

АНСАМБЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦА «САМОЦВЕТЫ» КАК МЕСТО ПАМЯТИ ЕГО (БЫВШИХ) УЧАСТНИКОВ

НАРСКИЙ ИГОРЬ
ВЛАДИМИРОВИЧ

Пермский государственный
национальный исследовательский
университет

Благодарности: исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 20-18-00342)

DOI: 10.17072/978-5-7944-4056-0-146-162

© Нарский И. В.

АННОТАЦИЯ

В этой статье на примере танцевального ансамбля челябинских тракторостроителей будет рассмотрен всесоюзный процесс освоения руководителями и участниками художественной самодеятельности государственного проекта, который, в свою очередь, был нацелен на огосударствление их досуга. С привлечением концептов флюидного текста и культурной памяти самодеятельный ансамбль «Самоцветы» рассматривается как место памяти его участников. С этой целью в статье будут поочередно рассмотрены формы и содержание «парадных», аффирмативных воспоминаний о прошлых заслугах ансамбля и коммеморативные стратегии «проигравших», имена и заслуги которых не вошли в официальные тексты. Центральный тезис статьи состоит в том, что участники коллектива – и прославленные, и забытые нарративами о прошлом «Самоцветов» – в равной степени успешно осуществляли «приватизацию» государственного проекта художественной самодеятельности.

Ключевые слова: художественная самодеятельность, культурная память, место памяти.

FOLK DANCE ENSEMBLE "SAMOTSVETY" AS A PLACE OF MEMORY OF ITS (FORMER) PARTICIPANTS

Igor V. Narsky
Perm State University

Abstract.

This article uses the example of the Chelyabinsk Tractor Plant dance ensemble to examine the Union-wide process of appropriation of the state project by the leaders and participants of amateur art activities, which in turn aimed at de-nationalization of their leisure time. Using the concepts of the fluid text and cultural memory, the Samotsvety amateur ensemble is considered as a site of memory for its participants. To this end, the forms and contents of affirmative memories of the ensemble's past victories and the memory strategies of the "losers," whose names and merits do not appear in the official texts, are examined in turn. The central thesis of the article is that both the "winners" and the "losers" in the narratives about the past of the "Samotsvety" were equally successful in "privatizing" the state project of artistic amateur dance.

Key words: artistic amateur art, cultural memory, place of memory.

Acknowledgments:

the study was supported by a grant from the Russian Science Foundation (Project No. 20-18-00342).

Несколько слов о контексте, или почему «Самоцветы»?¹

Самодеятельный танцевальный ансамбль «Самоцветы» был основан в 1938 г. при Дворце культуры недавно построенного Челябинского тракторного завода. В 1960 г. ему было присвоено звание народного, а в 1971 г. по решению ВЦСПС ансамбль получил название «Самоцветы». В его репертуаре за советский период было около 200 танцев народов мира, хореографических композиций и спектаклей. В это время ансамбль гастролировал в Венгрии (1957, 1989), Японии (1960), ГДР (1969), на Кубе (1969), в Чехословакии (1971, 1973), Румынии (1977), США (1978), Дании, Норвегии, Финляндии, Швеции (1983), был лауреатом фестиваля «Белые ночи» (Ленинград, 1965), X Рабочего фестиваля в Восточной Германии (1969), областной премии «Орленок», Всесоюзного смотра ЦК ВЛКСМ (1972). Ансамблем руководили Н.И. Иванова (1938–1948), Н.Н. Карташова (1948–1963), В.И. Бондарева (1963–1988), Ю.И. Основин (1988–2009) [Поletaева, 2006, с. 739]. Бондарева была преемницей Карташовой в самодеятельности Магнитогорска и Челябинска. Их отношения в течение десятилетий сопровождались подспудно тлевшим конфликтом, который оказал существенное влияние на коллективную память участников челябинской тракторозаводской танцевальной самодеятельности.

Почему в качестве кейса для исторического исследования советской танцевальной самодеятельности выбран ансамбль танца ДК ЧТЗ «Самоцветы»? Во-первых, ансамбль танца был создан в период рождения советской самодеятельной хореографии сталинского образца и успешно просуществовал весь советский период, принадлежа к числу наиболее известных. Он был на виду во всесоюзном масштабе. Его знали в столице, ему благоволили высокопоставленные чиновники и ведущие хореографы. Его руководители награждались высшими государственными наградами и почетными званиями.

Во-вторых, ансамбль считался одной из визитных карточек процветавшего в советское время Челябинского тракторного завода, который не скупился на его содержание и гастрольную деятельность. У танцоров ЧТЗ были лучшие в городе балетмейстеры и сценические костюмы. Ни один из челябинских самодеятельных танцевальных коллективов не мог позволить себе такого количества постановок и программ. Никто из челябинских танцоров не ездил так часто на гастроли в столицу, по стране и за рубеж. На последнее обстоятельство стоит обратить особое

¹ Этот текст основан на завершённом и опубликованном исследовательском проекте [Нарский, 2018].

внимание: Челябинск с его обилием режимных предприятий в течение десятилетий был недоступен для зарубежного туризма и его жители редко выезжали за границу. Возможность путешествовать, в том числе в зарубежные страны, очень стимулировала желание попасть в столь успешный самодеятельный коллектив.

