

**Оксана ЗАХАРОВА,**

*orchid.org/0000-0002-2143-7020*

доктор исторических наук, профессор,  
независимый исследователь

(Прилуки, Черниговская область, Украина) *irinatak67@ukr.net*

## ТАНЕЦ – ЗЕРКАЛО ВРЕМЕНИ. СОЦИОЛОГИЯ БАЛЬНОГО ТАНЦА

*В статье автор исследует роль танца в подготовке молодого человека к общественной жизни, в его нравственном воспитании. Рассказывается об эволюции бальной европейской хореографии, истории возникновения танцев, которые составляли своеобразную танцевальную сюиту на балах Людовика XIV и окончательно сформировались как церемониальные танцы: бранль, менуэт, куранта, сарабанда.*

*Рассматривается методика обучения танцам в XIX веке, когда происходила своеобразная «борьба» новых танцев со старыми, а также история вальса, который являлся выражением тенденций буржуазной культуры, приняв которую дворянство приняло и новые правила поведения, новый стиль общения, новые нравственные принципы.*

*В статье особое место отводится значимости полонеза, имевшего политическое значение на балах XIX века, а также мазурке как значительному аккорду бальной сюиты. Автор даёт характеристику котильону, который являлся своеобразной «игрой в танцы», но в то же время часто имел важное политическое и социальное значение. Анализируется причина популярности танцев в начале XIX века, в основе которых заложена хореография галантного века.*

*Особое место отводится в исследовании истории фокстрота в 1920-1930-е гг. в СССР как танца, который противоречил советским идеологическим нормам и против которого была развёрнута целая пропагандистская кампания на страницах печатных изданий. После разгрома пролеткульта власть стала более милостиво относиться к фокстроту, но при этом он не принадлежал к числу официально «насаждаемых» танцевальных жанров – марша и лезгинки: фокстрот исполняли на танцплощадке, в парках, в домах отдыха, на курортах. Он стал «народным» танцем, подтверждая, что популярность того или иного бального танца зависела от социальных процессов, происходивших в обществе.*

**Ключевые слова:** бальная хореография, нравственные ценности, политика, синтез искусств, социум.

**Оксана ЗАХАРОВА,**

*orchid.org/0000-0002-2143-7020*

доктор історичних наук, професор,  
незалежний дослідник

(Прилуки, Чернігівська область, Україна) *irinatak67@ukr.net*

## ТАНЕЦЬ – ДЗЕРКАЛО ЧАСУ. СОЦІОЛОГІЯ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

*Вивчається роль танцю в підготовці молодої людини до суспільного життя, в її моральному вихованні. Розповідається про еволюцію бальної європейської хореографії, історію виникнення танців, які становили своєрідну танцювальну сюїту на балах Людовика XIV і остаточно сформувалися як церемоніальні танці: бранль, менуєт, куранти, сарабанда.*

*Розглядається методика навчання танцю в XIX столітті, коли відбувалася своєрідна «боротьба» нових танців зі старими, а також історія вальсу, який був виразом тенденцій буржуазної культури, прийнявши яку дворянство взяло на себе і нові правила поведінки, новий стиль спілкування, нові моральні принципи.*

*У статті особливе місце відводиться значущості полонезу, який мав політичне значення на балах XIX століття, а також мазурці як значному акорду бальної сюїти. Автор дає характеристику котильйону, який був своєрідною «грою в танці», але в той же час часто мав важливе політичне і соціальне значення. Аналізується причина популярності танців на початку XIX століття, в основі яких закладена хореографія галантного століття.*

*Особливе місце відводиться в дослідженні історії фокстроту в 1920-1930-х рр. в СРСР як танцю, який суперечив радянським ідеологічним нормам і проти якого була розгорнута ціла пропагандистська кампанія на сторінках друкованих видань. Після розгрома пролеткульта влада стала більш милостиво ставитися до фокстроту, але при цьому він не належав до числа тих, офіційно «насаджених» танцювальних жанрів – маршу і лезгинки: фокстрот виконували на танцмайданчиках, у парках, в будинках відпочинку, на курортах. Він став «народним» танцем, підтверджуючи, що популярність того чи іншого бального танцю залежала від соціальних процесів, які відбувалися в суспільстві.*

