

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА "ТЕОРИЯ МОДЫ"



НАТАЛИЯ ЛЕБИНА
**МУЖЧИНА
И ЖЕНЩИНА:**
ТЕЛО, МОДА, КУЛЬТУРА

СССР — ОТТЕПЕЛЬ

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Библиотека журнала «Теория моды»

Наталья Лебина

**Мужчина и женщина: Тело,
мода, культура. СССР – оттепель**

«НЛО»

2015

Лебина Н. Б.

Мужчина и женщина: Тело, мода, культура. СССР – оттепель /
Н. Б. Лебина — «НЛО», 2015 — (Библиотека журнала «Теория
моды»)

ISBN 978-5-4448-0384-4

Исследование доктора исторических наук Наталии Лебиной посвящено гендерному фону хрущевских реформ, то есть взаимоотношениям мужчин и женщин в период частичного разрушения тоталитарных моделей брачно-семейных отношений, отцовства и материнства, сексуального поведения. В центре внимания — пересечения интимной и публичной сферы: как директивы власти сочетались с кинематографом и литературой в своем воздействии на частную жизнь, почему и когда повседневность с готовностью откликнулась на законодательные инициативы, как язык реагировал на социальные изменения, наконец, что такое феномен свободы, одобренной сверху и возникшей на фоне этакратической модели устройства жизни.

ISBN 978-5-4448-0384-4

© Лебина Н. Б., 2015

© НЛО, 2015

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
ГЛАВА 1	11
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Наталия Лебина
Мужчина и женщина Тело,
мода, культура. СССР – оттепель

*Памяти моей мамы Екатерины Николаевны Лебиной (1920–2013)
посвящаю*

*Не спорьте о мужских правах, —
Все объяснимо в двух словах:
Нет прав у нас,
Как и у вас.*

Саша Черный. К женскому съезду, декабрь 1908 года

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Мужчина и женщина»: к постановке проблемы

Фильм «Мужчина и женщина» был снят в 1966 году французским режиссером Клодом Лелушем по собственному сценарию с участием Пьера Уттерховена. Музыка к кинокартине написал Франсис Ле. В главных ролях снялись Жан-Луи Трентиньян и Анук Эме. Кинолента имела оглушительный успех: в 1967 году она получила Золотую пальмовую ветвь в Каннах, затем «Оскара» за лучший иностранный фильм и еще более сорока различных призов. Фильм, сверхзадачей которого была реклама одного из спортивных автомобилей компании «Форд», стал пронзительной и нежной историей любви. Неудивительно, что он хорошо воспринимается зрителями и сегодня, спустя почти полвека после своего создания. Возможно, оглушительный успех кинокартины связан с ее простым и емким названием. Ведь на взаимоотношениях мужчины и женщины в общем-то держится мир.

В советском прокате фильм Клода Лелуша был продемонстрирован в 1967 году на излете хрущевской оттепели, которая реально завершилась не со снятием Н.С. Хрущева, а скорее в 1968 году, после введения в Прагу советских войск. Однако развитие многих процессов в жизни советского общества, заложенных в ходе десталинизации и связанных с целым рядом хрущевских реформ, уже невозможно было остановить. Это касается смены кодов повседневной жизни, коррекции советского гендерного уклада, системы взаимоотношений полов. Неудивительно, что фильм «Мужчина и женщина» был понят и воспринят советским зрителем. Его музыкальная тема стала «главной мелодией любви» для целого поколения советских людей, тех, для кого приватность жизни и пространства обитания, полноценная сексуальность и забота о внешнем облике уже не были экзотикой. И произошло это во многом благодаря разрушению в 1950–1960-х годах тоталитарных моделей брачно-семейных отношений, отцовства и материнства, сексуального поведения.

Сегодня усилиями целой группы современных социологов, в число которых входят Е.А. Здравомыслова, М.В. Рабжаева, И.В. Сохань, А.А. Темкина, Ж.В. Чернова и др., разработана достаточно корректная модель гендерного уклада, сформировавшегося в СССР в период оттепели. Советская государственность в целом тяготела к так называемому этакратическому гендерному порядку. Следует согласиться с утверждением Е.А. Здравомысловой и А.А. Темкиной о том, что отношения между полами, а также модели мужественности и женственности в советском обществе в значительной мере определялись властным дискурсом, государственной политикой, «задающей возможности и барьеры действий людей» (Здравомыслова, Темкина 2003а: 302). «Однако в этот период [1950–1960-е годы], – пишут исследовательницы, – происходит ограниченная либерализация гендерной политики, частичное восстановление частной жизни (приватной сферы) и формирование специфической неформальной сферы, то есть дискурса оппонирующего официальному» (там же: 314). Подобная модель не вызывает отторжения и у историков. Признанный лидер российского исторического гендероведения Н.Л. Пушкарёва смело заимствует введенную Здравомысловой и Темкиной периодизацию отношений полов (Пушкарёва 2012). Правда, их формулировку, касающуюся гендерного уклада в 1950–1960-х годах, Пушкарёва дополняет понятием «эрозии его центрального образа – „работающей матери“, имеющего некий гинекологический оттенок» (там же: 18).

Наиболее эффективными способами построения модели прошлого являются ограничение и упрощение. Как подчеркивал еще в 1997 году голландский ученый П. Доорн, именно «простая модель обладает большей возможностью для решения проблемы». Сложная модель содержит больше информации и «лучше отражает действительность, но тем меньше значения имеет она для объяснения. При масштабе 1:1 модель перестает объяснять что бы то ни

было» (Доорн 1997: 90). Однако эта якобы ущербность сложной модели, носящей описательный характер, очень привлекательна. Так можно увидеть не только символы и знаки эпохи, но и ее конкретику. В этом, наверное, и состоит скромная задача именно исторического исследования.

Гендерный фон оттепели и хрущевских реформ почти не изучен отечественными историками. Даже Н.Л. Пушкарева не смогла назвать ни одной работы, посвященной проблемам взаимоотношений мужчин и женщин в эпоху десталинизации и демократизации советского общества. Неудивительно, что сегодня эпоха 1950–1960-х годов вызывает ассоциации прежде всего с именем и обликом Никиты Сергеевича Хрущева – невысокого, толстого, лысого, неуклюжего, плохо одетого мужчины. «Первая леди» советского государства – тактичная, образованная, владевшая английским языком Нина Петровна Хрущева – не отличалась элегантностью и женским шармом. Внешний имидж власти способствует и созданию некоего стереотипа восприятия всех советских мужчин и женщин того времени. И в частности поэтому представляется необходимым познакомить людей XXI века с реалиями действовавшего в 1950–1960-х годах советского гендерного уклада, наполнить его в целом корректную модель, составленную социологами, живым дыханием эпохи демократизации и десталинизации.

