

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 791.43.03

ТАНЕЦ КАК ЧАСТЬ МИРА ПОДРОСТКА В СОВЕТСКИХ ФИЛЬМАХ О ВОЙНЕ

Воронецкая-Соколова Ю. Г.^{1, 2}

¹ Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13. Санкт-Петербург, 191119, Россия.

² Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье рассматривается использование танца в советских военных фильмах, в центре которых находится образ подростка. Еще в немой период танец включался в систему выразительных средств кинопроизведения. В дальнейшем спектр возможностей этого искусства в интерпретации экрана расширился. Являясь частью предметно-материального и субъективного мира персонажа, танец становится неотъемлемой частью экранного художественного пространства фильма, и потому структурный анализ выявляет его диегетическую или метадиегетическую принадлежность, а семантический анализ позволяет выявить его смысловое значение. Кинематограф задействует не только изобразительно-зрелищные аспекты телесно-динамического творчества, но и его культурно-социальное преломление: даже оставаясь за пределами кадра, тема танцев является важным элементом мотивов и мыслей героев. Автор приходит к выводу, что сценический, социальный (бытовой), фольклорный виды танца каждый по-своему формируют аудиовизуальный образ порванного войной детства, заявляя о себе как об уникальном выразительном средстве.

Ключевые слова: танец, советский кинематограф, Великая Отечественная война, экранный образ, юный персонаж.

DANCE AS A PART OF THE ADOLESCENT WORLD IN SOVIET WAR FILMS

Voronetskaya-Sokolova Yu. G.^{1, 2}

¹ St. Petersburg State Institute of Film and Television, 13, Pravda St., St. Petersburg, 191119, Russia.

² Russian Institute of Art History, Isaakievskaya Sq., 5, St. Petersburg, 190000. Russia.

The article examines the use of dance in Soviet war films, in the center of which is the image of a teenager. Even in the silent period, dance was included in the system of expressive means of cinema. Subsequently, the range of possibilities of this art in screen interpretation expanded. Dance is part of the character's objective, material, and subjective world. It becomes an integral part of the film's on-screen artistic space, and therefore structural analysis reveals its diegetic or metadiegetic nature. Since the content of the dance in the context of the film corresponds to the director's intention, semantic analysis allows us to identify its semantic meaning. Cinema engages not only the visual and spectacular aspects of physical and dynamic creativity, but also its cultural and social implications. Therefore, even when off-screen, the theme of dance is an important element of the characters' motives and thoughts. The author comes to the conclusion that stage, social, and folkloric forms of dance each in their own way form an audiovisual image of a childhood destroyed by war, declaring themselves as a unique means of expression.

Keywords: dance, Soviet cinema, The Great Patriotic War, screen image, young character.

Введение

Танец на экране начал использоваться в различных целях уже в немом кино советского периода. Искусство киноэкрана, разрабатывая свои выразительные средства создания художественного образа, с самых первых шагов синтезировало наследие традиционных искусств, в особенности тех, где доминирует визуальная составляющая. При отсутствии звука и цвета, ставших позднее мощными инструментами создания психологической коммуникации с аудиторией, само движение в кадре, его темп, ритм и пластика становились атрибутами и манифестацией переживаний персонажа. Изобразительные возможности Великого немого, фокусируя внимание на драме героя, прибегали к телесной динамической форме воплощения чувственно-эмоциональной природы человека, и потому искусство пантомимы, театрального жеста получило свое экранное развитие. Сергей Эйзенштейн, считавший, что «язык – это средство выражать себя и устанавливать общение» [1, с. 166], особое внимание уделял геометрии жеста, поскольку именно так пластическая композиция воплощает интонацию, эмоции [1, с. 141]. Язык жестов и пространственных перемещений, согласно его мысли, способен воплотить тему и идею в кинопроизведении, выводя из внутренней музыки и ритма визуальный рисунок образа: «Мелодия и есть первичный танец, закрепляющий свой рисунок через систему скрепляемых одною линией одного движения точек разной музыкальной высоты» [1, с. 533].

Именно так он создает в немой¹ картине «Октябрь» (Совкино, 1927) экранный образ братания. ««Дикая дивизия» подходит к Петрограду. Навстречу

¹ Для фильма была написана музыка, которая исполнялась по время показа. Существуют две ее версии композиторов Э. Майзеля и Д. Шостаковича.

выходят рабочие организации. Петроградцы отплясывают русскую <плясовую>, а “Дикая дивизия” отвечает “Лезгинкой” [1, с. 591]. Встреча двух ритмов в монтаже синтезируется, становится единым (0.41.04–0.42.18)².

В картине А. Довженко «Земля» (Киевская киностудия, ФУВКУ, 1930) главный герой Василь, переполненный чувствами радости и торжества, танцует на ночной дороге гопак (0.46.38–0.48.12). Выплясывая фигуры танца, он облекает внутреннее чувство в телесное зримое проявление. Это экранное решение раскрывает в черно-белом, немом фильме не только восторг, экзальтацию, но и культурную принадлежность, народность героя. Лезгинка, украинский гопак, русская плясовая являются национальными традиционными формами танца, воплощающими удаль, мужество, силу.

В контексте произведения сольное или групповое исполнение реализуют различные авторские замыслы. Так, танец опричников (0.54.03–1.01.10) во второй серии «Ивана Грозного» (реж. С. Эйзенштейн, Мосфильм, ЦОКС, 1945; 1958), по мысли режиссера, является частью цветомузыкального строя [1, с. 592]. Этот эпизод был заранее написан композитором С. Прокофьевым, и уже под музыку снимали, а потом монтировали. Эйзенштейн считал, что музыка Прокофьева трудна для обычного танца, но она ложится на предложенное им монтажное решение [1, с. 585–586]. Кружение, прыжки, топот, спиралеобразное и противотоковое движение танцоров, нагнетающий ритм воплощают необузданную стихию, подобную водовороту, создают зримый образ рока. Как и в картине Довженко, танец предшествует трагедии и является кульминацией, пиком экспрессии.