В-третьих, между 1936 и 1968 гг. в Челябинске сложилась образцовая сеть по обеспечению самодеятельности методической и кадровой поддержкой. Ее осуществляли областной дом народного творчества (1936), культурно-просветительское училище (1949, хореографическое отделение – с 1962 г.), театр оперы и балета (1956), государственный институт культуры (1968).

Все это позволяет рассматривать ансамбль танца ДК ЧТЗ как достаточно типичный для советской самодеятельной хореографии. Его особенность заключалась в его незаурядной успешности.

Ниже на примере танцевального ансамбля челябинских тракторостроителей будет рассмотрен всесоюзный процесс освоения руководителями и участниками самодеятельности государственного проекта, который, в свою очередь, был нацелен на огосударствление их досуга. С этой целью в статье будут поочередно рассмотрены формы и содержание «парадных», аффирмативных воспоминаний о прошлых достижениях и победах ансамбля, а также коммеморативные стратегии «проигравших», имена и заслуги которых не вошли в официальные тексты. Но прежде обратимся к некоторым источниковедческим и теоретическим проблемам.

Проблемы источников и теории

Прежде всего, необходимо упомянуть проблемы, с которыми встречается историк при изучении танца. Во-первых, несовершенство систем хореографической нотации создает ситуацию, в которой исследователь имеет дело не с полноценным танцем как сочетанием музыки, ритмичного движения и яркого зрелища, а с фантомными танцевальными следами.

Во-вторых, тексты о хореографах, танцах и танцорах отличаются большой вариативностью, вызывающей законную настороженность. В Новое время сложилось представление о наличии единственного (первоначального или итогового) оригинального текста, в котором содержится «правда». Отклонения от оригинала при такой концепции текста воспринимаются как результат небрежного копирования или злонамеренной фальсификации. В нашем случае более целесообразным видится отказ от поиска «оригинала» и опровержения информации копий. Такого оригинала не найти, поскольку его не существовало.

В вариативности описания одних и тех же хореографических событий, по моему убеждению, следует видеть, прежде всего, наличие живой устной традиции, в которой рассказы многократно повторялись участниками дискурса о художественной самодеятельности – хореографами, танцовщиками и журналистами. Кроме того, вариативность указывает на прикладной характер этих текстов, возникавших в разных контекстах и добросовестно приспособившихся к ним и практическим задачам. Поэтому в отношении текстов о танцах, их создателях и исполнителях вполне допустимо использование разработанных медиевистами терминов «открытые», «множественные», «вариативные», «флюидные тексты», учитывающих неразрывность письменной и устной коммуникации, неопределенность авторства и прагматические задачи письменной фиксации информации [Strohschneider, 1997; Schenk, 2014]².

Проблемы источникового плана выводят нас на тему коллективной памяти и мест ее символического воплощения. Хотя память индивидуальна, то, как индивид «оглядывается на прошлое» и что он там видит, зависит от культуры и времени, к которым он принадлежит. Конечно, ни общество, ни одна из его групп не являются гомогенными. Сегодня, зная, что класс, нация и поколение являются воображаемыми сообществами, абсурдно искать единую коллективную память у какой-либо из этих групп.

Однако есть статистически осязаемые группы, члены которых длительно находятся в интенсивном личном контакте, занимаются общим делом и проводят вместе преобладающую часть времени – и часто готовы проводить еще больше. Следовательно, их объединяют совместно пережитые события, неоднократно обсужденные и потому совместно усвоенные, превращенные в общий опыт и общие воспоминания.

Наряду со счастливой семьей, неразлучными друзьями или фанатичной религиозной сектой к таким объективно существующим группам можно отнести и (в прошлом) успешный и прочный любительский коллектив. Он цементирует общее прошлое и прокладывает его внешнюю границу, заботится о поддержании стабильной идентичности его членов, убедительной для них самих.

Роль этих функций становится экзистенциально важной, если возникают угрозы существованию коллектива. Коммуникация о прошлом стала вопросом жизни и смерти для бывших советских самодеятельных танцоров, когда стабильному государственному проекту самодее-

² Автор благодарит Т.М. Бука за предоставленную информацию об интерпретации средневековых текстов в современной медиевистике, особенно в германистике.

ятельного творчества вместе с СССР пришел внезапный конец. Противопоставление «плохого» настоящего «хорошему» прошлому стало стратегией выживания, сохранения надежды и проявления несогласия. Коллективная память стала способом «выживания вида», в буквальном смысле альтернативой генетической памяти животного. В свою очередь, разрыв с прошлым является ведущей причиной в формировании «мест памяти», в ностальгическом желании заместить безвозвратно прошедшее время местом [Нора, 1999].

Ниже, в большей степени для удобства упорядочения материала, чем для его интерпретации, мы воспользуемся предложенным Яном Ассманом разделением коллективной памяти на коммуникативную и культурную. Первая из них является биографическим воспоминанием современников, слабо оформленным, поддерживаемым повседневной коммуникацией индивидов, и исчезает вместе с их уходом из жизни. Культурная память, напротив, удерживает лишь наиболее значимое прошлое, которое позволяет ориентироваться в этом мире, и поэтому обладает нормативной силой. Культурная память, в отличие от коммуникативной, является значительно более организованной и оформленной, она находит отражение в церемониальном, праздничном действе и имеет специальных носителей и хранителей [Ассман, 2004, с. 50–59].