**Ключові слова:** бальна хореографія, моральні цінності, політика, синтез мистецтв, соціум.

**Oksana ZAKHAROVA,**  
 orchid.org/0000-0002-2143-7020  
 Doctor of Historical Sciences, Professor;  
 Independent Researcher  
 (Priluki, Chernihiv region, Ukraine) irinamak67@ukr.net

## THE DANCE IS A MIRROR OF TIME. SOCIOLOGY OF THE BALLROOM DANCE

*We study the role of dance is being studied in the preparation of a young person for a social life, in his moral upbringing. It tells about the evolution of European ballroom choreography, the history of dance, which made a unique dancing suite on the balls of Louis XIV and finally were formed as ceremonial dances: brunel, menet, chimes, saraband.*

*You can see the method of teaching dances in nineteenth century, when there was some sort of a struggle of new dances with the old ones, and also the history of Waltz, which was the demonstration of tendencies in Bourgeois culture. When the pibilities accepted it, it means that it accepted also the new rules of behavior, a new style of communication, new moral principles. In the article a special place takes the social importance of polonaise, which had a political meaning at the balls of the nineteenth century, and also mazurka, as a final chord of the Ballroom Suite. The author gives the characteristics to the cotillion, which in some sort of "a playing dance", but at the same time often had an important political and social meaning.*

*The reason for popularity of dances in the beginning of the twelfth century, based on which is the choreography of the gallant age, is analyzed. A special place is given to the study of the history of foxtrot in the 1920-1930 in the USSR, as a dance that contradicted Soviet ideological standards and against which a whole propaganda company was deployed on the pages of print media.*

*After the defeat of the proletcult, the authorities became more merciful to the foxtrot, but at the same time, it did not belong to the number of officially "propagated" dance genres – march and lezginka. Foxtrot was performed on the dance floor, in parks, in rest houses, in resorts. Hebecame a "folk" dance. It was found that the popularity of a ballroom dance depended on the social processes that took place in society.*

**Key words:** ballroom choreography, moral values, politics, synthesis of arts, society.

**Постановка проблемы.** Танец являлся важной составляющей бального церемониала, который как и любой церемониал имел символическое значение. За деталями этикета стояли вопросы политики государства, его идеологии и престижа верховной власти.

**Историография.** В настоящее время в отечественной и зарубежной историографии нет отдельного исследования, посвящённого социологии бального танца. Из современных научных трудов по этой тематике автор отмечает научную публикацию М. А. Алякринской «Танец и идеология: фокстрот в советской культуре 1920-1930-х гг.», в которой автор рассматривает историю «утверждения» в советской культуре фокстрота.

В работе использованы опубликованные источники: воспоминания А. Г. Достоевской, А. П. Глушковского, Я. П. Полонского, А. О. Смирновой-Россет; записки С. Н. Глинки; письма Н. И. Тургенева, а также исследования Л. Ауэрбаха, Ф. Боссана, А. Мартен-Фюжье, М. В. Васильевой-Рождественской, Ю. М. Лотмана и других.

**Научная новизна** состоит в расширении знаний о развитии европейской бальной хореографии, изучении социологии бального танца, зависимости его популярности от социальных процессов, происходивших в обществе. Изучается роль танца в подготовке молодого человека к общественной жизни, в его нравственном воспитании.

**Цель исследования** – изучение истории танца в контексте социальных процессов, происходивших в обществе.

**Изложение основного материала.** Чем более высокое положение занимает человек в обществе, тем совершеннее должны быть его речь, манеры, внешний облик. При этом король вне конкуренции, ему нет равных.

Танец – высшая форма движения; значит, король обязан танцевать лучше всех. Именно таким был Людовик XIV, поражавший современников великолепной осанкой и красотой жестов. Он – не только выдающийся государственный деятель, это личность, наделённая незаурядными творческими способностями.