Как мы видим, в советском кинематографе танец, не имея столь четкой семантики как песня [2], применялся в качестве изобразительного средства построения художественного образа бытия, психологической среды героев экранного произведения. Согласно определению Д. Бордуэлла, экранная история событий героя и его мир, т. е. диегезис, имеют определенные границы, относительно которых располагаются элементы диегетичной и недиегетичной природы [3, с. 102]. А. Деникин расширяет этот спектр за счет метадиегетических звуков, представляющих «зрителю субъективные состояния персонажей, связанные с изображением на экране снов, галлюцинаций или видений в измененном состоянии сознания» [4]. Заметим, что не только звуковой, но и визуальный ряд обладает свойствами передавать внутренний мир героя, презентовать метадиегетическое пространство.

Являясь элементом образной системы фильма, танец в различных его формах оказался уместен и при создании мира детства, изуродованного войной. Драма противостояния юного героя глобальному разрушению, в отличие от текстоцентричной песни, танцу отводит несколько иную роль.

²Здесь и далее указывается тайм-код (час., мин., сек.).

Танец в контексте фильма

Рассмотрим на конкретных примерах, как используются различные виды танцев в советских кинофильмах на военную тему с ведущим героем ребенком-подростком. Структурный анализ даст возможность определить место танцевального эпизода в построении фильма, а семантический анализ позволит выявить его смысловое наполнение. Анализ же выразительных средств уточнит его функции в системе художественных средств создания объективного и субъективного экранного мира героя.

Еще продолжалась Великая Отечественная война, когда на экраны вышел фильм о блокадных детях «Жила-была девочка» (реж. В. Эйсымонт, Союздетфильм; Ленфильм; Ленхроника, 1944), снятый в Ленинграде. Уже в этой первой ленте о детях войны танец и танцевальные элементы используются в качестве выразительного средства презентации детской душевной организации. Пятилетняя Катенька, встретившись в интернате со своей соседкой по дому, радуется ленинградскому солнцу и выражает свой восторг прыжками, хлопаньем в ладоши и смехом. Они бегут к родному полуразрушенному дому, с трудом пробираются в квартиру. Домашний уют вытесняет тревогу войны, портрет матери-актрисы провоцирует девочку на импровизированное выступление. Она исполняет *вокально-танцевальный номер* «Частица черта в нас / Заключена подчас» из оперетты И. Кальмана «Сильва» (0.58.06–0.58.58), ставший кульминацией картины. Эпизод не только раскрывает судьбу семьи героини, но и является отсылкой к фильму «Актриса» (реж. Л. Трауберг, ЦОКС, 1942), погружает зрителя в культурную среду военного времени. В блокадном городе работали кинотеатры, шли театральные премьеры, и роль искусства была очень сильна в укреплении духа ленинградцев. Минуты незамутненного счастья, полная непосредственности импровизация, естественность и свобода детской пластики, в которых шалость и артистичность органично соединены, заставляют зрителя восхищаться, умиляться ребенком, как чудом, контрастирующим с кошмаром войны. Как и в ранних картинах мелодраматического характера Д. У. Гриффита³, аудитория замирает от нависшей над хрупкой девочкой неотвратимой угрозы, слыша вой сирен, объявление о бомбежке. Свой танец Катенька адресует старшей Настеньке, хочет, чтобы та оценила ее мастерство, а зритель на уровне архетипа считывает триумф и непобедимость ребенка, таинственный мир души которого наполнен переживанием, отрицающим физическую реальность, разрушающим тьму войны [5, с. 84, 99].

Настенька, в свою очередь, ввиду осознания происходящего никак не может в той же степени отдаваться переживаниям. Только во сне ее желания обретают очертания. В первую, самую страшную, блокадную зиму, ожидание вестей от отца с фронта и тоска по мирной жизни прорываются во сне Новогодним *хороводом* вокруг елки (00.18.41–20.16). Волшебство детского праздника дарит

³ Например, – в «Приключениях Долли» (1908).

героине долгожданное письмо. Танец счастливых детей, среди которых она видит и себя, имеет геометрию круга, символизирует единство, содержит семантику благополучия, отсылает к повторяемым обрядово-ритуальным действиям. В отличие от представления Катеньки, это видение принадлежит исключительно ирреальному субъективному миру героини; оно не является событием, влияющим на последующие действия (импровизированная опереточная партия настолько увлекает девочек, что они не успевают вовремя укрыться в убежище и получают тяжелые ранения).

Исследователь В. Ю. Никитин отмечает, что танец является социокультурным феноменом, и выделяет в нем как «бытовой танец», который «изменяется в соответствии с культурными традициями разных эпох», так и хореографическое искусство. И если первый не имеет задачи создания произведения искусства, не требует присутствия зрителей, воспринимающих и оценивающих его как искусство, то второй на это нацелен [6, с. 293, 294].

Сон-танец как *хореографическое выступление*, отсылающее к сценическому искусству, в котором юная героиня ощущает себя не только частью общего праздника, но и частью культуры, использует режиссер Н. Лебедев в картине о блокаде «Зимнее утро» (Ленфильм, 1967). Лента поставлена на основе повести Тамары Цинберг «Седьмая симфония», в которой девочка-подросток находит в себе силы бороться за жизнь, потому что берет на себя ответственность за брошенного умирающего ребенка [7].