Несмотря на отсутствие фундаментальных исследований по проблемам гендера в советском обществе времени хрущевских реформ, «женский вопрос», в первую очередь аспекты эмансипации, традиционно составляет предмет изучения историков, о чем свидетельствует огромное количество научной литературы, обобщенной и проанализированной особенно тщательно Н.Л. Пушкаревой (см.: Градскова 1999; Пушкарева 2002; Пушкарева 2012; Рабжаева 2004 и др.). Процесс формирования мужской идентичности в советской действительности стал объектом научного осмысления сравнительно недавно. Исследовательская инициатива здесь принадлежит социологам. Однако в подавляющем большинстве научных и научно-публицистических работ гендерного направления мужчины и женщины представляются в системе советского общества как раздельно существующие, их биологические, социальные, культурные и бытовые функции, действия, роли и интересы противопоставляются.

В этой книге сделана попытка, напротив, выявить некие точки единения мужчин и женщин, живших в период хрущевских реформ. Они вращались в одной и той же политической системе десталинизирующегося советского общества, трудились в одних и тех же отраслях реформирующегося народного хозяйства, а главное, жили в пространстве одной и той же меняющейся повседневности.

Взаимоотношения мужчин и женщин будут рассмотрены в контексте трех блоков проблем. Первый связан с телесным началом: половыми практиками, а также с обрядами, традициями и правовыми казусами, в которые мужчины и женщины включены на паритетных правах. Это ритуалы и пространства знакомства, менявшиеся или трансформировавшиеся под влиянием демократизации. Это сексуальность, развивающаяся вне формальных границ брака. Это брачный церемониал как выражение обряда перехода, как социальное соглашение, нейтрализующее опасности пересечения границ «чужого» и создающее «своего». Это проблемы материнства и отцовства, а также способы контроля над репродуктивностью. И наконец, это распад семьи, в равной степени касающийся и мужчины и женщины.

Второй блок, связанный с модой, отражает формирование новых черт полового символизма, проявляющегося в специфике внешнего облика советских людей. Известно, что «язык моды» в значительной степени фиксирует изменения в отношениях полов в конкретном обществе. Мода является одним из путей успешной социализации как отдельной личности, так и групп, выполняя психологические, коммуникативные и адаптивные функции. Она не только демонстрирует особенности и социальный статус человека, но и во многом маркирует его половую принадлежность и обладает способностью усиливать сексуальную привлекательность. В книге представлены новые каноны внешнего облика мужчин и женщин, которые под влиянием

общемировых тенденций подстегивали развитие косметики, парикмахерского искусства, пластической медицины и т.д. Уделено внимание специфике высокой моды и стратегиям выживания «советских модников и модниц» в условиях планового социалистического хозяйства. Специальная глава рассказывает о роли достижений науки и техники – а именно о роли синтетики – в повседневной жизни мужчин и женщин в годы хрущевских реформ. Книга завершается сюжетом об «унисексе» в повседневной жизни советских людей в 1950–1960-х годах.

Культура – своеобразный третий блок – представляет основной стержень всего текста, что связано со спецификой его документальной базы. В книге, которая является историческим исследованием, использованы все виды традиционных источников: нормативные и делопроизводственные документы центральных и местных органов государственной власти, материалы Коммунистической партии Советского Союза и комсомола, центральная и региональная периодика (журналы и газеты), материалы социологических опросов 1960-х годов. Многие документы впервые введены в научный оборот, так как обнаружены автором в ходе целенаправленного архивного поиска. Это материалы официального толка: интереснейшие отчеты домов моделей, швейных фабрик, управлений и трестов легкой промышленности, родильных домов; конъюнктурные обзоры органов торговли и снабжения и т.д. В первую очередь они дают сведения об инициативах власти в сфере гендерной политики и моды, о регламентирующих практиках государственных и общественных структур. Значительно труднее обнаружить данные об отношении самих людей к проблемам сексуальности и репродуктивности, разводов и адольтера, моды и модного поведения.

Чуть ли не единственным источником информации по данному вопросу являются так называемые эгодокументы (дневники, мемуары, эпистолярные тексты). Для них свойственно стремление к созданию индивидуальной модели прошлого на фоне общей картины действительности. Но информативность таких текстов зачастую зависит от социального статуса ее авторов. Так, мемуары и другие эгодокументы, принадлежащие перу политиков и ученых, носят чаще всего внебытовой характер, и описания проблем моды встречаются в них редко (см. например: Аджубей 1989; Ганелин 2004; Суходрев 2008; Хрущев 1999; Шестаков 2008 и др.). Несомненный интерес представляют книги И. Андреевой и А. Игманда – воспоминания профессиональных дизайнера и модельера (Андреева 2009; Игманд 2008).

Значительно более насыщены сведениями бытового характера эгодокументы литераторов, относящихся к плеяде «шестидесятников»: Д.В. Бобышева, Ю.М. Нагибина, А.Г. Наймана, Е.Б. Рейна и др. (Бобышев 2003; Нагибин 1991; Найман 1999; Рейн 1997). Они достаточно откровенно пишут о проблемах взаимоотношений мужчин и женщин, правда, в основном в контексте коллизий литературного быта. В воспоминаниях Рейна прозаические эссе перемежаются со стихами, внешне простыми и четкими по форме, но одновременно информативными. Поэт оставил для потомства ценнейшие интервью – воспоминания о моде 1950–1960-х годов. Еще более яркими являются беллетризованные мемуары женщин, как принадлежавших к литературно-художественной среде, так и просто пожелавших передать потомкам сведения об «обычной жизни» в годы оттепели (см.: Белова-Колесникова 1999; Гоз 2008; Гурченко 1994; Дервиз 2011; Доронина 1997; Купман 2002; Ландау-Дробанцева 1999; Лурье 2007; Штерн 2001; Штерн 2005 и др.).

В целом же воспоминания литераторов как специфический жанр мемуарного текста обладают рядом особенностей. По мнению филолога Т.М. Колядич, писатели уделяют особое внимание созданию фактической основы и детализации повествования (подробнее см.: Колядич 1998). Это повышает ценность именно писательских беллетризованных мемуаров, носящих чаще всего характер литературных эссе с элементами воспоминаний, для воссоздания, в частности, деталей гендерного уклада эпохи хрущевских реформ.