Главным специализированным носителем нормативного прошлого в нашем случае является зафиксированный письменный текст, живой памяти – устная коммуникация. Коллективная память участников ансамбля «Самоцветы» построена на столкновении двух типов памяти – культурной и коммуникативной. Многочисленные тексты руководителя ансамбля в 1948–1963 гг. Н.Н. Карташовой и ее супруга – известного журналиста Р.Ф. Шнейвайса – поддерживали память официальную, парадную. Устные кулуарные воспоминания преемницы Карташовой – В.И. Бондаревой – и ее учеников представляют собой своевременно не продемонстрированную и запоздалую оппозицию широко распространенным письменным. Они выражают несогласие проигравших. К механизмам коллективного обращения к прошлому относятся также юбилеи и другие формы церемониальной коммуникации, а также создание, сохранение и инструментализация предметов, наделяемых статусом реликвии.

Аффирмативная коммеморация руководителей и участников «Самоцветов»

Церемония, направленная на коллективное воспоминание, – юбилей, впервые была использована в ансамбле «Самоцветы» довольно поздно

– в 1988 г., в связи с его 50-летием. Его готовили заранее и праздновали три дня. В первый день была камерная, «для своих», встреча всех поколений ансамбля. Собравшиеся славил заслуги руководителей, предавались воспоминаниям о наиболее значимых событиях – гастрольных выступлениях, победах в конкурсах. Это было своеобразной репетицией общепринятого, приемлемого для всех нарратива об ансамбле. Второй вечер был посвящен отчетному концерту ансамбля. Третий – поздравлениям со стороны многочисленных гостей³.

Ю.И. Основин, сменивший во второй половине 1980-х гг. В.И. Бондареву на посту руководителя «Самоцветов», принял самое живое участие в организации юбилея⁴. В устном рассказе Ю.И. Основина упоминается и банкет, который был устроен после концерта. Здесь собрались не только «карташовцы» и «бондаревцы», но и несколько оставшихся в живых «ивановцев». Банкет превратился в импровизированный вечер воспоминаний: «Столько было рассказов, столько было воспоминаний»⁵.

Празднование 50-летия ансамбля создало канву для его последующих юбилеев. Торжество, посвященное 70-летию коллектива, состоялось 29 мая 2009 г. Как и положено церемониальному действию, оно имело устойчивую структуру и соблюдало традицию. Праздник включал поздравления, награждение губернаторскими грамотами, благодарственными письмами депутатов Законодательного собрания области, знаками отличия ЧТЗ, более чем двухчасовой концерт юбиляров, эпический рассказ о танцевальных династиях в сопровождении фотографий на большом киноэкране, «танцевальные подарки» коллег «Самоцветов». Концерт завершился праздничным фейерверком⁶.

Этот юбилей был типичным ритуалом увековечивания памяти. На нем вспоминали об успехах всеми возможными способами, включая «память мышц». За поздравлениями шел концерт виновников торжества, за ним – подарки гостей. Единственной приметой новых времен был салют, в советское время допустимый только на главных государственных праздниках.

Юбилей – церемония поминовения, ритуал подтверждения целостности празднующего сообщества и укрепления идентичности ее членов. Поэтому юбилейное торжество – это место ритуальной демонстрации учениками своих успехов, выражения публичной благодарности и пре-

³ «Самоцветам» – пятьдесят // Музей ЧТЗ. Незарегистрированная папка Л.В. Авсянниковой.

⁴ Интервью автора с Ю.И. Основиним. 21.11.2010. 46:10.

⁵ Интервью автора с Ю.И. Основиним. 21.11.2010. 43:50.

⁶ Асылгериева Ю. Фейерверк «Самоцветов» // Челябинский трактор. 2009. 5 июня. С. 10. (Праздник был заснят. Запись сохранилась у участников юбилея).

данности учителю. В репортаже о 70-лети «Самоцветов» приводилось количество вышедших из ансамбля успешных хореографов: «25 заслуженных работников культуры, пять народных артистов, два профессора хореографии, десять профессиональных хореографов»⁷.

В статье, опубликованной в челябинской газете в 1987 г. и посвященной 75-летнему юбилею Н.Н. Карташовой, также перечислялись достижения ее учеников, собравшихся пятью годами ранее, в 1982 г., в Магнитогорске на юбилее ремесленного училища № 13 и помнивших о той, кому они были обязаны своими успехами⁸. В другой статье, также посвященной 75-летию Н.Н. Карташовой, благодарная память участников самодеятельности и зрителей ставится выше государственных наград⁹.

Между тем и государственные награды, и высокие звания служили процессу обращения к прошлому, причем в двойном смысле: они закрепляли накопленные заслуги и сами, в свою очередь, служили основанием для того, чтобы с гордостью оглянуться в былое.