Литературный источник был сильно переработан для постановки. Задуманная писательницей роль культурного богатства и музыки Л. Бетховена как духовной опоры ленинградцев была вытеснена. Но специально для экрана был создан эпизод сна-мечты задремавшей Кати. Музыка П. И. Чайковского из радиоточки рождает в ее воображении «Танец маленьких лебедей» во Дворце пионеров (0.31.38–0.33.05). Четыре девочки в классических костюмах, взявшись за руки «через одну», танцуют под оркестровое исполнение детским коллективом. Эта, ставшая символом русского балетного искусства, сцена из «Лебединого озера» известна в хореографии Мариуса Петипа и Льва Иванова. В 1960-е годы, как и в 1940-е, этот устойчивый образ имел ясное наполнение и отсылал к однозначно прекрасному, к идеалу. Героиня, укутанный от холода, присутствует на этом празднике красоты. Она смотрит в зеркало, сравнивает себя с юными артистками. План укрупняется на одной из танцующих, музыка стихает. Катя могла быть одной из них, но война распорядилась иначе. Глубоко вздыхая, она отправляется в буфет со сказочными пирожными. Сон героини под музыку русской классики презентует метадиегетическое аудиовизуальное пространство, порожденное диегетическим звуком радио. И если желание сладостей и выпечки объяснимо смертельным голодом, то хореографический образ явно указывает на потребность в культурно-творческой практике, духовной погруженности в нее. Семантическое наполнение кадров слаженных ритмических движений «маленьких лебедей» созвучно контрасту

возвышенного и суровой действительности, раскрывает сосредоточенность на выверенных жесте и позе. Тут нет места экспрессии: графические линии рук и тела должны строго соответствовать ювелирному канону ленинградской школы.

Балет классической русской школы окрашивается первым чувством героя в картине И. Таланкина «Вступление» (Мосфильм, 1962). Дощатый настил едва прикрывает дорожную грязь, изгородь из жердей приспособлена под поручень станка. На импровизированной площадке для экзерсиса посреди деревенской улицы ленинградские эвакуированные девочки оттачивают мастерство (0.34.14–0.35.24). Справедливо тема репетиционных будней так популярна в изобразительной и зрелищной презентации балета: «ее трактовка может варьироваться художниками в самом широком диапазоне – от тяжелого физического труда до поэтической метафоры» [8, с. 146]. В акценте на упорном ежедневном экзерсисе видится исключительная особенность артистов балета. Лаконичная репетиционная форма позволяет максимально выявить выразительность движения, сконцентрироваться на отточенной хореографической лексике. «Этот процесс интригует зрителя приподнятыстью необычностью происходящего, тогда как для людей балета остается рабочей повседневностью», – отмечает исследователь Е. Н. Байгузина [8, с. 146]. Катализмы войны объясняют чудо, на которое собрались посмотреть все жители деревни, расположившиеся на крышах изб и в «портере» с земли. Образ юных артисток балета на пуантах потрясает и зрителя. Не удивительно, что 14-летний Володя оказывается под сильнейшим впечатлением. Этот эпизод был специально придуман для фильма (в рассказе В. Пановой о нем нет ни слова [9, с. 310–344]). Эти зрелищные кадры фабульны, важны и для понимания дальнейших поступков мальчика.

В эвакуации подросток проживает глобальные потрясения, первое из которых – смерть (получение Лукией похоронки), второе неожиданное открытие – прекрасное. Неслучайно эти эпизоды в монтажном ряду идут один за другим, обозначая полюса эмоционально-чувственного мира подростка. В категории «бездобразного» отражено эстетическое свойство явления, имеющее отрицательное общечеловеческое значение. Деструкция гармонии представлена разрушением семьи, смертью. Противопоставляемое безобразному, прекрасное воплощает красоту, наивысшую эстетическую ценность и связано с понятием идеала.

Балет как зрелищное искусство в Советском Союзе был и элитарным, и всенародно любимым. В системе культурных координат он занимал аристократическое место рядом с классической симфонической музыкой и признавался не просто советским достоянием, но «брендом» в мировом пространстве. Его сохранение, даже в таких драматических условиях, утверждает непоколебимость духовно-эстетических идеалов советского общества.

Если в ранее исследуемых картинах *хореография* в структуре произведения занимала лишь небольшой эпизод, то для ленты «Мы смерти смотрели в лицо»

(реж. Н. Бирман, Ленфильм, 1980) она стала сюжетообразующим фактором. Книга Ю. Яковлева «Балерина политотдела» [10], лежащая в основе сценария, повествует о реальных событиях (прототипом ведущего персонажа Бориса Корбута был «военный балетмейстер» А. Е. Обрант, руководитель знаменитого Ансамбля танцевальной группы армейского агитвзвода 55-й армии Ленинградского фронта. Ему дан приказ организовать из блокадных воспитанников студии балета Дворца пионеров коллектив с репертуаром). В отличие от литературного источника, экранное повествование выведено из плоскости воспоминаний, используется только военный хронотоп. М. Ямпольский, вслед за Ж. Жанет, называет «внешней фокализацией» такой тип нарратива, где «читатель не допускается к какому-либо знанию мыслей и чувств действующего героя» [11, с. 257].