Однако данный вид эгодокументов не лишен общих недостатков мемуарной литературы, созданной часто через 30–40 лет после описанных в ней событий. В воспоминаниях дей-

ствует эффект аберрации памяти. Нередко в изложении авторов условное преобладает над конкретным, а самоцензура становится более жесткой, чем цензура официальная. И это зачастую касается не только важных политических событий, но и сколько-нибудь значимых явлений повседневности. Так, например, произошло на рубеже XX–XXI столетий с феноменом стилиажничества. Традиционный вербальный и визуальный образ советского стилиаги во многом был создан советскими идеологами и транслирующими их взгляды средствами массовой информации, прежде всего прессой. Периодическая печать середины 1950-х годов тиражировала карикатуры, с помощью которых закрепляла в общественном сознании представление о вещах, характерных для стилиаг. Однако эти вещи были единичными яркими пятнами на общем фоне советской повседневности, а не маркерами сложившейся молодежной субкультуры стилиаг. Напротив, многие люди, которых в конце 1950-х годов называли стилиагами, чурались даже самого этого имени. Ведь среди них оказывались и любители сдержанной, но элегантной одежды, не похожей на крикливые наряды героев карикатур. Однако в конце 1950-х годов на уровне массового сознания любая нестандартная вещь стала маркироваться как «стиляжная», что само по себе свидетельствует о размытости границ понятия «стиляга». Литератор Э.В. Лурье писала подруге в декабре 1958 года после заказа в модном ленинградском ателье рубашки для своего жениха: «Мне еще попадет от него, наверное, за *стиляжные* (курсив мой. – Н.Л.) косые карманы» (Лурье 2007: 486). И эта реакция была вполне естественной. Любопытно другое, через пятьдесят лет та же Э.В. Лурье извинительно комментирует собственные письма: «Кто сейчас это может понять?! Мы жили в те времена, когда малейшие отклонения от общепринятых норм в поведении, прическе, одежде воспринимались как подрыв „советского образа жизни“ – чуть ли не подрыв основ государства. <...> Все мы должны были быть стандартными винтиками, регламентировалось все – от площади дачного дома до ширины брюк. <...> В таком воздухе даже невинные скроенные „по косой“ карманы попадали под подозрение. Это уже „самоцензура“. <...> Сейчас самой диким кажется, что в голову такое приходило» (там же). В данном случае стремление автора обязательно объяснить политическими мотивами достаточно типичную для многих мужчин консервативность в одежде, нежелание тратить на нее большие средства на самом деле – новый виток самоцензуры. Именно поэтому воспоминания, появившиеся в конце XX – начале XXI века, как и любые другие эго-документы, уязвимы с точки зрения объективности сведений о прошлом в целом и о бытовых явлениях в частности.

Восполнить информационный пробел в данном случае могут помочь литературные произведения. Проблема ценности художественной литературы для исследовательских целей многократно обсуждалась в историческом сообществе. Исследователи не только доказывали правомочность использования художественных произведений для реконструкции прошлого, но и подчеркивали особую значимость именно писательских наблюдений (см.: Зверев 2004; Иггерт 2001; Миронец 1976; Предтеченский 1964; Шмидт 1997; Шмидт 2002). В современных учебных пособиях по источниковедению указывается важность материалов художественной литературы в первую очередь для изучения проблем повседневности (Кабанов 1997: 339–340).

Таким образом, в качестве источников достаточно достоверной информации в книге используются произведения художественной литературы. В тексте часто цитируются романы, повести, рассказы, эссе, написанные советскими писателями в 1950–1960-х годах. Современники описываемых событий, литераторы, как правило, «по умолчанию» точны в передаче именно бытовых деталей оттепели, что с полным правом позволяет рассматривать художественную литературу как исторический источник. Зачастую он является более достоверным, нежели воспоминания. В книге использованы тексты характерных представителей литературы социалистического реализма, почти забытых сегодня. Это Н.С. Дементьев, В.А. Кочетов, Г.Е. Николаева. Важное место среди источников информации о гендерном фоне хрущевских реформ занимает так называемая исповедальная проза шестидесятников, литературное

направление, сформировавшееся во многом благодаря журналу «Юность». Одним из ярчайших представителей «исповедальной прозы» конца 1950-х – начала 1960-х годов является В.П. Аксенов. Его творчество привлекает постоянный интерес исследователей. В работах начала XXI века часто отмечается то обстоятельство, что в ранних произведениях писателя особо важны темы повседневности, ее вещные, стилистические и гендерные характеристики. Многое из вышесказанного относится и к ранней прозе А.Г. Битова, тоже используемой в книге как источник сведений о взаимоотношениях мужчин и женщин.

Достоверность данных художественной литературы подчеркивает и то обстоятельство, что практически одни и те же факты повседневности и детали гендерного уклада зафиксированы и у апологетов СССР, и у диссидентов, и у тех писателей, которые смогли найти некую «золотую середину» в изображении действительности (например, у Д.А. Гранина и А.Н. Рыбакова).

Визуальную, а также вербальную информацию о гендерном контексте 1950–1960-х годов дают кинематографические произведения эпохи десталинизации. Историки редко прибегают к материалам советского кино для получения информации о бытовых реалиях оттепели. В то же время в отечественной социальной антропологии визуальные данные, и в первую очередь кинофильмы, высоко оцениваются именно как источник для реконструкции недавнего прошлого (Дашкова 2004; Дашкова 2009). Определенный итог достижений антропологов в исследовании советского общества подведен в коллективном труде «Визуальная антропология: режимы видимости при социализме» под редакцией Е.Р. Ярской-Смирновой и П.В. Романова (Визуальная антропология 2009). Обращение к кинематографическим источникам важно и потому, что это позволяет вызвать у современного читателя ряд визуальных ассоциаций, так как в последнее время фильмы, созданные в 1950–1960-х годах, часто мелькают на телеэкранах. Именно поэтому названия кинокартин времени оттепели использованы в наименованиях глав книги. Это реальное напоминание о времени перемен в жизни советского общества в целом и жизни советских мужчин и женщин в частности.

