

УДК 130.2:793.31

doi:10.35853/vestnik.gu.2022.4(39).11

## Народно-сценический танец как явление культуры соцреализма

**Анна Сергеевна Полякова**

АНО ВО «Гуманитарный университет», Екатеринбург, Россия,  
postfolkdance@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1141-022X>

**Аннотация.** В статье рассматривается феномен народно-сценического танца как культурная форма, возникшая в парадигме соцреализма, когда ресурсы народного танца одновременно использовались в качестве инструмента в решении внешнеполитических государственных вопросов, а также как возможность перехода ценностей, декларируемых официальной идеологией коллективизма и самоотверженности, в помощь каждому советскому человеку в выстраивании собственной идентичности в многонациональном государстве.

**Ключевые слова:** культура соцреализма, народность, народный танец, народно-сценический танец, И. А. Моисеев

**Для цитирования:** Полякова А. С. Народно-сценический танец как явление культуры соцреализма // Вестник Гуманитарного университета. – 2022. – № 4 (39). – С. 111–119. – DOI 10.35853/vestnik.gu.2022.4(39).11.

## Folk Stage Dance as a Cultural Phenomenon of Socialist Realism

**Anna S. Polyakova**

Liberal Arts University – University for Humanities, Yekaterinburg, Russia,  
postfolkdance@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1141-022X>

**Abstract.** The article deals with the phenomenon of folk stage dance as a cultural form that emerged in the paradigm of socialist realism. It was the period, when the resources of folk dance were simultaneously used as a tool for solving state foreign policy issues, and also as an opportunity to transfer the values declared by the official ideology of collectivism and selflessness to help every Soviet person in building his or her own identity in a multinational state.

**Keywords:** culture of socialist realism, nationality, folk dance, folk stage dance, I. A. Moiseev

Укрепление понятия «народно-сценический танец»<sup>1</sup> связано «не только с художественными процессами развития советского балетного театра, но и с теми общественными функциями народного искусства, которые закрепила за ним... теория социалистического реализма» [Кондратенко 2008, с. 48]. Феномен «народно-сценический танец» возникает в России 1930-х гг., времени сложном и противоречивом, когда культура формируется в абсолютной идеологической доминанте при существующей тоталитарной системе. Это время в культурно-исторической ретроспективе принято обозначать как период соцреализма, который, по мнению

<sup>1</sup> Материалы статьи частично опубликованы в диссертации: Полякова А. С. Народный танец в современной хореографической культуре: феномен постфолка : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 : защищена 24.02.2022 : утв. 05.07.2022 / Полякова Анна Сергеевна. – Челябинск, 2022. – 149 с. – Библиогр. : с. 150–181.

Т. А. Кругловой, является «культурно-художественным полем, особым образом организованным и подчиненным стратегическим целям. Эти цели выражают стремление тоталитарной системы учитывать и контролировать все проявления культурной жизни, что ведет к “перенасыщенности” поля» [Круглова 2005, с. 31].

Период становления советской власти отмечен в истории страны как время повсеместной смены культурных ориентиров. Архивные свидетельства (журнальные статьи и газетные заметки) того времени изобилуют настойчивыми лозунгами о необходимости «художественного воспитания масс», «переделки быта» и «строительства новой культуры»: «вставшие перед рабочим классом СССР задачи социалистической перестройки всего хозяйства, особенно в связи с обострением классовой борьбы в стране и необходимостью все более и более усиливать пролетарское руководство массами крестьянства – требуют мобилизации всех творческих сил рабочего класса, повышения его культурного и политического уровня и его интернациональной сознательности» [О культурно-просветительной работе ... 1929, с. 3]. Культурная стратегия и политика первого десятилетия (идеи «культурной революции» В. И. Ленина, идеи и практика А. В. Луначарского и Наркомпроса РСФСР) и последующее ее изменение по мере монополизации власти И. В. Сталиным и утверждения идеологии сталинизма, в том числе и в вопросах искусства, управления им, его роли и т. п., диктовали определенные направления в художественной культуре. В приоритете были три метода работы. «Творческая» концепция ориентировалась на создание новых форм пролетарской культуры в результате свободного творчества революционных масс. «Просветительская» концепция ратовала за приобщение масс к культуре путем освоения культурного наследия и «равнение» самодеятельности на профессиональные образцы «высокого» искусства. «Досуговая» видела цель самодеятельности в организации «здорового отдыха» [Нарский 2018, с. 63] и «разумных развлечений» [Румянцев 2000]. Особый интерес был направлен на устройство «зрелищ, охватывающих громадные массы трудящихся» и всеобщее развитие «массового культурного движения».

Так, обратившись к некоторым историческим фактам, можно обнаружить эти процессы в раннеревolutionционной культурной политике и практике советского государства, например: 1920 год – в Петрограде осуществлена постановка нескольких массовых представлений под общей темой «К мировой коммуне!»; 1922 год (пятилетие Великого Октября) – в Петрограде массовое факельное шествие с участием воинских подразделений, спортсменов, оркестра и хора; 1925 год – в Москве прошел Карнавал книги с участием коллективов художественной самодеятельности, танцоров, музыкантов, чтецов; 1928 год – в Москве состоялась Первая Всесоюзная Спартакиада народов (с проведением массовой инсценировки «Всемирный Октябрь»).