Стержень актерского ансамбля и притягательный центр зрительского внимания – Олег Даляр, для которого эта картина стала одной из последних в его творческой биографии. Романтическая, болезненная фактура и глубокое вживление в образ, безотказное актерское чутье помогли ему в телесной пластике создать убедительный образ. Благодаря таланту актера держится круг детских образов, исполнителями которых стали ученики Вагановского училища – будущие «балетники». Легендарная танцовщица Нелли Раудсепп, которая была прототипом образа Тамары, лидера подростков, консультировала режиссера и исполнителей кинокартины. Легкость и изящество тела в фильме противопоставляются скованности, которые несут с собой холод и голод. Изысканность танца, основанная на дисциплине и строгости вагановской системы, визуализирует волю, силу духа маленьких ленинградцев.

Помимо сцен репетиций у станка (0.48.35–0.49.55; 1.00.47–1.05.25) и выступления (1.07.03–1.08.43), в картине есть и несценический танец: учитель с учениками, положив руки на плечи друг другу, образуют круг и, стараясь согреться, ритмично двигаются по часовой стрелке (0.57.09–0.58.04). Такое коллективное единение, когда несколько человек, по сути, обнимают партнеров в круге и приближают свои головы к центру, манифестирует командную сплоченность и единомыслие. Из 70 минут картины сборы группы занимают 55 минут, финальная часть посвящена подготовке и показу номера «Тачанка». Пока Корбута отчитывает командир, ребята, переодевшись в концертные костюмы, врываются со стремительным танцем в зал, чтобы хоть немного порадовать вернувшихся с позиций усталых бойцов. *Сюжетный танец* «Тачанка» на музыку К. Листова отсылает к наездникам конной армии: исполнители держат в руках сабли, на головах – буденовки, у солистки в руках – алые знамя [12]. Психодинамика танца – боевая, взрывная. Быстрый темп участников, группирующихся то фронтально, то в вихре круга, производит захватывающее впечатление и дарит энергию. Стихия танца этого номера сродни плясовому началу народного танца, который, однако, имеет разные формы.

Одиночный русский народный пляс в центре круга приковывает внимание, оказывает магнетическое воздействие, особенно если зритель находится совсем рядом. Исторически связанная с обрядом, народной традицией, фольклором женская пляска в зависимости от контекста могла нести как положительный, так и отрицательный заряд, даже носить агрессивный характер [13, с. 90]. Так, в картине «В то далекое лето» (реж. Н. Лебедев, Ленфильм, 1974) юная героиня-партизанка своим кружением завораживает фашистов, усыпляет их бдительность. Начиная с движения по кругу (с проходки), она идет против часовой (противосолонь) в медленном темпе, внимательно смотрит на врагов. Ее движения под ритмичный звук гитары и губной гармошки направлены не на выражение внутренней энергии, а на спиралеобразное центростремительное сгущение напряжения. Этот танец (0.47.12–0.48.36) не предвещает врагам ничего хорошего, его кружение сжимает пружину гнева, который прорвется в финальном подвиге пионерки.

Танец, таким образом, в символической форме пластики тела воплощает и личное, и народное настроение, презентует еще один пласт экранной образности. Вместе с тем каждая историческая эпоха выбирала свой популярный вид танца, не связанный с религией или обрядами, – социальный [6, с. 296]. Изменения в укладе жизни и нормах поведения приводили к изменениям в характере и манере исполнения танцев, к появлению новых их форм. И знаковым танцем в период Великой Отечественной стал вальс.

Обращаясь к роли танца в формировании экранного мира героя, отметим, что режиссер Виктор Туров использовал *вальс* как модель ритма в построении всего фильма «Я родом из детства» (Беларусьфильм, 1966). Французское слово «вальс» (*valse*) происходит от немецкого «вальсен» (*walzen*) и означает «кружиться, скользить». Медленный танец на три счета представляет некое кружение пары в достаточно ограниченном пространстве и подразумевает закрытую композицию из двух героев, обращенных друг к другу (дама и кавалер). В понимании людей, этот танец воплощает душевную обращенность к партнеру, единение с ним в объятиях. Протяженность, троичность и кружение стали формулой архитектоники экранного времени и пространства кинокартины. Протяженность воплощается в продолжительных кадрах по несколько минут, связываний эпизодов вокальными композициями, перетекании из одного в другой без четкой границы между ними [3, с.298]. Стиль непрерывности в произведении с нечеткой фабульностью и сниженной яркостью действия обеспечивает единство и общую организацию. Троичность (счет: «Раз, два, три...») реализуется в трех танцах (в приезд отца (0.20.40–0.24.40); танец со слепым лейтенантом (0.39.15–0.42.33); не состоявшийся танец Леночки с соседом (1.13.21–1.13.55)), в трех встречах (приезд отца, приезд Нади, приезд Володи), в трех хронологических точках, заявленных радио (Сводка Информбюро от 19 апреля 1945 год, объявление о капитуляции Германии и об установлении 9 мая Днем Праздника Победы, утренние новости

6 августа 1945 года об атомной бомбардировке Хиросимы и Нагасаки). Кружение проявляется в отсутствии развития действия: у героя нет цели, он не совершает поступков. Нет смены места действия: из небольшого белорусского городка лишь в finale может вырваться друг Женьки, уезжая в Минск поступать в техникум. Пространство памяти замкнуто, оно не изменчиво, к нему можно лишь возвращаться вновь и вновь, вглядываясь с дистанции прожитых лет.