Триумфальным был для Н.Н. Карташовой рубеж 1950–60-х гг. Она была осыпана наградами – первая из руководителей художественной самодеятельности в Челябинске. В 1958 г. Карташова была награждена орденом Трудового Красного Знамени. В 1959 г. ей было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, затем ее имя было занесено в Книгу почета города Челябинск¹⁰. Н.Н. Карташова пребывала на пике известности всесоюзного масштаба. В новогоднем (1960) номере журнала «Художественная самодеятельность» дружеский шарж на нее в исполнении художника И. Игина и поэта М. Пустынина красовался в центре страницы, окруженный шаржами на четверых мужчин – известных деятелей искусства:

«Жар-птицею над городами
Весть о Челябинске летит:
Не только славен тракторами,
– И танцами он знаменит.

Пленяет взоры танец новый
– Здесь труд и сердце Карташовой,
Ее энергию жив
Ей благодарный коллектив»¹¹.

⁷ Там же.

⁸ Федорова Л. Чтобы повториться в учениках // Вечерний Челябинск. 1987. 29 авг. С. 3.

⁹ Вайнштейн Л. Неповторимость таланта: к 75-летию Н.Н. Карташовой // Вечерний Челябинск. 1987. 28 авг. С. 3.

¹⁰ Карташов Н. Натали-Я. Челябинск, 1996. С. 57–59.

¹¹ Пустынин М., Игин И. Новогодние дружеские шаржи // Художественная самодеятельность. 1960. № 1. С. 62.

Ее ученики обожали ее и гордились ею: «Мы были горды, когда Карташовой было присвоено звание “заслуженный деятель искусств РСФСР”», – вспоминает В.П. Карачинцев¹².

Однако вскоре, не достигнув пенсионного возраста, Н.Н. Карташова из-за конфликта с руководством дворца культуры, посчитавшего ее хореографический стиль устаревшим, покинула «ей благодарный коллектив», вызвав у участников растерянность и глухое сопротивление новому руководителю. Свидетельства ее успехов – награды, фото с важных выступлений и из знаковых поездок, памятные адреса и вырезки из газет – в этой ситуации изменили свое назначение. Они превратились в места памяти, в символические вехи автобиографических воспоминаний и внутреннюю опору. Некоторые из них, получив особую символическую нагрузку, стали реликвиями. Часть их была интегрирована в семейный интерьер, превратившись в своего рода музейные экспонаты.

Домашними реликвиями были полны жилища участников «Самоцветов». Были – потому что многих из них нет в живых. А с личными памятными предметами, не разобранными на память близкими, после смерти владельца происходит, к сожалению, примерно одно и то же – они завершают свой век на мусорной свалке. В редких случаях такие реликвии попадают в музейные коллекции или архивные собрания. Так случилось, например, с частью семейного архива Н.Н. Карташовой, переданного наследниками в музей ЧТЗ¹³. Теперь историк может воспользоваться тремя объемными папками с документами в качестве источников по истории ансамбля народного танца ДК ЧТЗ. Везжая в 2013 г. в Канаду, передала в этот же музей часть домашнего архива семья Авсянниковых. Его отличает от собрания Карташовой отсутствие памятных адресов и поздравительных телеграмм, но в остальном их содержимое сходно: вырезки из газет, пропуска на кремлевские выступления, программки престижных концертов, подарочные буклеты из зарубежных поездок и бесчисленные фотографии.

С фотографий и рассказов вокруг фотографий начинались встречи автора статьи с В.И. Бондаревой, Ю.И. Основиним, В.П. Карачинцевым. Учитывая, что фотографическая практика, наряду с другими социальными функциями, является средством присвоения заснятой

¹² Карачинцев В. «Великий мастер народной хореографии» // Карташова Н.Н. Воспитание танцем. Заметки балетмейстера. 2-е изд., расш. и доп. М., 2009. С. 241.

¹³ См.: Архив музея ЧТЗ. Ф. ДП. 354. Личный фонд Н.Н. Карташовой.

действительности [Барт, 1997; Беньямин, 1996], можно констатировать: передислоцировав в домашнюю среду следы очевидной былой славы своего самодеятельного коллектива, неотъемлемой частью которого они себя представляли или представляют, бывшие участники советской художественной самодеятельности совершили символический акт «приватизации» грандиозного советского государственного проекта, превратив его в частное владение и знак личного жизненного успеха.

Наряду с общепринятыми механизмами обращения со славным прошлым культура памяти о «Самоцветах» располагает редким в среде самодеятельного творчества инструментом – Фондом развития народного танца имени Н.Н. Карташовой и Т.Н. Реус, заслуживающим отдельного упоминания. Фонд был создан в Челябинской области 26 января 2011 г. в память о Карташовой и ее дочери Реус. В состав правления фонда вошли руководители всероссийского и местного методических центров народного творчества и деятели культуры, в том числе ученицы Реус. Попечительский совет возглавила известный хореограф и теоретик танцевального искусства В.И. Уральская. Учредителем фонда стал сын Реус и внук Карташовой А.Г. Реус, сделавший за десятилетие начиная с конца 1990-х гг. блестящую столичную карьеру.

