессионально, так и «по-простому», любительски. Чаще его танцуют «по-простому» — как социальный, клубный танец. Полька в этой иерархии занимает почетное третье место. Иногда, хотя и редко, например если контекст целиком деревенский, она даже может заменить вальс в качестве завершающего лирического танца. В рамках канона 1930-х — начала 1950-х, о котором сейчас только и идет речь, вальс значительно меньше подвержен сдвигам от положительного к негативному полюсу. Но он, как и марш, может быть скомпрометирован пародией или вообще неполноценностью хореографического события — обрывом танца, неучастием в нем. Неполноценный вальс соответствует какой-либо ущербности героя.

Принцип, по которому танцы располагаются по «шкале удовольствий» от запрещенного к поощряемому, уже понятен: запрещенное просто не попадет на экран или будет изъято из проката; крайне предосудительное будет ублажать отрицательных героев или обозначаться нехореографическим способом; менее предосудительное привлекает не отрицательных, но недостаточно соответствующих облику нового советского человека и т.д. Человек в советском кино виден не только по делам и словам, но и по танцам.

Хочется еще раз подчеркнуть, что речь идет не о жесткой решетке, а о тенденциях, о встречаемости в репрезентативных случаях, о регулярности, ритме. Со временем танцы способны мигрировать как от положительного персонажа к отрицательному, так и из одной категории удовольствий в другую. Но в рамках музыкально-хореографической системы одного фильма большей частью найдутся все три вида танца: вредительский, лиминальный и героический.

Когда схема выявлена, о ней проще говорить лаконично. Вот лишь еще несколько примеров реализации советского хореографического канона периода соцреалистической формации, которые — и это кажется важным — показывают, что соцреалистический хореографический сюжет не был изобретен исключительно Александровым, Дунаевским и их сподвижниками, а развивался параллельно разными режиссерами.

В комедии «Горячие денечки» (1935) А.Г. Зархи и И.Е. Хейфица титры сменяются под **походно-маршевую** музыку, перемежающуюся с **джазово-фокстротными** мотивами — *борьба поощряемого и предосудительного удовольствий*. Танки отправляются на учение под **марш** военного оркестра, который резко обрывается при поломке машины главного героя — *несостоявшееся незаслуженное поощряемое удовольствие*. В конце фильма персонажи, преодолев трудности, признаются в любви друг другу и танцуют **вальс** — *заслуженное поощряемое удовольствие*. Вальсу при этом отдается предпочтение перед мазуркой и тустепом. Ожидаемый полноценный, победный **походный марш** исполняется чуть раньше во время танковых маневров, когда их экипажи достигают высшей степени мастерства. Различные эстетические guilty

19 Вальс в этом смысле противоположен новым социальным танцам, отражающим потребность телесной близости. По замечанию исследователей американских танцев М. и Дж. Стернс, «в старомодном вальсе вы вращались настолько быстро, что было удачей, если удавалось держаться хотя бы в соприкосновении с партнером» [Stearns 1994: 96].

pleasures разбросаны по фильму и связаны с сомнительными с точки зрения соцреалистической этики ситуациями, как-то сидеть на заборе и петь слезные песни о любви.

В комедии «Богатая невеста» (1937) И.А. Пыррева в начале посевной объявляется борьба с танцами, то есть возникает ситуация «Путевки в жизнь»: *танец против труда*. Но молодежь все равно танцует, обучаясь **вальсу**, что означает *оправдание танца* как guilty pleasure. Сторож, представитель старшего поколения, не признаёт вальс, предпочитая ему **гопак**. Иными словами, один жанр танца противопоставлен другому. Но молодое поколение с одинаковым удовольствием танцует и вальс и гопак, что уравнивает оба танца как «легальное» удовольствие — происходит *разрешение конфликта между жанрами*. Проведение уборочной кампании сопровождается **маршем** колхозников, а ее успешное завершение венчается всеобщим **маршем** и **вальсом** влюбленных героев в окружении коллектива. Причем ранее танцевать вальс, в отличие от гопака, главный герой-труженик не умел. Мораль понятна: кто хорошо танцует, тот хорошо работает, и *vice versa*. В качестве же guilty pleasure в «Богатой невесте» остаются горячие поцелуи и жестокий романс, исполняемый не вполне положительным персонажем.