Важным материалом для воссоздания деталей гендерных отношений в период оттепели в СССР стали фотодокументы. Часть из них обнаружена в фондах ЦГА КФФД в Санкт-Петербурге, часть любезно предоставлена журналом «Родина», с которым автор книги сотрудничает двадцать лет. Но наибольшую ценность представляют любительские фотографии из частных архивов петербуржцев Б.М. Миловидова, Н.Г. Снетковой, А.Н. Павлова и москвичей Л.А. Алябьевой и Т.В. Григорьевой.

Искренне благодарю женскую команду, работавшую над книгой вместе со мной. Это верстальщик Екатерина Евгеньевна Сярая и корректор Светлана Леонидовна Крючкова. Внешний вид книги – их заслуга. Невозможно не отметить долготерпение и кропотливый труд редактора серии «Библиотека журнала „Теория моды“» Татьяны Витальевны Григорьевой. Она с удивительным тактом отнеслась ко всем капризам автора, касавшимся, в частности, обложки книги. Я очень ценю труд редактора книги Анны Сергеевны Красниковой. Мне уже доводилось работать с ней в процессе публикации статей в журнале «Теория моды», и новая встреча была желанной, а результат – плодотворным. Анна не только настоящий профессионал, но человек, неравнодушный к замыслу автора книги, бережно и тактично обращающийся с текстом.

Большое спасибо Людмиле Анатольевне Алябьевой. В 2007 году она привлекла меня к работе в журнале «Теория моды». Это было новое поле деятельности для социального историка. За почти семь лет знакомства в журнале появилось семь моих статей. И теперь с благословения Людмилы выходит и книга. Сил и здоровья этой маленькой мужественной женщине.

Ну и конечно, я хочу поблагодарить Ирину Дмитриевну Прохорову за доброжелательное отношение к моим начинаниям. Издательский дом «НЛО» – это марка! Приобщиться к этой славе – большая радость, но и большая ответственность.

Надеюсь, у нас все получится.

ГЛАВА 1

«Мы с вами где-то встречались»: пространство знакомства, танцы

В 1962 году на волне возвращения в советскую гуманитарную науку конкретной социологии ленинградский ученый А.Г. Харчев провел анкетный опрос в первом и тогда еще единственном городском Дворце бракосочетаний. Исследователь не без основания считал результаты своего опроса репрезентативными. Сам статус Дворца бракосочетаний «обеспечивал отбор наиболее типичных пар», а структура населения Ленинграда на начало 1960-х годов являлась почти идеальной моделью структуры городского населения страны в целом (Харчев 1964: 178, 179). Харчев, используя привычную для советских ученых риторику иносказания, стремился найти «статистическую конкретизацию» «теоретического» отношения обычных граждан к проблемам взаимоотношений мужчины и женщины. Утверждая, что «общественное мнение в СССР признает моногамию естественной нравственной формой отношений между полами и считает моральным только такой брак, который основан на взаимной любви между мужчиной и женщиной», ученый тем не менее ставил в ходе своего исследования множество вопросов, касающихся отношений полов (там же: 178).

Социолога интересовало, что является главным условием прочного счастливого брака, где собираются жить молодожены после свадьбы и многое другое. Он спрашивал и о том, где происходило знакомство мужчины и женщины, позднее связавших свои судьбы. Данные опроса оказались ошеломляющими для советской действительности – больше половины респондентов не были связаны ни совместной работой, ни учебой, ни даже местом жительства. На работе встретились 21 % участников опроса, в процессе учебы – 17,5 %, знали друг друга с детства 9 % молодых людей. Это составило 47,5 %. Остальные 52,5 % опрошенных познакомились на домашних вечеринках (5,7 %), благодаря знакомым и родственникам (8,5 %), летом на отдыхе (5 %), в транспорте, госпитале, библиотеке и т.д. (3,8 %), на улице (1,6 %), в общезжитии (0,7 %), но главное – в клубе, на танцах (27,2 %) (там же: 197).

Публичное пространство танцевальных площадок в конце 1950-х – начале 1960-х годов было важнейшим местом для общения мужчин и женщин. А если к этому прибавить домашние вечеринки, на которых, как правило, танцевали, то получается, больше трети опрошенных объединили и познакомили танцы, обладающие половым символизмом, особыми знаками гендерных различий и одновременно стремлением к единению мужского и женского начал.

Результаты социологического исследования А.Г. Харчева нанесли мощный удар по большевистской доктрине любви как продолжения производственных, классовых отношений. В наиболее яркой форме эта точка зрения была выражена в 1920-х годах в трудах психоаналитика А.Б. Залкинда, прозванного «врачом партии», так как он лечил многих деятелей ВКП(б) от нервных расстройств. Залкинд надеялся кардинальным образом реорганизовать половую жизнь личности, подчинив ее строгому классовому контролю, и уповал на трудовой коллектив как на важнейшее средство сублимации. Для этого были разработаны скандально известные двенадцать заповедей полового поведения пролетариата. Одна из заповедей гласила: «Половой подбор должен строиться по линии классовой, революционно-пролетарской целесообразности», а другая утверждала: «Класс в интересах революционной целесообразности имеет право вмешиваться в половую жизнь своих членов. Половое должно подчиняться классовому, ничем последнему не мешая, во всем его обслуживая» (Залкинд 1926: 56, 59). Знакомства мужчин и женщин должны были происходить в основном в трудовом коллективе, в комсомольской и партийной ячейке, на субботнике. Новая власть стремилась к формированию «коммунальных тел», наиболее удобных для разного рода манипуляций (подробнее см.: Рыклин 1992).

Физическое тело и, соответственно, отношения мужчины и женщины в советском обществе являлись объектом постоянного регламентирующего воздействия власти. Об этом, в частности, свидетельствовал высокий статус физической культуры и спорта – коллективных телесных практик, которые, по словам П. Бурдые, «через телесный и коллективный *mime-sis* социальной организации имеют целью усиление этой организации» (Бурдые 1994: 274). Неменьшую роль в процессе дисциплинирования тела в советской действительности должен был сыграть контроль над такой традиционной формой развлечения, как танцы, несущие в себе элементы обрядности и гендерного символизма.