Вальс также используется как важное выразительное средство в раскрытии внутреннего мира героев, их желаний, надежд, переживаний, как символ уз семей, любимых. Поскольку танец, в данном случае вальс, является частью культуры, то он несет отпечаток норм поведения людей при общении [6, с. 293–295]. Семантика *медленного вальса* (в отличие от венского, быстрого) меняется в контексте всенародного испытания войной, расставаний, потерь. Именно минорно-лирический, русский вариант вальса во время Великой Отечественной войны стал одним из знаковых танцев [14]. Он теряет свою динамику, внешнюю экспрессивность, парадность, становясь сосредоточением глубинных переживаний, устремленности партнера к визави. Очень близкая позиция танцующих друг к другу не позволяет им охватить взглядом друг друга; они могут лишь смотреть в глаза, чувствовать тепло, запах, негромко говорить. Именно это камерно-интимное совместное проживание и является чувственным событием, даже если это – тоска по изувеченной молодости, как во втором танце слепого лейтенанта, героя второго плана в «Я родом из детства». Третий же танец не может состояться: сосед Володя никак не может быть партнером в вальсе, воплощающем близость, ни Леночке, ни Люсе (как погибший отец и муж).

Гибельное разрушение единства пары видится режиссеру картины «Спасенное поколение» (к/с им. Горького, 1959) Ю. Победоносцеву массовым явлением в войну. Единственный мужчина в коллективе безутешных вдов может для каждой из них воскресить на мгновенье супруга. Вальс позволяет каждой потерявшей любимого на фронте женщине вновь представить, пережить несостоявшуюся встречу.

Героиня фильма Антонина Лактаева тоже вдова. По заданию Родины она руководит интернатом спасенных ленинградских детей в далеком Кировске (Вятке). На побывку приезжает брат мужа. На радостях играет старики-гармонист. Стихийно в горнице, полной женщин, начинается танец (1.14.47–1.17.04). Николай приглашает Тоню. Другие женщины в пару выбирают женщин (что и позднее указывало на отсутствие мужчин). Кружение, однако, – довольно быстрое, аккомпанемент – мажорный, партнеры – не так близко друг к другу, как вальсирующие Люся с Федором («Я родом из детства»). Сама сцена решена на средних планах, в отличие от крупных у Туррова. Таким образом, танец, скорее, обозначает единство пары, чем его воплощает. Метадиегетичное визуальное пространство, презентующее субъективный мир героев, позволяет

зрителю увидеть то, что переживает каждая танцующая. Тоня видит себя с Василием. Николай танцует с каждой женщиной, и каждая, закрыв глаза, представляет своего мужа танцующим с ней. Происходит единение женского сообщества, переживающего общее чувство личного характера, повторенное в каждой женщине и увиденное ею со стороны.

Танцы за кадром

Говоря о роли танца в создании мира детства в военных фильмах СССР, не лишне будет упомянуть и те танцы, которые были заявлены в диалогах героев, но остались за кадром. Эти непоказанные танцы являются содержанием мыслей, желаний, сомнений, воспоминаний и потому раскрывают важный слой душевного космоса как ведущих героев, так и других участников ансамбля персонажей. Речь в данном случае идет не только о самом танце как таковом, но о явлении вечерних развлечений – «танцах» в обществе, которое различным образом организуется в зависимости от места и времени.

Финальный эпизод картины «Через кладбище» (реж. В. Туров, «Беларусьфильм», 1964) – это прощание чудом уцелевшего Михася и его спасительницы. Разговор с Евой происходит в обугленном яблоневом монастырском саду среди могильных плит кладбища под отдаленные звуки вечерних офицерских танцев в оккупированном белорусском селе Жухаловичи (1.08.15–1.13.57). Звучат аккорды сатирически переработанного *танго* (1.12.58–1.14.02), и свист-шорох отдельных ракет составляет полифоническую аудиальную картину «веселья на кладбище»⁴. Женщина рассказывает об оригинальной обстановке кафе, немецких офицерах, танцах, о своем вдовьем несчастье. Но юный партизан не может понять, почему она туда ходит, как может она интересоваться фашистами как людьми. «Ты милый, но ты еще мальчик. А вот так жизнь проходит, так она и уходит»⁵. Он озадачен противоречивым поведением этой молодой прекрасной женщины. Ее отчаянная исповедь в ночи, под звуки танцев будет для него тревожной загадкой первого чувства. Танцы воспринимаются им как преступная праздность. Семантика танго композитора фильма А. Волконского в данном контексте аналогична авторскому наполнению музыки Д. Шостаковичем в балете «Золотой век» (Ленинград, 1930) – «это карикатурная зарисовка холодных расчетливых Дивы и Фашиста» [15, с. 33]. Свойственная танго страстность здесь представлена с оттенком фарса, что окрашивает мелодию гротесковым колоритом. Неоднозначность в картине Турова образа Евы, как и старости Сазона Ивановича, заключается в их бытованиях в двоемирии: в Жухаловичах стоят оккупанты, но там же пытаются осуществлять освободительную борьбу коренные жители. В образной системе произведения пересекаются христианство и язычество. Мир загробный и мир настоящего в

⁴ Из реплики Михася (1.13.20–1.13.25).

⁵ Реплика Евы (1.13.39–1.13.50)

координатах напряженной опасности находят пересечение в подпольной кузнице, расположенной в кладбищенской православной часовне [2, с. 101].