В 13 лет Людовик впервые появился на сцене в «Балете Кассандры» (музыка этого балета была утрачена в XIX веке). Впоследствии он стал одним из лучших танцоров своего времени.

О значении танца в глазах придворного XVII века можно судить по «Мемуарам» кардинала Ришелье: граф Ларошфуко, став кардиналом, отказался ехать в составе посольства в Испанию, поскольку «был занят в балете, в котором очень хотел танцевать». Этот поступок немислим «вне той логики, где во всём великолепии и совершенстве являет себя взгляд, согласно которому преобразующие природу искусства более важны для человека, нежели посольство в Испанию» (Боссан, 2002: 29).

Одним из важнейших политических решений начала правления Людовика XIV был декрет о создании Академии танца: «Поскольку искусство танца всегда было известно, как одно из самых пристойных и самых необходимых для развития тела, поскольку ему отдано первое и наиболее естественное место среди всех видов упражнений, в том числе и упражнений с оружием, то это одно из самых предпочтительных и полезных Нашему дворянству и другим, кто имеет честь к Нам приближаться, не только во время войны в наших армиях, но также в наших развлечениях в дни мира» (Боссан, 2002: 29).

Своеобразная танцевальная сюита на балах Людовика XIV состояла обычно бранля, менуэта, куранты и сарабанды. Своё название бранль получил от французского слова “branler”, что означает «двигаться, шевелиться, колебаться». Во Франции его танцевали повсеместно, но в различных частях Французского королевства бранль исполняли по-разному и даже название танца было различным: в Бретани – пассье; в Оберне – бурре, в Провансе – гавот (Боссан, 2002: 25). В отличие от так называемого народного бранля на придворных балах бранль танцевали чинно, без темпераментных прыжков и непринуждённых поворотов корпуса.

Куранту называли «танцем манеры». Это торжественное шествие дам и кавалеров можно сравнить с плавным течением воды. Куранта – танец истинных рыцарей. Во время сложной куранты трое кавалеров приглашали трёх дам. Получив их отказ, кавалеры уходили, но вскоре возвращались и становились перед дамами на колени.

Удивительна история сарабанды. На родине этого танца, в Испании, сарабанду исполняли только женщины под аккомпанемент кастаньет, гитары и пения. Причём Сервантес считал песни сарабанды непристойными. В 1630 году танец был запрещён Кастильским советом. Изгнанная с родины, сарабанда нашла пристанище на королевских балах, где исполнялась благородно и спокойно; танцем влюблённых называл сарабанду известный балетмейстер Карло Блазис. Манера танца была очень важна. Резкие жесты, прыжки – это вульгарность, присущая простолюдинам. Сдержанность, спокойствие – признак благородного происхождения. Придворный танец не терпит суеты и беспорядочных движений.

Барокко – это контраст света и тени, реального и несбыточного, тяжёлого и воздушного. Государственные и военные церемониалы этой эпохи были призваны напоминать человеку о его высоком предназначении, подчинении «высшему

началу». Стиль придворной хореографии складывался постепенно. Родиной бальных танцев Возрождения и барокко могла быть Италия, Испания или другая страна. Но как церемониальные танцы они окончательно сформировались при дворе Людовика XIV, благодаря которому танцевальный мир заговорил по-французски.

Рост популярности того или иного бального танца во многом зависел от социальных процессов. Великий Моцарт в сцене оперы «Дон Жуан» воспроизвёл своеобразную социологию танца. Изысканный Оттавио с донной Анной танцуют менуэт, Дон Жуан с простодушной Церлиной – контрданс, тогда как его слуга Лепорелло с крестьянином Мазетто кружатся в вальсе.

В светском обществе было принято связывать внешний облик человека с его нравственными качествами. В этом отношении особое значение имели уроки танцев, «ибо как нравственная философия образует человека для благородных действий, так и нравственные танцы приводят молодых людей к привлекательному обществу» (Глушковский, 1940: 139).