Появление после 1917 года большого количества комсомольских клубов способствовало перенесению полуобрядных плясок с улиц фабричных окраин в закрытые помещения. В молодежном лексиконе начала 1920-х годов появилось выражение «пойти на балешник». Балы были традиционным местом если не знакомства, то общения мужчин и женщин. По-видимому, то же самое происходило и на «балешниках», где власть почти сразу стремилась устанавливать определенные нормы поведения. II всероссийская конференция комсомола в мае 1922 года назвала танцы одним из каналов проникновения в молодежную среду мелкобуржуазного влияния (Товарищ комсомол 1969а: 77). Это нормализующее суждение породило дискуссии на тему «Может ли танцевать комсомолец?». Главным в ходе дебатов был вопрос «Что можно танцевать?». В одном из совместных документов Главлита и Главреперткома, принятых в июле 1924 года, указывалось: «Будучи порождением западноевропейского ресторана, танцы эти [западные] направлены на самые низменные инстинкты. В своей якобы скупости и однообразии движений, они, по существу, представляют из себя „салонную“ имитацию полового акта и всякого рода физиологических извращений. <...> В трудовой атмосфере советской России... танец должен быть – бодрым и радостным» (цит. по: Золотоносов 1991: 98). Не слишком искушенные в проблемах семиотики, представители властных структур понимали тем не менее коммуникативную значимость танцев.

Идеологический запрет распространялся в начале 1920-х годов на танго и тустеп. Одновременно предлагались, конечно, и новые танцевальные формы. Газета «Смена» от 15 января 1924 года в материале «Смерть тустепам» рассказывала, что в одном из комсомольских клубов под музыку песни «Смело, товарищи, в ногу» танцующим предлагается исполнять танец «За власть Советов», в ходе которого они импровизированно изображают «все периоды борьбы рабочего класса».

Однако подобные эксперименты оказались нежизнеспособными, так как носили искусственный характер и полностью исключали традиционный сексуально-эротический подтекст танцев. Неудивительно, что молодые люди, собиравшиеся в клубах на вечера, предпочитали вальсы, польки, танго и тустепы. Согласно данным опроса 1929 года, танцы стояли на четвертом месте в ряду десяти видов развлечений, которые предпочитала молодежь. Танцевать любили больше 70 % опрошенных, при этом почти половина из них регулярно ходила на танцы в клубы, почти треть – на платные танцплощадки, а десятая часть посещала даже специальные танцклассы (Каган 1930: 44). Последнее обстоятельство оценивалось властями крайне отрицательно. С.М. Киров в 1929 году с возмущением говорил: «Я не понимаю того, чтобы заниматься в частном танцклассе. Это значит, человек вошел во вкус. У него комсомольский билет, а он мечтает о выкрутасах... такие явления свидетельствуют определенно как о каком-то обволакивании» (О комсомоле и молодежи 1970: 182). В странной риторике партийного лидера улавливается недовольство сексуальной подоплекой танцев, которым приписывается «контрреволюционный» характер.

В начале 1930-х годов «танцульки» по-прежнему считались буржуазным развлечением с эротическим подтекстом. Это клеймо стояло теперь не только на тустепах и танго, но и на уже модном на Западе фокстроте. В 1932 году глава ленинградского комсомола, впоследствии репрессированный И. Вайшла с тревогой отмечал засилье в молодежных клубах «фокстрот-

чиков» (ЦГА ИПД 881: 91). В конце 1930-х годов в пылу шпиономании танцплощадки были вообще названы «щелями для шпионов» (Смена 1937: 25). В 1938 году ЦК ВЛКСМ провел проверку танцплощадок в Москве и Ленинграде. Вывод был сделан следующий: «Пользуясь отсутствием контроля, различные вражеские элементы на танцплощадках занимаются прямой антисоветской работой, часто пытаются разлагать молодежь» (Комсомольская правда 1938). Ходившие на танцплощадки девушки и юноши рисковали не только комсомольскими билетами. Завсегдагаев танцев вполне могли причислить к рангу «врагов народа». Таким образом, на уровне властного суждения традиционная форма знакомств и развлечений молодежи маркировалась как аномалия с политическим оттенком. В данном случае не спасала и публичность этой культурно-бытовой практики отношений между мужчиной и женщиной. В приватном пространстве, конечно, контроль власти был значительно слабее.

В конце 1930-х годов в критике танцев уже противопоставлялись советская народная традиция и западная культура. Тем не менее бороться со стремлением людей потанцевать в свободное время было бесполезно. Накануне Великой Отечественной войны в города – на промышленные предприятия и на учебу – приехало много деревенских парней и девушек, для которых гулянка с пляской была самой распространенной формой выражения полового символизма, знакомства, проведения досуга. Они с удовольствием шли на танцплощадки в парки и клубы. Но там царили краковяк, падеспань, кадрили, полька-тройка, которые в представлении власти носили народный, истинно демократический характер. В действительности же этими танцами необходимо было управлять, что обеспечивало общественный контроль над поведением танцующих. «Западные» танго и фокстроты, не требующие ни большого помещения, ни регулирующего начала, распространялись в большей степени в приватной сфере, что несколько приносило роль танцев как средства знакомства мужчин и женщин. Эти тенденции получили усиленное развитие и в первые годы после войны.

Во второй половине 1940-х – 1950-х годах в контексте позднего тоталитарного гламура поощрялось проведение в школах карнавалов и маскарадов, некоего подобия дореволюционных балов. Астрофизик, петербурженка Т.Е. Дервиз вспоминала: «Маскарады в Новый год в школах были не редкость. Главное было – успеть захватить „хорошие“ костюмы. Их выдавали напрокат за очень доступную цену со специального склада. <...> Настоящие театральные костюмы всех эпох и народов с масками в придачу! Это тебе не кошечки-зайчики на елках! Можно было нарядиться в „Наталью Николаевну“ (Пушкину) или в английского матроса с пиратским прошлым, не говоря уже о фраках и мушкетерских плащах. Были и парики. Однажды красивый мальчик из соседней школы, высокий и статный, оделся „Лермонтовым“, в мундир и ментик. У него уже подросли маленькие черные усики, и он в самом деле был похож на портрет из учебника. Все в восторге, включая учительниц. Мы-то, темнота, тогда и не знали, что великий поэт был крошечного роста, хромым и чуть ли не горбатый» (Дервиз 2011: 43). На карнавалы приглашались ученики из мужских школ, иногда военных училищ. Обязательной частью таких вечеров были танцы, программа которых утверждалась заранее. Копирование дореволюционных балов, проводившихся в Институте благородных девиц и в женских гимназиях, носило пародийный характер – ведь послевоенные годы были далеко не сытыми. Школьные вечера, как писали современники, представляли собой странную «смесь концлагеря и первого бала Наташи Ростовой» (Козлов 1998: 70). Танцевальные вечера в школах, кружки танцев, танцевальные площадки в клубах, парках были местом не только веселого времяпрепровождения, но и знакомства мужчин и женщин на стадии поиска полового партнера. И в этом публичном пространстве по-прежнему ощущалось влияние регламентирующих властных инициатив: «Фокстрот и танго были не то чтобы запрещены, не рекомендованы. Их разрешали иногда заводить один раз за вечер. И то не всегда. <...> При этом смотрели, чтобы никаких там попыток танцевать фокстрот „стилем“ не было. Как кто-нибудь... делал что-то

не так, в радиорубку срочно подавался знак, пластинку снимали и дальше уже ничего кроме бальных танцев не ставили» (там же).