Внушительный кадровый, организационный и, вероятно, материальный ресурс, мобилизованный фондом, определил масштаб сформулированных программой фонда задач. Обращает на себя внимание, что большинство из них дублирует направления деятельности советских методических служб по поддержке самодеятельности. Его единственная оригинальная и, надо полагать, главная задача состоит в пропаганде наследия Карташовой и Реус¹⁴.

Любимое детище Фонда развития народного танца – Всероссийский фестиваль «Уральский перепляс», появившийся, правда, значительно раньше фонда¹⁵. Первоначально региональный – южно-уральский – фестиваль, где вручался приз имени Н.Н. Карташовой, возник еще при ее жизни. Неизвестно, принимала ли участие семья Карташовых – Реус в инициировании именного фонда, но в первый раз он прошел словно разыгранный по готовому сценарию: сопровождался непрерывными чествованиями матери и завершился победой дочери¹⁶. «Уральский

¹⁴ Информация о Фонде. URL: <http://www.pereplyas.ru/about/> (дата обращения: 13.11.2023)

¹⁵ Положение фестиваля «Уральский перепляс». URL: http://www.pereplyas.ru/festival_uralsky_pereplyas/festival_terms/ (дата обращения: 13.11.2023).

¹⁶ Карташов Н. Натали-Я... С. 63.

перепляс», приобретший всероссийский статус в 2008 г., и поныне – важный повод для воспоминаний о Карташовой и Реус¹⁷.

Память побежденных

Там, где есть победители, есть и побежденные. В тени пышных, торжественных мероприятий Фонда развития народного танца, посвященных Н.Н. Карташовой и Т.Н. Реус, неуютно чувствовала себя преемница Карташовой в танцевальных ансамблях магнитогорских металлургов и челябинских тракторостроителей В.И. Бондарева. В текстах и речах, сопровождавших Всероссийский фестиваль народного танца и прицельно чувствовавших двух хореографов, по законам жанра не упоминалось о Бондаревой как балетмейстере нескольких карташовских постановок и бесконечного количества танцевальных номеров, прославивших «Самоцветы» в 1960–80-е гг. Даже ученики Бондаревой, принимавшие участие в церемониях памяти Карташовой, ее, скорее всего из тактических соображений, не упоминали.

Вере Ивановне это было понятно. Своим бывшим магнитогорским танцорам, принимавшим участие в «Уральском переплясе» и извинявшимся перед ней за это, она говорила: «...Не переживайте, что вы мне делаете больно. Каждый живет сейчас так, как ему заблагорассудится. И все, говорю, одеяло тянут на себя. Пока он живой, пока он у власти, он маму прославляет. Поэтому [если] вам возможно встретиться – встречайтесь, показывайтесь. Потому что других стимулов нет. Жизнь такая наступила»¹⁸.

Давно известно, что поиск традиции – это изобретение традиции [Hobsbawm, Ranger, 1983]. В.И. Бондарева была убеждена, что учредитель Фонда развития народного танца – хороший сын и внук, но в прославлении близких ему женщин много преувеличенного и несправедливого. В конце ноября 2010 г. во время личного разговора с автором статьи она жаловалась на вновь изданную книгу Н.Н. Карташовой «Воспитание танцем», которая разбередила старые обиды. «Сколько здесь живу – столько плачу». И с горечью добавила: «И мертвые меня бьют»¹⁹. Имя В.И. Бондаревой вошло в канон официальной коллективной памяти посмертно, будучи в мае 2013 г. присвоено ансамблю танца «Самоцветы».

¹⁷ Подведены итоги Всероссийского фестиваля «Уральский перепляс». URL: http://www.pereplyas.ru/events/2095/?phrase_id=20090 (дата обращения: 13.11.2023).

¹⁸ Интервью автора с В.И. Бондаревой. 14.02.2011. 4:08.

¹⁹ Дневник автора.

«Живая» память В.И. Бондаревой не соответствовала официальной культурной памяти и сопротивлялась ей. Первое интервью она завершила взволнованным рассказом о своем участии в создании сюиты «Этих дней не смолкнет слава», балетмейстером которой начиная с 1960-х гг. называлась исключительно Н.Н. Карташова. Культурная, в терминологии Я. Ассмана, память вступала в противоречие с коммуникативной, которая не желала подчиняться официальной парадигме «нормированных» воспоминаний о былых успехах народной хореографии на ЧТЗ. С проблемой забвения ее заслуг Бондарева сталкивалась то и дело. В 1960-е гг. она молча терпела попытки Карташовой влиять на репертуар коллектива и таким образом неформально управлять им после прихода нового руководителя. Но и позже она предпочитала публично не высказываться. После смерти Карташовой для воцерковленной Бондаревой ворошить прошлое с риском бросить тень на имя и образ покойника стало совершенно неприемлемым.

Но иногда возмущение несправедливым забвением спонтанно прорывалось. Так случилось, например, в 2001 г., когда администрация Челябинска издала городскую энциклопедию, включив в нее, помимо прочего, биографические статьи о знаменитых челябинцах. Статьи о В.И. Бондаревой – о первом в Челябинске заслуженном работнике культуры РСФСР (1969 г.) – в энциклопедии не оказалось. Это вызвало у нее бурную реакцию: «Меня нет! Все есть! А меня нет! [...] Когда я это узнала – пришла Дида²⁰ – я говорю: “А что вы делаете? Я же первая получила из этого... Если бы я не приехала к вам, я бы была деятель²¹, и я бы была в Магнитогорске. Что же вы меня... трактором по моей душе проходите?!”»²²

Лишь после этого начались звонки В.И. Бондаревой от составителей энциклопедии. В результате биографическая статья о ней вошла в энциклопедию «Челябинская область»²³.