В качестве последнего примера возьмем не мюзикл, а драму, как ее определяет справочник [Мачерет 1961: 68]. В «Летчиках» (1935) А.В. Мачерета музыка, а тем более танцы, не столь навязчивы, как в музыкальных комедиях. Начальные титры сопровождаются бодрым **маршем**, временами звучащим **в джазовой обработке**, то есть разворачивается *фаза соприсутствия противоположающихся стилей*. После довольно продолжительной паузы в музыкальном сопровождении, в эпизоде, озаглавленном «Катастрофа», звучит **фокстрот**, который трансформируется в **марш**, резко обрывающийся тогда, когда на экране появляется не слишком сознательный герой — безрассудно храбрый индивидуалист. Так *начинается фаза конфликта музыкально-хореографических тенденций*. Под столь же неполноценный, с нарушенной мелодикой и ритмом **вальс**, этот герой разбивает самолет, кружащийся при падении. По возвращении из госпиталя в часть, гордец тут же попадает в клуб, где молодые летчики обучаются *правильно* танцевать опять же **вальс**. Танцующие вовлекают в свой *правильный* танец положительных персонажей влюбленную героя-индивидуалиста, который в результате остается в одиночестве. В тот момент, когда героиня пытается разобраться в своих чувствах и приходит за советом, как быть, к своему командиру (ну а к кому же еще пойти?), в клубе танцуют **польку** — лиминальный танец с типично положительными коннотациями. Интересующие нас персонажи прямого отношения к польке не имеют, но она создает фон для развития любовной интриги. На этом фоне героиня переносит свое внимание на старшего сугубо положительного товарища-командира. Летчики полноценно **маршируют** под полноценную маршевую музыку в эпизоде торжества истинного героя — старшего товарища-командира, воспитавшего отлично организованный коллектив. Финального лирического «вальса-обручения» в фильме нет. Но лишь потому, что история еще не закончена: герои уже догадываются, что будут вместе, но сейчас они должны пережить разлуку. Чуть ранее в момент их неявных полупризнаний звучит лиминальный **фокстрот**.

Такие запретные удовольствия, как танго, в указанных фильмах отсутствуют, думается, по той простой причине, что в них нет явного «злодея». В от-

личие от «Цирка» и «Путевки...», но так же, как «Волга-Волга», они точнее ориентированы на бесконфликтную эстетику соперничества лучшего с хорошим.

* * *

Guilty pleasure в тоталитарном обществе утрачивает смысл легкой вины, однако мало кто из деятелей советского искусства не пытался воспользоваться этим опасным ресурсом. Нетрудно понять почему. В 1981 году К. Кларк [Clark 1981] предложила вниманию академического сообщества описание «базового сюжета» советского романа. Нет никаких сомнений в том, что эта формула, пусть, возможно, и с оговорками, релевантна и важна. Однако в той же мере очевидно, что сам по себе master plot принципиально недостаточен для произведения искусства, включая то, которое создается в условиях тоталитарной культуры. Чтобы тоталитарное искусство как искусство состоялось, авторы вынуждены нарушать гласные и негласные табу, причем часто с настоящим риском для себя. Риск поэтому не должен быть безрассудным. Невозможно добавлять какие угодно предосудительные удовольствия и в каком угодно количестве к «непорочному» соцреалистическому сюжету. Нарративный master plot должен сочетаться с не менее структурированными и лимитированными сюжетными схемами других типов. Базовый хореографический сюжет, включающий свои guilty pleasures, — один из них.

Библиография / References

- [Абул-Касимова 1973] — История советского кино. 1917—1967: В 4 т. Т. 2: 1931—1941 / Ред. кол.: Х. Абул-Касимова и др. М.: Искусство, 1973.
(Istoriya sovetskogo kino. 1917—1967: In 4 vols. Vol. 2: 1931—1941 / Ed. by Kh. Abul-Kasimova et al. Moscow, 1973.)
- [Вьюгин 2023] — Вьюгин В.Ю. Против нарратологии (Об одной технике чтения) // Новое литературно обозрение. 2023. № 4 (182). С. 61—83.
(Vyugin V. Protiv narratologii (Ob odnoy tekhnike chteniya) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2023. No. 4 (182). P. 61—83.)
- [Захаров 1954] — Захаров Р. [Предисловие] // Ткаченко Т.С. Народный танец. М.: Искусство, 1954.
(Zakharov R. [Predislovie] // Tkachenko T.S. Narodnyy tanets. Moscow, 1954.)
- [Келдыш 1976] — Музыкальная энциклопедия: В 5 т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 3. М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1976.
(Muzykal'naya entsiklopediya: In 5 vols. / Ed. by Yu.V. Keldysh. Vol. 3. Moscow, 1976.)
- [Лебина 2015] — Лебина Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
(Lebina N. Sovetskaya povsednevnost': normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'shому stilу. Moscow, 2015.)
- [Мачерет 1961] — Советские художественные фильмы: Аннот. каталог: В 3 т. / Под ред. А.В. Мачерета (рук.). Т. 2: Звуковые фильмы (1930—1957). М.: Искусство, 1961.
(Sovetskie khudozhestvennyye fil'my: Annot. katalog: In 3 vols. / Ed. by A.V. Macheret. Vol. 2: Zvukovye fil'my (1930—1957). Moscow, 1961.)
- [Нарский 2018] — Нарский И.В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали и что из этого вышло: культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