К началу XVIII века история европейских бальных танцев насчитывала столетия. В европейских государствах XVIII – XIX веков в переломные периоды жизни общества наблюдался повышенный интерес к танцевальному искусству. Так, в 1797 году в Париже состоялось 684 публичных бала. Особую роскошь эти балы обрели во дворцах нуворишей и родовой аристократии. Они начинались в два часа и шли с небольшим перерывом, а после обеда продолжались до глубокой ночи. Балы с более демократической публикой происходили в специальных платных залах – «казино», здесь же обучали танцам модные учителя: Селлариус, Коралли, Лабор, Марковский.

В светском обществе было принято связывать внешний облик человека с его нравственными качествами. С. Н. Глинка, вспоминая о своём учителе танцев, писал: «Ремесло своё он почитал делом не вещественным, но делом высокой нравственности. Ноден говорил, что вместе с выправкой тела выправляется душа» (Глинка, 1996: 55).

Наряду с верховой ездой, фехтованием и гимнастикой танцы причислялись к «благодетельным телесным упражнениям», которые в сочетании с музыкой способствуют гармоничному развитию личности.

В начале XIX века методика обучения танцам была таковой: в большинстве случаев занятия начинались с восьми или девяти лет, сначала детей «заставляли делать разного рода батманы, потом учили разные па a terre, то есть па, не сопряжённые

с прыжками, под разные размеры музыки для бальных и разнохарактерных танцев» (Глушковский, 1940: 148). Старые учителя полагали, что для выправки осанки и выработки грациозных манер необходимо долгое время обучать воспитанников менуэту *a la reine* и не спешить с разучиванием новых танцев до тех пор, пока менуэт не будет исполняться безукоризненно.

По мнению специалистов, лучшим, но вместе с тем самым трудным для исполнения считался менуэт, сочинённый Гарделем ко дню торжественного обручения Людовика XVI с Марией-Антуанеттой и носящий поэтому название *menuet de la Reine*. Менуэт был любимым танцем XVIII века. Но уже в середине века скованность его движений породила иронию современников. Так, Вольтер, желая осмеять схоластическое построение метафизиков, сравнивает их с танцорами менуэта: «Кокетливо обряженные, они жеманно следуют по залу, демонстрируя все свои прелести: но, находясь непрестанно в суетливом движении, они не сходят с места и кончают там же, где начали» (Друскин, 1936: 21).

С течением времени возникали и развивались новые направления танцевального искусства. Так, на публичных балах во Франции контрданс исполняла не только аристократия, но и зажиточные представители третьего сословия. К первой трети XVIII века насчитывалось уже до 900 вариантов фигур танца. «Борьба новых танцев со старыми, придворно-дворянскими, любопытно документируется во французских учебниках, посвящённых танцам. В 1717 году солидное исследование Тауберта вовсе не упоминает о контрдансе. В 1728 году Дюпор описывает его в приложении к своему учебнику танцев. За период между 1775 и 1783 годами специально контрдансу посвящается уже 17 монографий» (Друскин, 1936: 25).

Специалисты в области хореографического искусства по-разному объясняют происхождение этого танца. Существует версия, что контрданс был занесён на континент из Англии. В то же время преподаватель танцев в одесской Ришельевской гимназии, член Берлинской академии танцевального искусства А. Я. Цорн подчёркивал, что «объяснение, будто слово *contredanse* происходит из английского *country-danse*, весьма неудовлетворительно, поскольку в употребляемых прежде *anglaise*'ax и *ecossaisa*'x и прочих английских танцах все кавалеры стояли в одном ряду, а дамы в другом, с противоположной стороны» (Цорн, 1890: 197).

В отличие от контрданса, где танцующие располагаются друг напротив друга, в кадрили пары

образовывали четырёхугольник – *carre*. В Средние века кадрили – это небольшой отряд всадников, участвующих в турнире. Обыкновенно рыцари делились на четыре группы, размещавшиеся по сторонам отведённого для поединка места, или парадировали, составляя поочерёдно различные фигуры. Каждая кадрили отличалась эмблемой и цветом костюма, имела своего лидера.