Напыщенные и излишне сложные бальные танцы превращали общение мужчин и женщин в подобие светского фарса, и при этом на публичных танцплощадках послевоенных городов царили довольно жестокие нравы. В Ленинграде, например, во Дворце культуры имени С.М. Кирова находилась самая крупная в городе крытая танцевальная площадка – знаменитый Мраморный зал. Один из его завсегдатаев писатель О.С. Яцкевич вспоминал: «„Мраморный“ – это танцевальный зал ДК имени С.М. Кирова. Он состоял из трех частей, условно разделенных колоннами. В центральной части собирался общегородской молодежь – из любого района. Здесь же сидел эстрадный оркестр, который мог исполнить, если бы разрешили, любой фокстрот или танго, но... Но па-де-катр, па-де-эспань(?), краковяк и полька главенствовали в программе. Левая часть зала „принадлежала“ курсантам, в основном, морским. А в правом зале собирался Васильевский остров. Самая шпана была там. Тут надо было разбираться, чтобы морду не набили, если ты не ту девушку взял» (Литвинов 2009: 57).

Законодательные инициативы государства после смерти Сталина носили выраженный демократический характер, но отношение власти к танцам менялось медленно. Конечно, в условиях совместного обучения девочек и мальчиков после школьной реформы 1954 года танцевальные вечера не были столь выпендренно ритуальны, как в 1940-х – начале 1950-х годов. Отсутствие необходимости заранее утверждать список приглашенных на вечер уменьшило и регламентацию программ танцевальной части школьных праздничных мероприятий. Однако на публичных танцевальных площадках до начала 1960-х годов царил довольно жесткий контроль. Он был во многом продолжением развернувшейся еще в конце 1940-х годов кампании против стилияг, отличительным признаком которых власть считала не только особый стиль одежды, но и манеру двигаться, прежде всего танцевать. Д. Беляев, автор знаковой статьи, еще в 1949 году опубликованной в «Крокодиле» в рубрике «Типы, уходящие в прошлое», довольно живо и не без юмора описывал сцену на танцах в студенческом клубе: среди юношей и девушек, с воодушевлением отплясывавших краковяк и танец конькобежцев, появился некий тип в вызывающе яркой одежде, которого все собравшиеся называли стилиягой. На вопрос «Что это за странная фамилия?» – присутствующие объяснили: «А это не фамилия. Стилиягами называют сами себя подобные типы на своем птичьем языке. Они, видите ли, выработали свой особый стиль – в одежде, в разговорах, в манерах. Главное в их „стиле“ – не походить на обыкновенных людей. <...> Стилияга знаком с модами всех стран. <...> Он детально изучил все фоксы, танго, румбы...» (Крокодил 1949: 10).

Подобные знания явно не поощрялись идеологами, которые из эпохи 1920-х годов перенесли в культурное пространство 1950-х негативное отношение к «западным» танцам. Однако, как и в годы нэпа, в период оттепели молодые люди часто знакомились на танцплощадках. Петербуржец А.Н. Павлов, известный ученый-эколог, доктор геолого-минералогических наук, вспоминал о годах своей молодости: «Иногда в жизни бывают муторные периоды. <...> В один из таких дней я потащился в Адлер на танцплощадку. Ни до этого, ни после я никогда не бывал там. Вечер. Было как-то особенно одиноко. Пригласил девушку. Стройная высокая блондинка. Идеальный овал лица. Хорошие глаза. Это был вальс – единственное, что я более или менее умел танцевать. Круг, два, три. Музыка кончилась. Танцплощадка закрывалась. Пошел проводить мою партнершу к дому. Немного поговорили... Расстались у калитки. Девушка не идет из головы. Ее черты околдовали меня. Стал искать... И вот скоро пятьдесят лет, как мы не расстаемся» (Павлов 2011: 50).

Знакомства на танцах зафиксировала и советская литература 1950–1960-х годов. Порядочный Саша Зеленин из первой повести В.П. Аксенова «Коллеги» (1959) увидел свою будущую жену Инну именно на танцплощадке (Аксенов 2005: 21, 105). На танцплощадке Зеленин наносит и судьбоносный удар в челюсть уголовнику Бугрову. Танцы во многих литературных

произведениях 1960-х годов – своеобразный способ поиска путей самоидентификации молодых людей, и мужчин и женщин. Д.А. Гранин в романе «Иду на грозу» пишет о своих главных героях: «По субботам приглашали девушек в кафе „Север“ или Дом ученых, щеголяли узкими брюками, пестрыми рубашками: нравилось, когда их принимали за стилияг, – ворчите, негодуйте... Под мотив узаконенных фоксов сороковых годов выдавали такую „трясучку“, что старички только моргали» (Гранин 1989: 125). Беспеременно танцуют герои «Звездного билета» (1961) Аксенова. Это происходит летом во дворике старого московского дома, который до революции назывался «Меблированные комнаты „Барселона“», под звуки выставленного в окно магнитофона, в таллинском ресторане при свечах, в клубе рыболовецкого колхоза после показа старых фильмов с субтитрами на эстонском языке (Аксенов 2005: 203, 267, 312). Танцы сопровождают почти все сюжеты повести «Апельсины из Марокко» (1962). Танцевальные пристрастия у Аксенова выступают маркером социальной позиции личности. Суперположительный Зеленин из «Коллег» всегда предпочитает вальс, легкомысленный Карпов – фокс-трот, а скептически настроенный Максимов знает о существовании буги-вуги (там же: 52). И эта своеобразная иерархия позволяет писателю в условиях цензуры продемонстрировать читателю отношение власти к разным видам танцев. Действительно, в середине 1950-х годов официальные инстанции называли проводником «разлагающего влияния» на молодежь именно буги-вуги. Импровизация, характерная для этого танца, особенно настораживала власть, хотя знакомство молодого поколения с ним произошло при прямом участии государства. Известный джазмен А.С. Козлов вспоминал, что в середине 1950-х годов на советских экранах демонстрировался фильм бельгийских режиссеров Р. Кеперса, И. Михельса, Р. Верхаверта «Чайки умирают в гавани». Он был снят в 1955 году, а через год номинирован на главную награду Каннского кинофестиваля. Картина стала культовой для поколения шестидесятников. Кто-то видел в ней параллели с судьбами людей, не сумевших найти себя в мирной жизни после большой войны. Кто-то, как А.Г. Найман, написавший в стенгазету студентов Технологического института рецензию на бельгийскую картину, – новое слово в кинематографии. Кто-то обратил внимание на музыку, в частности на буги-вуги: в одном из эпизодов кинофильма американские солдаты отплясывали этот танец на улицах (точнее, взобравшись на танк) освобожденной Европы. Правда, фильм был не единственным источником проникновения буги-вуги в молодежную среду. Уже в 1954 году, до выхода «Чаяк» на мировые экраны, советские газеты, клеймя стилияг, писали:

Это папины заслуги.
Это волосы до плеч.
Это танец буги-вуги
И с похабщиной речь (Смена 1954).

В официальной риторике первых оттепельных лет буги-вуги имел устойчивую коннотацию «непристойные», изменяющуюся в зависимости от общего стиля текста, то на «вульгарные» то на «похабные». В повести М.З. Ланского и Б.М. Реста «Незримый фронт» (1955), посвященной работе милиции 1950-х годов, есть такие строки: «Его партнерша танцевала совершенно непристойно. Время от времени она в такт музыке судорожно взбрыкивала и передергивалась. Это обезьянье „па“, завезенное из каких-то заморских кабаков, привлекало внимание окружающих и вызывало откровенные смешки» (Ланской, Рест 1956: 266).

В нормализующих суждениях властных и идеологических структур прослеживалась связь между западными танцами и бытовой, а в конечном итоге и сексуальной распущенностью. Февральский пленум ЦК ВЛКСМ 1957 года уже после XX съезда КПСС, считающегося отправным рубежом развития либеральных тенденций в советском обществе, отмечал, что комсомольские организации должны «вести неустанную борьбу против попыток буржуазной

пропаганды навязать советской молодежи низменные вкусы и взгляды» (Товарищ комсомол 1969б: 175). А в многотиражной газете «Кировский рабочий» в сентябре 1957 года была размещена статья о чрезмерном увлечении буги-вуги; юноши и девушки, замеченные в пристрастии к этому танцу, были заклеены как «люди, [которые] не знают норм поведения в обществе» (Кировский рабочий 1957). В число этих норм, безусловно, включались и представления о стиле взаимоотношений мужчины и женщины, в определенной степени демонстрируемых в танцах.

Попытки регламентировать танцевальные пристрастия можно рассматривать как практики дисциплинирования сексуального поведения. И следует отметить, что многолетняя борьба власти за «нравственную чистоту» танцев способствовала формированию отрицательного отношения определенной части советских людей к этому виду досуга. Герой повести Аксенова «Коллеги», носитель традиций питерской интеллигенции Саша Зеленин просто не представлял себе, что серьезную девушку можно встретить на танцах (Аксенов 2005: 21). В пьесе А.М. Володина «Старшая сестра» (1961), ставшей особенно известной после выхода в 1967 году фильма с одноименным названием (в главной роли снялась Т.В. Доронина), дядя главной героини Надежды говорит, подчеркивая ее скромность и порядочность: «Ты не смотри, она просто так. Она и на танцы-то не ходит» (Советская драматургия 1978: 314). У многих ленинградцев особенно «нехорошей славой» пользовался уже упоминавшийся Мраморный зал Дворца культуры имени С.М. Кирова. Т.Е. Дервиз вспоминала: «В Мраморном зале мы, несколько студентов, побывали из любопытства. Честно скажу, нам там не понравилось. <...> У зала была дурная слава... попадались и пьяные, и откровенно „плохие девочки“. Впечатление в целом от этих „мраморных“ танцев было такое, как будто сюда собрались не для веселья, а для важного дела. <...> Что это дело серьезное, показала и такая деталь. В поисках уборной мы с подружкой набрали на дверь с надписью „дамская комната“. Это оказалось просторное помещение, где не просто поправляли прическу и надевали подходящие туфли, а полностью переодевались в некое подобие вечерних туалетов. Стоял несвежий запах. И уж совсем мы оробели, когда увидели, что тут же несколько девушек выпивают что-то „из горла“» (Дервиз 2008: 45).

Как некую ярмарку провинциальных невест описывала танцы в Мраморном зале и В.Ф. Панова в повести «Конспект романа» (1965). Здесь в ДК Кирова герой произведения знакомится с приезжей девушкой, которая сначала почти насильно женит его на себе, а затем пытается выселить свекровь из ее же квартиры. Характерный эпизод есть и в повести Н.С. Дементьева «Замужество Татьяны Беловой» (1963). (Подробнее об этом совершенно забытом сегодня литературном произведении можно прочитать в пятой главе.) Героиня со своим возлюбленным и родственниками Светой и Костей отправляются в парк, где случайно останавливаются около решетчатой ограды танцплощадки. Далее разворачивается сцена, довольно типичная для этого культурного пространства:

Недалеко от нас стояло несколько парней и девушек.

– Проиграла! Проиграла! – говорила, смеясь, одна девушка другой и вдруг что-то зашептала, показывая на нас.

Вторая девушка, высокая, тоненькая, в остроносых туфлях, которые мне давно хотелось купить, подошла к нам.

Она остановилась перед Олегом, развязно сказала, не обращая на нас никакого внимания:

– Станцуем?..

И спокойно ждала.

Олег покосился на нас, в глазах у него появился озорной огонек. Светка зло смотрела на девушку, Костик рассеянно мигал (Дементьев 1977: 149).

В конце концов Олег остроумно проучил развязную девицу.

Таким образом, и документальный нарратив и художественная литература зафиксировали то, что в 1960-е годы многие советские люди настороженно относились к препровождению времени на танцевальных площадках, которые расценивались как некие рассадники «низких нравов» и «дешевых страстей».

Однако либерализация и вестернизация канонов советской повседневности, характерные для оттепели, способствовали смене общественных представлений о мере «приличности» знакомств на танцах. Менялись способы дисциплинирующего воздействия на танцевальную культуру как форму полового поведения. Властные и идеологические структуры предпочитали не запретительную тактику предыдущих лет, а скорее регламентирующую.