- (Narskii I.V. *Kak partiya narod tantsevat'* uchila, kak baletmeystery ey pomagali i chto iz etogo vyshlo: kul'turnaya istoriya sovetской tantseval'noy samodeyatel'nosti. Moscow, 2018.)
- [Пропп 1928] — *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928.
- (Propp V.Ia. *Morfologiya skazki.* Leningrad, 1928.)
- [Салис 2012] — *Салис Р.* «Нам уже не до смеха»: музыкальные кинокомедии Григория Александрова. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- (Salys R. "Nam uzhe ne do smekha": muzykal'nye kinokomedii Grigoriya Aleksandrova. Moscow, 2012.)
- [Сироткина 2019] — *Сироткина И.Е.* Пляска по инструкции: создание «советского массового танца» в 1920-е годы // Вестник Пермского университета. 2019. № 1 (44). С. 153—164.
- (Sirotkina I.E. *Pliaska po instruktsii: sozdanie "sovetskogo massovogo tantsa" v 1920-e gody* // Vestnik Permskogo universiteta. 2019. No. 1 (44). P. 153—164.)
- [Booth 1961] — *Booth W.C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- [Clark 1981] — *Clark K.* The Soviet Novel: History As Ritual. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- [Egorova 1997] — *Egorova T.* The Role of Music in Creating a Mythicised Image of Socialism. Song in the Service of Ideology: The Musical Film Comedies of Alexandrov and Pyriev // Egorova T. *Soviet Film Music: An Historical Survey.* Amsterdam: Harwood Academic, 1997. P. 31—47.
- [Ezrahi 2012] — *Ezrahi Ch.* Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.
- [Kaganovsky 2018] — *Kaganovsky L.* The Voice of Technology: Soviet Cinema's Transition to Sound 1928—1935. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2018.
- [Kupfer 2010] — *Kupfer P.* Music, Ideology, and Entertainment in the Soviet Musical Comedies of Grigory Aleksandrov and Isaak Dunayevsky: PhD Thesis. Chicago, 2010.
- [McCoy, Scarborough 2014] — *McCoy C.A., Scarborough R.C.* Watching "Bad" Television: Ironic Consumption, Camp, and Guilty Pleasures // Poetics. 2014. No. 47. P. 41—59.
- [Miao 2011] — *Miao L.* Guilty Pleasure or Pleasurable Guilt? Affective Experience of Impulse Buying in Hedonic-Driven Consumption // Journal of Hospitality & Tourism Research. 2011. No. 35. P. 79—101.
- [Reid 2022] — *Reid M.* Guilty Pleasures Revisited // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2022. No. 80. P. 189—200.
- [Robertson 1996] — *Robertson P.* Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna. Durham: Duke University Press, 1996.
- [Shusterman 2000] — *Shusterman R.* Come Back to Pleasure // Let's Entertain: Life's Guilty Pleasures. Minneapolis, Minn.: Walker Art Center, 2000. P. 33—47.
- [Starr 1994] — *Starr S.F.* Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917—1991. New York: Limelight Editions, 1994.
- [Stearns 1994] — *Stearns M.W., Stearns J.* Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance. New York: Da Capo Press, 1994.
- [Svehla 1996] — *Svehla G.* Introduction: What is a Guilty Pleasure? // Son of Guilty Pleasures of the Horror Film / Ed. by G. Svehla and S. Svehla. Baltimore, Md.: Midnight Marquee Press, 1996. P. 9—11.
- [Zibrak 2021] — *Zibrak A.* Avidly Reads: Guilty Pleasures. New York: New York University Press, 2021.