В период нахождения русского оккупационного корпуса во Франции (1815-1818) кадрили увлекались не только офицеры, но и нижние чины корпуса. Между тем в офицерской среде наряду с новым образом мышления складывался и новый тип поведения. Декабрист Н. И. Тургенев с удивлением писал брату Сергею, находившемуся на службе при командующем русским оккупационным корпусом во Франции М. С. Воронцове: «Ты, я слышу, танцуешь. Графу Головину дочь его писала, что с тобою танцевала. И так я с некоторым удивлением узнал, что теперь во Франции ещё танцуют! *Une écossaise constitutionnelle, indépendante, ou une contredanse monarchique ou une danse contre-monarchique?*» (Тургенев, 1936: 280). «Конституционный экосез, независимый экосез, монархический контрданс или антимонархический танец» (фр.). Игра слов заключается в перечислении политических партий и употреблении приставки «контр», то как танцевального, то как политического термина. И всё же, несмотря на некоторые демократические элементы, контрданс считался церемониальным танцем.

В соответствии с романтическими идеалами эпохи выбрасывался лозунг «танец должен иметь душу, выражать неподдельную страсть, подражать естественности природы» (Друскин, 1936: 46–47).

Наступала эпоха вальса. В 1791 году «в Берлине была мода на вальс и только на вальс». В 1790 году вальс через Страсбург попал во Францию. Один из французских писателей недоумевал: «Я понимаю, почему матери любят вальс, но как они разрешают танцевать его своим дочерям?!» (Друскин, 1936: 48).

В первое десятилетие XIX века в Вене запрещалось вальсировать более десяти минут. Автор статьи в газете «Таймс» был возмущён тем, что в программе королевского бала 1816 года оказался этот «чувственный и непристойный танец» (Ауэрбах, 1980: 10). Запрет на вальс на балах во дворцах немецких кайзеров снял лишь Вильгельм II при вступлении на престол в 1888 году.

Движения вальса считались непристойными, унижающими достоинство женщины. Вальс наносил своеобразный удар по кодексу рыцар-

ской чести, составлявшему основу придворного этикета. В начале XIX века мода на вальс сравнивалась с модой на курение табака. Вальс стал выражением тенденций буржуазной культуры. Допустив его в свою среду, дворянство приняло и новые правила поведения, новый стиль общения. Нравственные принципы не могли остаться без изменений. «Современная молодёжь настолько естественна, что, ставя ни во что утончённость, она с прославляемыми простотой и страстностью танцует вальсы», – писала Жанлис в «Критическом и систематическом словаре придворного этикета» (Лотман, 1994: 95).

Вслед за вальсом во второй четверти XIX века в Европе утвердился новый танец – полька. Некоторые исследователи находят её истоки в старинном английском экосезе, именуемом также шотландским танцем. Сама полька родилась в Богемии (рилка по-чешски – «половина», в этом случае имеется в виду полшага в качестве основного па). В 40-х годах XIX века французское общество предпочитало танцам групповым – кадрилям и контрдансам – танцы парные. Вкусы высшего света приближались ко вкусам простолюдинов. «Полька стала одним из признаков смешения высшего общества с Бульваром» (Мартен-Фюшье, 1998: 137). Полька появилась в Париже зимой 1843-1844 года.

Великая балерина М. Тальони разнесла славу о польке по всей Европе. Увлечение её оживлённым, безудержно прямолинейным ритмом в одно время заслонило страсть к вальсу. В 1845 году в Париже была поговорка: «Скажи мне, как ты полькируешь (то есть танцуешь польку), и я скажу, как ты умеешь любить!» (Друскин, 1936: 59). Полька, пожалуй, лучше, чем какой-либо другой танец передавала лихорадочный дух буржуазного Парижа середины столетия. Исполнение польки в Дворянском собрании можно сравнить с исполнением полонеза в Парижской бирже.