Не имея каналов формирования и поддержания культурной памяти, сопоставимых с ресурсами семьи Карташовых – Реус, В.И. Бондарева и преданные ей ученики пользовались традиционным каналом коммуникативной памяти – устным общением, в процессе которого поддерживались общие воспоминания. В.И. Бондарева часто принимала в

²⁰ Н.А. Дида – бывший директор ДК ЧТЗ.

²¹ Руководство Дворца культуры Магнитогорского металлургического комбината незадолго до переезда В.И. Бондаревой в Челябинск начало ходатайствовать о присвоении ей звания «Заслуженного деятеля искусств РСФСР».

²² Интервью автора с В.И. Бондаревой. 04.01.2010. 3:27:40.

²³ Там же. 3:27:20 – 3:28:20.

гостях своих учеников из Магнитогорска и Челябинска, а в отсутствие визитов практиковала долгие телефонные разговоры. «Да вот мы с ней последний раз разговаривали 45 минут, что ли, – рассказывал Ю.И. Основин. – Все она вспоминает, как мы тут что делали»²⁴.

Среди воспоминаний о прошлом в художественной самодеятельности преобладают светлые и радостные, поддерживая необходимый для устойчивой идентичности проект удавшейся жизни. «Сейчас – только воспоминания, и очень приятные воспоминания. Очень приятные»²⁵. При этом память о конфликтах, неприятных или щекотливых ситуациях не поощряется: «Говорю: приятно все это. ...Воспоминания эти все, моей молодости, зрелости. Память осталась, конечно, только хорошая. Да, вроде у нас ничего такого не было...»²⁶.

Для биографической коммуникации могут использоваться и официальные коммеморативные поводы, например юбилеи, которые, как это было на 50-летию «Самоцветов», спонтанно перерастают в вечера воспоминаний. На вопрос о том, поддерживаются ли контакты между бывшими танцовщиками и танцовщицами ансамбля, Ю.И. Основин с энтузиазмом ответил: «Конечно! О-о-о! Всегда отчетный концерт. Вот у нас отчетный концерт раз в год делается. Все, которые танцевали там, – уже и бабушки (смеется), и дедушки, такие уже и под 80 лет – приходят в коллектив, смотрят отчетный... Да не только отчетный! ...Не только в “Самоцветы” там ходят, и на другие мероприятия. Вот Саша Авсянников, с ним уж я поддерживаю связи... По идее-то я со всеми поддерживаю связи»²⁷.

Помимо использования официальных коммеморативных практик и праздничных церемоний в качестве повода для неформальных встреч, несколько бывших танцоров «Самоцветов» спонтанно создали свой собственный ритуал, собираясь на дне рождения пропавшего друга. Вот что рассказал об этом Ю.И. Основин: «Да и старые танцоры приходят, вот, иногда. У нас друг пропал, Леня Тихомиров. У него день рождения был, он пошел за бутылочкой – и все, с концом. И мы до сих пор не знаем, или он живой, то есть ни трупа, ничего... 12 февраля старики встречаются, отмечаем мы его день рождения. Потому что не знаем – живой или не живой. Следов, в общем, нету... Вот все мы встречаемся 12 февраля и его день рождения отмечаем»²⁸.

²⁴ Интервью автора с О.Ю. Основиним. 21.11.2010. 1:26:20.

²⁵ Там же. 41:30.

²⁶ Там же. 1:42:18.

²⁷ Там же. 42:00.

²⁸ Там же. 1:56:42.

Эта история потрясает экзистенциальной человеческой потребностью помнить – чтобы остаться в живых, сохранить себя и то, что сохранилось только в домашних альбомах и архивах, – свою молодость и советскую художественную самодеятельность. Помимо прочего, история о поминовении бесследно пропавшего друга кажется яркой и точной метафорой коллективной памяти о советской самодеятельной хореографии: ее вспоминают, потому что надеются, что она жива. Но не уверены в этом.

Как «огосударствление» досуга привело к «приватизации» государственного проекта

Красной нитью – изначально подспудно и менее заметно, а со временем все интенсивнее и очевиднее – историю советской (в том числе танцевальной) самодеятельности сопровождал процесс чрезвычайной важности. Он состоял в приспособлении государственного проекта к индивидуальным запросам участников самодеятельности, в замене одних – официальных – мотивов участия в нем другими – частными. Задуманная руководством страны с целью «огосударствления» свободного времени населения, самодеятельность в действительности оказалась освоена, «приватизирована» советскими гражданами. Они научились использовать государственные ресурсы, предоставленные для развития массового и коллективного художественного творчества во имя создания «нового человека», для удовлетворения личных интересов и для получения собственного удовольствия.