В начале 1960-х годов уже почти нормой для советских танцплощадок стали танго и фокстроты. Расширялся список «идеологически выдержанных» и одобренных властью танцев. Финские летка-енка и хоппель-поппель, болгарский и-ха-ха, калипсо и лимбо с островов Тринидад и Тобаго, греческий сиртаки, американо-канадский хали-гали, латиноамериканский ча-ча-ча были рекомендованы для исполнения в публичных местах. Их, как отмечалось в советской прессе, официально популяризировало Министерство культуры РСФСР (Советская культура 1964). Одновременно создавались и специальные советские танцы, например «Дружба». Он исполнялся парами, сопровождался стуком каблучков в пол, пробежками и поворотами. Кроме «Дружбы», для бальных вечеринок молодежи предлагались «Елочка», инфиз, каза-нова, тер-ри-кон.

Однако действительными лидерами танцевальной моды на рубеже 1950–1960-х годов стали чарльстон и ныне забытый, парный и несколько манерный танец, вывезенный из ГДР, – липси. Он упоминается в повести «Звездный билет». Главные герои – столичные ребята Димка, Алик и Юрка – выясняют, что заводские парни из Таллинна в клубе их предприятия вполне официально танцуют «чарльстон и липси». Это вызывает восторг москвичей: «Вот это жизнь! Чарльстон и липси! Вот это да!» (Аксенов 2005: 247). Но королем танцплощадок все же стал чарльстон. Он вошел в советскую повседневность с песней чешского композитора Л. Подешты в исполнении популярной тогда эстрадной певицы Тамары Миансаровой. В этой песне внучка приставала к бабушке с просьбой научить танцевать вновь ставший модным танец 1920-х годов.

Умение «чарльстонить» – этот глагол стал официальным неологизмом 1960-х годов – входило тогда в набор обязательных навыков современного молодого человека и являлось не только модным трендом, но в определенной степени маркером социальной позиции. Своеобразную «прописку чарльстоном» на новом рабочем месте проходит героиня повести Н.С. Дементьева «Замужество Татьяны Беловой»: «Все они молча и спокойно разглядывали меня. Вдруг от верстака дернулся долговязый юноша... и, по-женски кокетливо подхватив полы халата, чарльстоном, трясясь всем телом, пошел ко мне. <...> И вдруг я поняла: единственное, что мне надо сейчас сделать, – это сразу поставить себя у них. И я тоже сорвалась с места. <...> Танцевала я хорошо, опыт в этом деле у меня был. <...> ...я выдавала настоящий чарльстон» (Дементьев 1977: 36). И практически всюду танец обретал как социальный, так и гендерный смысл. Как писал В.П. Аксенов: «Девушка и юноша танцуют, и весь мир надевает карнавальные маски. Молодость танцует при свете звезд у подножия Олимпа, полосы лунного света ложатся на извивающиеся тела, и пегобородые бойцы становятся в круг, стыдливо прячут за спины ржавые мечи и ухмыляются недоверчиво, но все добрее и добрее, а их ездовые уже готовят колесницы для спортивных состязаний. Ребята танцуют, и ничего им больше не надо сейчас. Танцуйте, пока вам семнадцать! Танцуйте, и прыгайте в седлах, и ныряйте в глубины, и ползите вверх с альпенштоками. Не бойтесь ничего, все это ваше – весь мир. Пегобородые не поднимут мечей. За это мы отвечаем» (Аксенов 2005: 207).

«Западные» танцы в 1960-х годах полностью завоевали советские танцевальные площадки. Кое-где можно было увидеть уже вошедший в моду на Западе рок-н-ролл. Т.Е. Дервиз пишет: «„В Мраморном разрешают рок!“ – донесся слух. Это был в те времена главный официальный танцевальный зал в Ленинграде» (Дервиз 2008: 45). Дозированную апологетику западных танцев в разгар оттепели можно было увидеть и в официальной советской публицистике. Так, писатель Л.А. Кассиль в конце 1962 года опубликовал в журнале «Юность» очерк «Танцы под расписку», в котором откровенно высмеивал попытки некоторых школьных учителей и культработников запретить молодежи танцевать танго, блюзы, фокстроты, румбу, самбу, пасадобль. Более того, литератор сумел найти положительные черты даже в рок-н-ролле. Вспоминая свою поездку на пароходе по Гудзону в США, он отмечал: «Едва мы отплыли, на средней палубе заиграл джаз. Заслышав музыку оркестра, туда посыпали и молодые и старые пассажиры всех оттенков кожи. <...> С какой веселой непосредственностью отплясывали они румбу и рок-н-ролл! Да, тот самый рок-н-ролл, к которому многие из нас относятся с таким привычным предубеждением!» (Кассиль 1962: 106–107). Однако исполнение того же танца в иной среде Л.А. Кассиль все же осудил: «Но какое омерзительное чувство оставил тот же танец в одном из ночных клубов Чикаго! Все в танце пошло утрировалось, каждое движение... оксквернялось нарочито и с изощренным бесстыдством» (там же).

Проникновение в СССР рок-н-ролла запечатлел и В.П. Аксенов в последней повести своего раннего цикла – «Апельсины из Марокко». Для интеллектуалов Фосфатогорска Кати Кичекьян, Николая Калчанова, Сергея Орлова рок-н-ролл – уже устойчивый элемент повседневности, хотя и в масштабах частного пространства. Музыка Пола Анка сопровождает традиционные домашние посиделки, на которых Николай Калчанов «выкаблучивался, как безумный... крутил и подбрасывал Катю». Для этого требовались «хорошие мускулы, и чувство ритма, и злости достаточно» (Аксенов 2005: 384). Так коротко и емко описывает В.П. Аксенов атрибутику рок-н-ролла как маркера свободы, современности и в определенном смысле даже сексуальности. Социальную значимость этого танца подчеркивает и опасение менее рафинированной части молодых героев «Апельсинов из Марокко» быть наказанными за его публичное исполнение. Это ощущается в диалоге штукатура Нины и моряка Геры: « – Я все что угодно могу танцевать, – лепетала Нина, – вот увидите, все что угодно. И липси, и вальс-гавот и даже, – она шепнула мне на ухо, – рок-н-ролл... – За рок-н-ролл дают по шее, – сказал я» (там же: 457–458).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.