Полонез – танец истинно рыцарский, в нём каждый жест кавалера подчёркивал его преклонение перед прекрасной дамой. Это было своеобразное объяснение в любви, но объяснение не страстное, а сдержанное, исполненное внутреннего достоинства и такта. Существует предположение, что полонез стал популярен в Европе благодаря Генриху III. Будучи ещё герцогом Анжуйским, он был избран сеймом королём Польши. После смерти Карла IX герцог покинул польский престол, чтобы стать королём Франции Генрихом III. Его приближенные вывезли из Польского королевства танец, получивший название «полонез», то есть «польский».

Родившись в Польше, полонез, по мнению польской аристократии, был единственным танцем, пристойным для монархов и сановных особ. В качестве торжественного шествия воинов «польский» был известен ещё в XVI веке. Поляки бережно хранили самобытные традиции этого танца, лишённого быстрых движений, построенного на множестве трудных и единообразных поз. Цель полонеза – привлечь внимание к кавалеру, «выставить напоказ его красоту, щегольский вид, воинственную и вместе с тем учтивую осанку» (Лист, 1956: 101–102).

Полонез – один из немногих танцев XVIII века, который благополучно «прошествовал» из одного столетия в другое, не потеряв в пути своего достоинства и великолепия. Слово закалённый в сражении воин, полонез не сдался, сумел выстоять под натиском всё более набирающих популярность вальса и мазурки.

Родиной мазурки, как и полонеза, является Польша. Подобно старинным танцам Ренессанса, они были неразлучны как вступительный и заключительный танцы. В результате длительной эволюции мазурка приобрела тот аристократический оттенок, который придал ей особую популярность на балах XIX века.

Мазурка появилась в Петербурге, по свидетельству Глушковского, в 1810 году: «Мазурка – это целая поэзия для того, кто танцует её толково, а не бросается зря с единственной заботой затрепать свою даму да вдоволь настучаться выносливыми каблуками. Если и позволительно иногда пристукивать каблуками, то это хорошо только изредка, умелое, уместное постукивание придаёт мазурке некоторый шик. Заурядное же не имеет ни смысла, ни прелести, да и паркет от этого страдает (говоря фигурально)» (Стуколкин, 1885: 30–31).

Император Николай Павлович особенно любил мазурку. Для исполнения этого танца в России он пригласил из Варшавы нескольких лучших танцоров, среди которых был и Ф. И. Кшесинский. Критики тех лет подчёркивали, что за всю сценическую жизнь Ф. И. Кшесинского ему не было равных в исполнении этого популярного танца.

На одном из вечеров у Карамзиных А. С. Пушкин пригласил на мазурку А. О. Смирнову-Россет. Во время танца между ними состоялся весьма серьёзный и далеко не пустой бальный разговор. На вопрос Пушкина, не итальянка ли Александра Осиповна, та ответила: «Нет, я не принадлежу ни к какой народности, отец мой был француз, бабушка – грузинка, дед – пруссак, а я по духу русская и православная» (Смирнова-Россет, 1990: 121).

Зиму 1874-1875 года семья Ф. М. Достоевского провела в Старой Руссе. Анна Григорьевна, жена писателя, вспоминала: «Я и мои дети, наши старорусские друзья отлично помнят, как, бывало, вечером, играя с детьми, Фёдор Михайлович под звуки органчика танцевал с детьми и со мною кадрили, вальс и мазурку. Муж мой особенно любил мазурку и, надо отдать справедливость, танцевал её ухарски, с воодушевлением, как «завзятый поляк», и он был очень доволен, когда я раз высказала такое моё мнение» (Достоевская, 1987: 292).

На одном из танцевальных вечеров летом 1881 года во время последнего приезда на родину И. С. Тургенев просил Я. И. Полонского, гостившего в Спасском, сыграть мазурку. «Играй! – кричал мне Тургенев, – как хочешь, как знаешь, валяй! Мазурку валяй!» (Полонский, 1969: 419). Славянская удаль в сочетании с рыцарским благородством сделала мазурку любимым танцем императоров и боевых генералов, литераторов и театральных актёров.