Начнем с того, что государство создавало для участников самодеятельной хореографии чрезвычайно широкую рамку действий, в которой они не чувствовали себя ограниченными, используемыми, обманутыми. Участие в самодеятельности позволяло проверить и развить свои способности, добиться признания и избежать социальной изоляции [Habeck, 2014].

Руководитель самодеятельного танцевального коллектива мог добиться успеха, не будучи профессиональным балетмейстером, – благодаря природной хореографической фантазии и железной дисциплине (В.И. Бондарева) или режиссерскому и актерскому мастерству (Н.Н. Карташова). Границы свободы творчества корректировались самоцензурой. Нужно было владеть «правильным» языком: языком советских коммунистов – в текстах (включая либретто), языком социалистического реализма (читай – драмбалета) – на сцене. Нужно было уметь заинтересовать участников во имя массовости – захватывающими рассказами в паузах между репетиционными занятиями и / или привлекательным для них репертуаром, добрым отношением в сочетании с требовательностью.

Об обширности пространства свободы руководителя самодеятельного коллектива свидетельствует то, что наиболее острые конфликты разворачивались не по вертикали – с начальством или участниками, а по горизонтали – между коллегами. Конкуренция, распределение власти, нарушение авторских прав были главными болевыми точками, а выход из конфликтов был своего рода учебным процессом. Его участники присматривались друг к другу и в ходе коммуникации приспосабливались к ситуации. Работа над ошибками давалась особенно трудно, а конфликт разрешался лишь после физического выбывания конкурента, если им оказывался человек из круга самых близких и, казалось, надежных коллег.

Рядовые участники самодеятельности, случалось, оказывались втянутыми в конфликты в исключительных ситуациях, как правило связанных со сменой руководителя. Об этих моментах они не помнят – или вспоминают неохотно. В их памяти годы участия в танцевальной самодеятельности фигурируют как счастливые годы под присмотром заботливой «второй мамы» в теплом и уютном «втором доме». И это не удивительно. Яркая сценическая жизнь, сказочно красивые костюмы и декорации, увлекательные поездки, в которые их направляли как полномочных «народных дипломатов» и достойных представителей страны, а по возвращении встречали цветами и вспышками фотокамер – все это действовало завораживающе и на неблагополучного в недавнем прошлом дворового подростка, и на рабочего, и на конструктора. Для них, привыкших к серому, унылому антуражу советского промышленного города, выступление на сцене было настоящим праздником. В те годы и в том месте – в самодеятельном ансамбле танца ДК ЧТЗ – они обретали друзей и заводили семьи. Они проводили в коллективе много времени и, если бы было возможно, проводили бы еще больше.

Все свидетельствует о том, что «счастливое время», о котором охотно вспоминают бывшие участники «Самоцветов», не является продуктом, постфактум созданным работой памяти во имя придания смысла прошлому. Современные исследования медиков, психологов и антропологов характеризуют танец как занятие, укрепляющее здоровье, продлевающее жизнь, улучшающее настроение, снимающее стрессы, излечивающее от застарелых психологических травм, развивающее интеллект, вырабатывающее навыки коллективизма, сопереживания и дисциплины – словом, улучшающее качество жизни. Танец интерпретируется как занятие, полностью захватывающее человека и являющееся вызовом для всех его интеллектуальных, эмоциональных и физических ресурсов, а потому более продуктивное, чем какой-либо из видов спорта [Bräuningner, 2006; Weickmann, 2012].

Помимо общих антропологических достоинств самостоятельный танец имел в советском контексте еще одно преимущество перед всеми видами спорта, за исключением парного фигурного катания. Занятие танцем предоставляло молодым людям чуть ли не единственную возможность много и тесно, в том числе телесно, общаться с представителями противоположного пола. Показательна первая реакция молодого человека²⁹, пришедшего в «Самоцветы»: «Пришел. Коллективизище здоровый, девчонки красивые!»³⁰.

Можно с уверенностью констатировать, что государственный проект танцевальной художественной самостоятельности был успешен. Намерение государства «осчастливить население культурой» совпало с благодарной реакцией участников. Государство желало контролировать формирование «правильной» идентичности и массовый досуг, иметь под рукой мощный инструмент пропаганды советских достижений. Участники самостоятельности желали и могли с ее помощью профессионально и лично реализовать себя, расцветить жизнь праздничными красками, обрести настоящую дружбу и любовь, сценический и жизненный успех, создать круг интересного общения, путешествовать по миру.

Таким образом, участие в самостоятельности стало важной частью жизни и идентичности. Настолько существенной, что, когда Советского Союза не стало, а новая власть, новые владельцы предприятия, новая заводская администрация и профсоюзная бюрократия сочли поддержку дворцов культуры в прежнем объеме непозволительной роскошью, многие бывшие руководители и участники самостоятельного художественного творчества подхватили этот проект. Они приспособили его как могли к рыночным условиям, адаптировались к ним сами. Превратив самостоятельность по окончании советского проекта в дело своей жизни, они не только спасли ее от гибели, но и фактически второй раз присвоили ее.