Популярное в 1930-е годы танго в тыловом далеком городе накануне победы в 1945-ом также звучит диссонансом с пионерскими вопросами о том, как свободолюбивые народы будут судить Гитлера (0.30.31–0.32.18). Лента «Мраморный дом» (реж. Б. Григорьев, к/с им. Горького, 1972), поставленная по сценарию В. Аксенова, содержит тему танцев как в характеристике героев, так и в образном решении настроения общества в целом. Атмосфера огромной коммунальной квартиры, собравшей самых разных представителей советского общества, колоритна: эвакуированные из Ленинграда, бежавшие от фашистов одесситы, комиссованные раненые фронтовики и мимикрирующий криминальный элемент. Юрисконсульт Нина Александровна Любовер под патефонную пластинку вспоминает свою юность, когда она «царила на Южном берегу Крыма» [16. с. 188]. Танго «Листья падают с клена»⁶ в ее памяти соединены с палубой теплохода «Абхазия» и элегантными моряками. Бывшая царица курортных романов, курительница цигарок и «Герцегофина Флор», она между тем представляет очень сложный образ не только невозвратной прошлой эпохи, но и трагичной судьбы.

Традиции народных гуляний с непременными танцами на протяжении веков утверждали легитимизированную обществом форму близких контактов между юношей и девушкой. Танцы как процесс романтического знакомства, несомненно, явление социальное. Именно там, где формируются пары, можно себя проявить и показать как-то по-особенному. Платье, туфли, костюмы, различные атрибуты праздничного неповседневного бытия – знаки иного образа человека, эмоционально насыщены яркими переживаниями, моментами счастья, сердечных побед.

«Мамины лодочки», бережно сохраненные как символ счастливой когда-то семьи ленинградцев, а теперь единственное сокровище осиротевших Марины и Пети, в мировоззрении сестры и брата играют особую роль. Красавица-медсестра и ищущий клад подросток духовно устремлены к высоким идеалам (она - во врачевании, он - в желании хоть как-то приблизить Победу). Живая, нарасхват приглашаемая кавалерами на танцы девушка очень хочет «мамины модельные» использовать по назначению, но продает их, чтобы купить брату единственые ботинки. Бравые, жизнерадостные советские парни, капитаны, старлеи и французские летчики напрасно ждут ее под окнами. «Презренное развлечение» [16, с. 171] отклонено; предпочтение отдается даже не столько изучению медицинских наук, сколько заботе о младшем брате.

В картине мира Пети болезненный обмен белых «маминых лодочек» на канадские красные ботинки – не только разрыв с прошлым, но и символическое взросление, т. к. они утверждают обретение своего понимания настоящего,

⁶ В начале 1938 г. это танго записал московский вокальный джаз-квартет под управлением А. Резанова. Музыка Е. Петербургский, текст А. Волков.

укрепления на земле, постепенный уход от романтического идеализирования к насущному практическому. Для Марины обмен женственной праздничной обуви на мужские с тяжелой подошвой ботинки – вопрос не столько отрицания праздности, сколько вступление в новый этап жизни, в котором будет отведено важное место мужчине.

Если в экранном повествовании визуально тема неосуществленного танца Марины заявлена белыми туфлями и диалогами, а танго – репликами пожилой юрисконсульты и патефонной мелодией, то ликовение после объявления Победы 9 мая отмечается фильмическими всенародными танцами – вальсом и хороводами. Танцующие на улицах и площадях люди в радостном единении дают выход чувствам и эмоциям. Парные, групповые, сольные танцевальные элементы наряду с подбрасыванием своих товарищей, бойцов в воздух являются спонтанными психологическими действиями при крайнем возбуждении. И документальные кадры живой реакции на объявление о победе над фашистским оккупантом это подтверждают.

Заключение

Подводя итог, отметим, что в Советском Союзе отношение к «танцам» было неоднозначным: несмотря на любовь масс, официально «танцульки» считались буржуазным развлечением. В июле 1924 года документы Главлитта и Главреперткома отмечали: «Будучи порождением западноевропейского ресторана, танцы эти направлены на самые низменные инстинкты» [17, с. 98]. И все же в 1930-е «массовый танец в СССР получил легитимизацию как знаковое выражение счастливой жизни в стране победившего социализма» [18, с. 27]. Клубы, танцплощадки в парках культуры и отдыха повсеместно давали возможность под звуки оркестра наслаждаться досугом советским людям. Выбор вида и стиля танца, повода и места определял его семантическое наполнение. При этом фокстрот и танго были не рекомендованы.

Тем не менее, именно с этого периода организуются балы-карнавалы, поскольку такие формы досуга «призваны быть воплощением радостности жизни в нашей стране», будь то новогоднее представление или выпускной бал в школе [19, с. 315–316]. И потому в образной системе фильма *новогодние праздники для детей* окрашены положительной коннотацией («Жила-была девочка», «Зимнее утро»), презентуют устоявшуюся социокультурную традицию собирать детвору в государственных учреждениях для поздравления, объединения в большой радостный коллектив и одаривания подарками. Именно потому укрепился в детском сознании (подсознании) миф о возможности реализации мечты в самых желанных в блокадном морозном Ленинграде вещах – письме с фронта от отца, лакомствах; тепле, свете. Важным аспектом тут является именно коллективно-государственное начало.

Как мы показали выше, *хореографическое и сценическое искусство*, будь то балет классической школы, академические постановки («Зимнее утро»,

«Вступление») или отдельные номера и сюжетные танцы («Жила-была девочка», «Мы смерти смотрели в лицо»), в образной и эстетической системе экранного мира детства формирует полюс идеального, духовного, «прекрасного». Его наличие в картине мира юного персонажа укрепляет нравственный, психологический фундамент ребенка в период тотального давления разрушительного «безобразного» и испытаний. Крошечные эпизоды упражнений у станка и «Танец маленьких лебедей» из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро», ария Сильвы потрясают зрителя противопоставлением экранной реальности, в которую они включены. И не случайно в драматургической структуре произведения они следуют в непосредственной близости (сразу до или после) с мощными негативными потрясениями («Жила-была девочка», «Вступление», «Зимнее утро»).