В начале XX века из старых, так называемых лёгких танцев, в репертуаре танцоров сохранились мазурка и вальс. Между тем полька, полька-мазурка и другие постепенно вытеснялись более спокойными танцами, в которых можно было проявить грацию и изящество. Падекатр, шакон и по идее, и по темпу напоминали старые танцы галантного века, периода расцвета придворной культуры.

Завершался бал котильоном. Котильон – это скорее не танец, а игра. Основу котильона чаще всего составляли вальсы и мазурки.

Перед началом Первой мировой войны на придворных балах в Германии церемониал открывался менуэтом и гавотом. Умению танцевать менуэт обучались годами, его исполняли прежде всего для поддержания сословно-иерархического этикета. В конце Первой мировой войны любили устраивать уютные семейные вечера. Танцевали полонез, польку, венгерку, мазурку, краковяк, кадрили, падекатр, падеспань. Новшеством были танго и фокстрот.

В начале 20-х годов в советской Москве такие танцы как степ, шимми, фокстрот рассматривались как революционные и противопоставлялись салонным танцам. Буржуазные танцы пропагандировали чуждую для советского человека систему ценностей, о чем красноречиво свидетельствует заявление С. Кирова: «У человека комсомольский билет, а он мечтает о выкрутасах».

На Второй Всероссийской конференции комсомола в 1922 году новые танцы были заклеяны

позором «мы не отрицаем огульно всех танцев, а лишь указываем на вредность современных буржуазных, отражающих сексуальные моменты во всех формах (типа танго). Мы принимаем танцы, где есть налицо элемент творчества, как кавказская лезгинка, русская присядка и украинский гопак».

Со второй половины 1923 года в прессе началась пропагандистская кампания против фокстрота, которую открыла статья «Новый вид порнографии. Таней фокстрот», опубликованная в журнале «Жизнь искусства». Автор статьи заклеил фокстрот как танец «сексуальной патологии» и потребовал принять меры к «прекращению этой замаскированной порнографии» (Алякринская, 2012: 25).

Идеологическое «разложение» советского населения требовало принятия решительных мер. В 1924 году циркуляр Главреперткома запретил исполнение американских танцев на эстраде и в советских учреждениях (Алякринская, 2012: 25).

Не смотря на пропагандистскую кампанию, фокстрот становился все более и более популярным в советском обществе. Советская пресса «уничтожала» фокстрот, а в это время дипломатическая Москва «упивалась» новым танцем. Танцы являлись одной из главных составляющих в программах дипломатических приемов.

После разгрома Пролеткульта танец некому было критиковать. К тому же в конце 1920-х – начале 1930-х годов изменилась и социально-экономическая ситуация. Жены высокопоставленных работников одевались у Ламановой и имели прислугу. В ресторанах с 23.00 до 3 часов ночи танцевали под джазовую музыку. Летом джазовые оркестры гастролировали в курортных городах, где открывались школы танцев.

**Выводы.** Таким образом повседневная, неофициальная жизнь советских людей была заполнена фокстротом, танго, вальсом. Каждый из этих танцев в разные периоды истории буквально «пробивал» себе дорогу в танцевальные залы. Каждый из них обвиняли в пропаганде сексуальной распущенности, называли непристойными и пошлыми. И здесь очень важно различать изначальную хореографию и последующую «обработанную» классическими хореографами, преподавателями балльных танцев. «Облагороженные» танцы возвращались на балльный паркет и становились его королями.