Но и те, кто связал свою жизнь с советской по происхождению любительской хореографией после гибели СССР, и те, кто по той или иной причине расстался с ней, совершили еще один акт «приватизации». Они передислоцировали ее «следы» – фотографии, награды, программы концертов – в домашний интерьер, превратив их в повод для воспоминаний, для общения со старыми друзьями и товарищами по танцевальному коллективу и в кругу семьи, зачастую сложившейся там же – в ансамбле народного танца «Самоцветы». Пусть не сценический

²⁹ Это был Леонид Тихомиров, впоследствии пропавший без вести.

³⁰ Мишутин А.А. «Самоцветы» – это Верушка... С. 7.

успех и не танец, но память о жизни в танце продлевает им жизнь, защищает от неуютного настоящего, улучшает настроение, дает пищу уму и уверенность в том, что жизнь удалась.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Яз. слав. культуры, 2004. 363 с.
- Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 2011. 267 с.
- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе. М.: Медиум, 1996. 239 с.
- Нарский И. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогли и что из этого вышло: Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: НЛЮ, 2018. 752 с.
- Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / Под ред. П. Нора и др. СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 1999. С. 17–50.
- Полетаева Н.В. «Самоцветы» // Челябинская область: Энциклопедия / под ред. К.Н. Бочкарева. Челябинск: Каменный пояс, 2006. Т. 5. С. 739.
- Bräuninger I. Tanztherapie. Verbesserung der Lebensqualität und Stressbewältigung (Diss.). Tübingen: BoD – Books on Demand, 2006. 180 S.
- Invention of Tradition / Eric Hobsbawm, Terence Ranger (eds.). Cambridge: Cambridge Univ. press, 1983. 320 p.
- Habeck J.O. Das Kulturhaus in Russland. Postsozialistische Kulturarbeit zwischen Ideal und Verwahrlosung. Bielefeld: Bielefeld: Transcript Verlag, 2014. 342 S.
- Schenk G.J. Die Lesbarkeit von Zeichen der Macht und die Grenzen der Macht von Zeichen auf dem Konstanzer Konzil am Beispiel des Einzugs Papst Johannes' XXIII. (1414) // G. Signori, B. Studt (Hg.) Konstanzer Konzils – europäisches Ereignis. Begegnungen, Medien, Rituale. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2014. S. 255–304.
- Strohschneider P. Situation des Textes. Okkasionale Betrachtungen zur „New Philology“ // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1997. № 116. S. 62–86.
- Weickmann D. Tanz. Die Muttersprache des Menschen. München: Kindle Edition, 2012. 230 S.

REFERENCES

- Assmann J. (2004) Kul'turnaya pamyat': pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnist' v vysokih kul'turah drevnosti [Cultural memory: writing, past memory and political identity in the high cultures of antiquity], Yazyki slavyanskoj kultury, Moscow, 363 p.
- Barthes R. (2011) Camera lucida. Kommentarij k fotografii [Camera lucida. Photo comment], Ad Marginem, Moscow, 267 p.
- Benjamin W. (1996) Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehničeskoj vosproizvodimosti: izbrannye jesse [The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility: Selected Essays], Medium, Moscow, 239 p.
- Bräuninger I. (2006) Tanztherapie. Verbesserung der Lebensqualität und Stressbewältigung (Diss.), BoD–Books on Demand, Tübingen, 180 S.
- (1983) Invention of Tradition / Eric Hobsbawm, Terence Ranger (eds.). Cambridge Univ. press, Cambridge, 320 p.
- Habeck J. O. (2014) Das Kulturhaus in Russland. Postsozialistische Kulturarbeit zwischen Ideal und Verwahrlosung, Transcript Verlag, Bielefeld, 342 S.
- Narskii I. (2018) Kak partiya narod tancevat' uchila, kak baletmejstery ej pomogali I chto iz jetogo vyshlo: Kul'turnaya istoriya sovetskoj tanceval'noj samodeyatel'nosti [How the Party taught people to dance, how ballet masters helped her and what came out of it: Cultural History of Soviet amateur dancing], NLO, Moscow, 752 p.

- Nora P. (1999) Problematika mest pamyati [The problematisation of places of memory], Franciya-pamyat' [France-memory] / P. Nora, et all (eds.), University St. Petersburg, St. Petersburg, pp. 17–50.
- Poletaeva N.V. (2006) «Samotsvety» [Gemstones], Chelyabinskaya oblast': Jencyklopediya [Chelyabinsk region: Encyclopaedia] / K.N. Bochkarev (ed.), Kamennyj Poyas, Chelyabinsk, Vol. 5, p. 739.
- Schenk G. J. (2014) Die Lesbarkeit von Zeichen der Macht und die Grenzen der Macht von Zeichen auf dem Konstanzer Konsil am Beispiel des Einzugs Papst Jochannes' XXIII. (1414) // G. Signori, B. Studt ((Hg.) Konstanzer Konsilals – europäisches Ereignis. Begegnungen, Medien, Rituale. Jan Thorbecke Verlag, Ostfildern, S. 255 – 304.
- Strohschneider P. (1997) Situation des Textes. Okkasionale Betrachtungen zur „New Philology“ // Zeitschrift für deutsche Philologie, № 116, S. 62 – 86.
- Weickmann D. (2012) Tanz. Die Muttersprache des Menschen. Kindle Edition, München, 230 S.