Русский народный танец, воплощаемый в хороводе, плясовых или их элементах («Жила-была девочка», «Мраморный дом», «В то далекое лето», «Мы смерти смотрели в лицо»), включает героя в процесс национальной идентификации и выражения чувств посредством традиционно устойчивых ритмических и пространственно организованных групп движений. Причем семантика хоровода и русской плясовой отличаются единством цепи группы людей и индивидуализированного танца, в котором выражается личное чувственно-эмоциональное содержание [20]. Круговое движение хоровода воплощает не только геометрически-пространственное единство, но и создает образ цельного космоса («Мы смерти смотрели в лицо»). Поэтому, когда в круге врагов девочка идет против часовой стрелки, глядываясь в их лица, создается эффект нарастающего напряжения («В то далекое лето»).

Кружение создает свою динамическую фигуру, которая пространственно отделяется от среды и создает в паре танцующих свой микромир. Так, вальс социальный (бытовой танец) выполняет роль выразительного средства драматургии, выражающего в условной телесной пластике коммуникацию, наполненность чувств героев, их тесную связь. Минуты танца противопоставляются годам разлук, близость – расстояниям («Я родом из детства», «Спасенное поколение»). Характеристики танца становятся основой архитектоники кинопроизведения, например, в ленте «Я родом из детства», в которой В. Туров использовал троичность шага танца, его темп и геометрию кружения. Структура фильма, в котором ослаблено драматическое действие, организована на основе повторения и текучести переходов от одного эпизода к другому. В этом смысле вальс в музыкальной своей ипостаси формирует общий ритм, что согласуется с мыслью С. Эйзенштейна о том, что именно из внутренней мелодии рождается танец.

В изобразительном пластическом решении кадра вид танца и его режиссерская, операторская интерпретация требуют определенной выверенной крупности, поскольку очевидно, что крупные планы фокусируются не просто на межличностном контакте партнеров по танцу, но и на том, что они не могут друг

другу выразить иначе ни в слове, ни в движении. Также важна продолжительность этих кадров, заставляющая погружаться во внутренний мир героев. Хоровод требует общих планов для масштабной картины единений его участников, для явного прочтения геометрических линий движения, его темпа.

Отдельное место в образном ряду картины мира юного героя занимает танго. Предательски преступные танцы с фашистами («Через кладбище») или потерянная довоенная роскошь («Мраморный дом») в упомянутых кинокартинах не имеет прямого визуального воплощения, но заявлены музыкальным сопровождением, о котором в кадре сигнализируют реплики героев и патефон. Семантика этого танца в одном случае однозначно негативная, в другом спорная, включает чуждый и даже порочный аспекты [21]. И если в фашистском танго, переработанном композитором, слышны фарсово-преувеличенные обороты, использованы дисгармоничные звуковые эффекты, то гедонистический декаданс приторных композиций 1930-х контрастирует со средой тылового аскетичного бытия. Однако во всех случаях танго, выбранное авторами для создания женского образа, его ритм, интонация в контексте фильма и семантика оставляет вопрос об окончательном декодировании, сигнализирует о противоречиях и недосказанности.

Мы показали, что танец является важным выразительным средством, которое может использоваться как в драматургическом построении произведения, так с точки зрения семантики конкретного его вида, может быть элементом предметно-материального и субъективного мира юного героя, воплощенного в экранном пространстве фильма. В контексте указанных экранных произведений отметим разную природу и функцию тех образов, которые они создают. Танец не только обогащает образный ряд советских фильмов на военную тему с главным героем подростком, но включают мир разрушенного детства в более сложные системы координат – эстетические, культурные, социальные, человеческой памяти и психики. Экранное пространство и время юного героя в хронотопе войны, насыщаясь звукозрительными диегетическими, метадиегетическими образами, раскрывает его внутренний мир.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2004. Т.1. Чувство кино. 688 с.

2. *Воронецкая-Соколова Ю.* Роль песни в создании мира детства в военных фильмах 60-х годов СССР // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2025. № 5. С. 98–109.
3. *Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Д.* Искусство Кино: введение в историю и теорию кинематографа / пер. с англ. А. Иевлевой. М.: Бомбара, 2024. 656 с.
4. *Деникин А. А.* Модель диегетического анализа в экранных медиа // Медиамузыка. 2013. № 2 [Электронный ресурс]. URL: http://mediamusical-journal.com/Issues/2_5.html (дата обращения: 12.06.2025).
5. *Юнг К. Г.* Душа и миф. Шесть архетипов / пер. А. А. Спектор. Минск: Харвест, 2004. 400 с.
6. *Никитин В. Ю.* Танец как социокультурный феномен. Три лика Терпсихоры // Вестник МГУКИ. 2014. № 6 (62). С. 292–298.
7. *Цинберг Т.* Седьмая симфония. Л.: Дет. лит., 1969. 175 с.
8. *Байгузина Е. Н.* Артистические портреты из художественной коллекции Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Временник Зубовского института. 2023. № 1. С. 134–157.
9. *Панова В.* Володя // Собр. Соч.: в 5 т. Л.: Художественная литература, 1988. Т. 3. С. 310–344.
10. *Яковлев Ю.* Балерина политотдела. М.: Дет. лит., 1977. 62 с.
11. *Ямпольский М.* Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. 376 с.
12. Созвездие Обранта. Детский танцевальный ансамбль блокадного Ленинграда // РИА Новости. 30.03.2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20200330/1569193707.html?ysclid=mfznsbubqb892882187> (дата обращения: 31.08.2025).
13. *Климов А. А.* Основы русского народного танца. М. Искусство, 1981. 270 с.
14. *Сканави А.* Вальс в русской культуре // Культура РФ. [Электронный ресурс] URL: <https://www.culture.ru/materials/245341/vals-v-russkoi-kulture> (дата обращения: 12.06.2025).
15. *Рыбалова М.* Семантика жанра танго в балетах Д. Д. Шостаковича // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 4 (54). С. 33–43.
16. *Аксенов В. О.* этот выноша летучий! М.: Эксмо, 2012. 672 с.
17. *Золотоносов М.* Мастурбализация. «Эрогенные зоны» советской культуры 1920–1930-х годов // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 93–100.
18. *Алякринская М. А.* Танец и идеология: фокстрот в советской культуре 1920–1930-х гг. // Вестник СПбГУКИ. 2012. № 3 (12). С. 24–30.
19. *Лебина Н.* Советская повседневность: нормы и аномалии от военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 488 с.
20. *Тимошенко Л. Г.* Региональные особенности русского танца. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2018. 63 с. [Электронный ресурс]. URL: https://koi.tsu.ru/koi_books/Timoshenko/ (дата обращения: 20.09.2025).