Каждый танец в разные периоды истории имел на балу своё смысловое значение, свою интонацию, являясь не только организационным звеном, но и своеобразным выразителем основных идей балльного церемониала.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Алякринская М. А. Танец и идеология: фокстрот в советской культуре 1920-1920-х гг. Вестник Спб : ГУКИ. 201. № 3. С. 25.
2. Ауэрбах Л. Рассказы о вальсе. М., 1980. С. 10.
3. Боссан Ф. Людовик XIV – король-артист. М., 2002. С. 25–29.
4. Глинка С. Н. Записки. Золотой век Екатерины Великой. 1996. С. 55.
5. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. М., 1940. С. 139–148.
6. Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 280.
7. Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1987. С. 292.
8. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л., 1936. С. 21–59.
9. Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1956. С. 101–102.
10. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Спб., 1994. С. 95.
11. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж». 1815–1848 гг. М., 1998. С. 137.
12. Полонский Я. П. И. С. Тургенев у себя в его последний приезд на родину (из воспоминаний). И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. М., 1969. Т. 2. С. 419.
13. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец. М., 1963.
14. Смирнова-Россет А. О. Воспоминания. Письма. М., 1990. С. 121.
15. Стуколкин Л. Опытный распорядитель и преподаватель балных танцев. Спб., 1885. С. 30–31.
16. Цорн А. Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса, 1890. С. 197.

**REFERENCES**

1. Alyakrinskaya M. A. (2012). *Tanets i ideologiya: fokstrot v sovetskoykul'ture 1920-1930-h gg. [Dance and ideology: foxtrot in Soviet culture of the 1920-1920s]. VestnikSpb: GUKI [Bulletin of St. Petersburg GUKI] [in Russian]*.
2. Auerbah, L. (1980). *Rasskazyi o valse [Tales of waltz]. Moscow [in Russian]*.
3. Bossan F. (2002). *Lyudovik XIV – korol'-artist [Louis XIV, king of the artist]. Moscow [in Russian]*.
4. Glinka S. N. (1996). *Zapiski. Zolotoy vek Ekaterinyi Velikoy [Notes. The golden age of Great Catherine]. Moscow [in Russian]*.
5. Glushkovskiy A. P. (1940). *Vospominaniya baletmeystera [The choreographers memories]. Moscow [in Russian]*.
6. Dekabrist Turgenev N. I. (1936). *Pisma k bratu S. I. Turgenevu [Letters to the brother S. I. Turgenev]. Moscow, Leningrad [in Russian]*.
7. Dostoevskaya A. G. (1987). *Vospominaniya [Memories]. Moscow [in Russian]*.
8. Druskin M. S. (1936). *Ocherki po istorii tantsevalnoy muzyiki [Essays on the history of dance music]. Leningrad [in Russian]*.
9. List F. F. (1956). *Shopen [Shopen]. Moscow [in Russian]*.
10. Lotman Yu. M. (1994). *Besedyi o russkoy kul'ture [Conversations about Russian culture]. St. Petersburg [in Russian]*.
11. Marten-Fyuzhe A. (1998). *Elegantnaya zhizn, ili Kak vznik „ves Parizh“. 1815-1848 gg. [Elegant life, or How arose “all Paris”. 1815-1848]. Moscow [in Russian]*.
12. Polonskiy Ya. P. (1969). *I. S. Turgenev u sebya v ego posledniy priezd na rodinu (iz vospominaniy). I. S. Turgenev v vospominaniyah sovremennikov [Turgenev in his last visit to his native plase (from memories). I. S. Turgenev in the memoris of contemporaries]. V. 2. Moscow [in Russian]*.
13. Vasileva-Rozhdestvenskaya M. V. (1963). *Istoriko-byitovoy tanets [Historical and household dance]. Moscow [in Russian]*.
14. Smirnova-Rosset A. O. (1990). *Vospominaniya. Pisma [Memories. Letters]. Moscow [in Russian]*.
15. Stukolkin L. (1885). *Opyitnyi rasporyaditel i prepodavatel balnyih tantsev [Experienced manager and teacher of ballroom dancing]. St. Petersburg [in Russian]*.
16. Tsorn A. (1890). *Grammatika tantsevalnogo iskusstva i horeografii [Grammar of dance art and choreography]. Odessa [in Russian]*.