21. Минченок Д. Кровавый закон танго // Огонек. 30.07.2003. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2292047> (дата обращения: 20.09.2025).

REFERENCES

1. *Ejzenshtejn S.* Neravnodushnaya priroda. M.: Muzej kino; Ejzenshtejn-centr, 2004. T.1. Chuvstvo kino. 688 s.
2. *Voroneckaya-Sokolova Yu.* Rol' pesni v sozdani mira detstva v voennyy fil'mah 60-h godov SSSR // Byulleten' mezhdunarodnogo centra «Iskusstvo i obrazovanie». 2025. № 5. S. 98–109.
3. *Borduell D., Tompson K., Smit D.* Iskusstvo Kino: vvedenie v istoriyu i teoriyu kinematografa / per. s angl. A. Ievlevoj. M.: Bombora, 2024. 656 s.
4. *Denikin A. A.* Model' diegeticheskogo analiza v ekrannyyh media // Mediamuzyka. 2013. № 2 [Elektronnyj resurs]. URL: http://mediamusiconline.com/Issues/2_5.html (data obrashcheniya: 12.06.2025).
5. *Yung K. G.* Dusha i mif. Shest' arhetipov / per. A. A. Spektor. Minsk: Harvest, 2004. 400 s.
6. *Nikitin V. Yu.* Tanec kak sociokul'turnyj fenomen. Tri lika Terpsihory // Vestnik MGUKI. 2014. № 6 (62). S. 292–298.
7. *Cinberg T.* Sed'maya simfoniya. L.: Det. lit., 1969. 175 s.
8. *Bajguzina E. N.* Artisticheskie portrety iz hudozhestvennoj kollekci Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj // Vremennik Zubovskogo instituta. 2023. № 1. S. 134–157.
9. *Panova V. Volodya* // Sobr. Soch.: v 5 t. L.: Hudozhestvennaya literatura, 1988. T. 3. S. 310–344.
10. *Yakovlev Yu.* Balerina politotdela. M.: Det. lit., 1977. 62 s.
11. *Yampol'skij M.* Yazyk-telo-slyuchaj: kinematograf i poiski smysla. M.: NLO, 2004. 376 s.
12. *Sozvezdie Obranta.* Detskij tanceval'nyj ansambl' blokadnogo Leningrada // RIA Novosti. 30.03.2020 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ria.ru/20200330/1569193707.html?ysclid=mfnzbubqb892882187> (data obrashcheniya: 31.08.2025).
13. *Klimov A. A.* Osnovy russkogo narodnogo tanca. M. Iskusstvo, 1981. 270 s.
14. *Skanavi A.* Val's v russkoj kul'ture // Kul'tura RF. [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.culture.ru/materials/245341/vals-v-russkoj-kulture> (data obrashcheniya: 12.06.2025).
15. *Rybalova M.* Semantika zhanra tango v baletah D. D. Shostakovicha // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. 2019. № 4 (54). S. 33–43.
16. *Aksenov V. O.* etot v'yunosa letuchij! M.: Eksmo, 2012. 672 s.
17. *Zolotonosov M.* Masturbanizaciya. «Erogennye zony» sovetskoy kul'tury 1920–1930-h godov // Literaturnoe obozrenie. 1991. № 11. S. 93–100.
18. *Alyakrinskaya M. A.* Tanec i ideologiya: fokstrot v sovetskoy kul'ture 1920–1930-h gg. // Vestnik SPbGUKI. 2012. № 3 (12). S. 24–30.
19. *Lebina N.* Covetskaya povsednevnost': normy i anomalii ot voennogo kommunizma k bol'shomu stilyu. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 488 s.

20. *Timoshenko L. G. Regional'nye osobennosti russkogo tanca.* Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 2018. 63 s. [Elektronnyj resurs]. URL: https://koi.tspu.ru/koi_books/Timoshenko/ (data obrashcheniya: 20.09.2025).
21. *Minchenok D. Krovavyj zakon tango // Ogonek.* 30.07.2003. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2292047> (data obrashcheniya: 20.09.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Воронецкая-Соколова Ю. Г. – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры режиссуры телевизионных сериалов и ТВ-программ СПбГИКиТ; старший научный сотрудник сектора кино и телевидения РГИИ; juliaart2005@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-7515-9863

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Voronetskaya-Sokolova Yu. G. – Candidate of Science (Art History), Associate Professor; juliaart2005@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-7515-9863