В 1920–30-х гг. все силы были направлены на развитие внутренней политики государства: построение социализма «в одиночку имело далеко идущие последствия для всех сфер жизни советского общества... изобретение народной хореографической традиции, поощрение культурных “национальных форм”, призывы учиться у народа» [Нарский 2018, с. 63]. Действительно, примерно до 1929 года коллективы культмассового творчества находились в состоянии определенной свободы в реализации своих замыслов и проектов. Но Постановлением ЦК ВКП(б) от 1 апреля 1929 года культура, в том числе хореографическая культура, стала «важнейшим орудием социалистического воспитания масс» и должна была «содействовать широкому разъяснению массам политической линии партии и задач пролетарской диктатуры» [О культурно-просветительной работе ... 10 мая 1929, с. 32].

К слову, эти изменения можно проследить на творческой судьбе Хора крестьян Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний под руководством М. Пятницко-

го<sup>2</sup>. Крестьянский хор был создан в 1911 году как объединение песенной культуры жителей нескольких губерний в рамках народной бытовой обрядности. В первые годы после Октябрьской революции для коллектива открывались большие перспективы: М. Е. Пятницкий смог создать Дом народной песни, где начинается процесс сбора и фиксации артефактов русской народной художественной культуры. После его смерти (1927) Дом-музей был закрыт, а в журналах и газетах публикуются материалы, подрывающие авторитет коллектива: «чем скорее мы забудем старую деревню, тем успешнее, быстрее пойдет строительство деревни новой. А хор Пятницкого всей своей продукцией эту память о старой деревне, ее традиции и “культ” – всемерно поддерживает. На чью мельницу эта вода? Новая деревня – эта “ликвидация кулачества как класса”. Старая деревня – за религию, за устои семейного векового быта, за обычаи, обряды, песни. Сейчас песни и пение хора Пятницкого отмечены печатью “кулацкого выступления на идеологическом фронте”. Попытка хора быть “созвучным эпохе” (их “новобытные” песни) производит поистине жалкое впечатление. Это все равно, как на цыганский мотивчик распевать революционные слова. Новое содержание нельзя уложить в старую форму. Надо эту форму разбить, а качество продукции – изменить» (цит. по: [Румянцев 2000]). Позже, в 1936 году, Хору присвоено звание «Государственный русский народный хор им. М. Е. Пятницкого», но с невероятной стремительностью происходит его сущностная трансформация. Если рассматривать внешнюю (визуальную) сторону этих изменений, то можно отметить следующее: на фотоснимках 1927 года артисты хора все одеты в подлинные народные костюмы, являющиеся «визитными карточками» своих губерний. Уже в 1933 году костюмы прежние, но вместо характерных для каждой области России головных уборов (воронежская «сорока», рязанская «рогатая кичка», смоленские «повойник» и «ряска») на исполнительницах одинаковые фабричные платки. А в 1940 году весь хор уже исполнял свои песни в одинаковых стилизованных костюмах. Если говорить о содержательной стороне: в 1918 году в программе хора «выше тридцати песен... и посиделочные, и свадебные, и игровые... показывались хороводы “На горе-то калина”, “Вейся, ты, вейся, капустака”» [Казьмин 1970, с. 99], а уже в 1939 году – в программе преимущественно написанные либо переработанные для хора произведения, в том числе прославляющие электрификацию, коллективизацию и индустриализацию («Прокати нас, Петруша, на тракторе», «Зелеными просторами» и пр.). Был организован оркестр народных инструментов и создана танцевальная группа. Но хор утратил свою самобытность и индивидуальность, в том числе импровизационное начало в исполнении, перестал быть «синкретическим» по существу.

При анализе процессов этого периода важно отметить, что при социализме впервые не существовало дифференциации культуры по классовому признаку. Культура явилась той средой, где человек формировал иное отношение к своей деятельности в духе существующих требований социального прогресса. «Социалистическая культура, становясь все более доступной и гуманной для всех членов общества, “второй природой” человеческого бытия, развития его талантов, начала выступать “мерой прогресса” не отдельного человека, а всего общества» [Кургузов 2012].

Сложная и во многом парадоксальная ситуация сложилась и в хореографической культуре. В одном случае – это споры о неприязни ко всему «старому» (обычаям, пляске, песне) и, как следствие, – борьбе со всеми проявлениями «кулацкого искусства»: «начался новый этап в развитии советского искусства – этап напряженной борьбы за высокое идейно-художественное качество работы, за создание образцов

<sup>2</sup> Хор крестьян Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний под руководством М. Пятницкого – ныне ФГБУК «Государственный академический русский народный хор имени М. Е. Пятницкого», руководитель А. А. Пермякова.

искусства, достойных нашей эпохи» [Берлин 1933, с. 46]. С другой стороны, бурный интерес к активно развивающемуся сценическому танцевальному искусству, например: 1927 год – Конкурс плясунов и Третья выставка «Искусство движения», где «одна секция (пятая по счету) была впервые полностью отдана “коллективно-народным (массовым) движениям, процессиям, демонстрациям, шествиям, народным празднествам”. Она задумывалась с целью восстановить хрупкое равновесие между “индивидуальным” и “коллективным” телом» [Мислер 2011, с. 255], 1931 год – Областная олимпиада национального самодеятельного искусства народов Урала, 1936 год – в Москве состоялся Первый фестиваль народного танца СССР.

Тогда же укрепляется понятие «народность», которое стало возможным, по мнению М. А. Лифшица, в связи с «приходом в искусство представителей народа, осознающих общественную ситуацию противоречий между своей жизнью и высоким искусством... задача этого типа народности – с помощью метода социалистического реализма создать в условиях современной действительности образцы искусства, близкие народу» [Лифшиц 1986].

В этих обстоятельствах в ответ на сформированную в стране необходимость поддерживать государственную идеологию во всех видах искусства возникает новая культурная форма взаимодействия народного и профессионального танца – народно-сценический танец (national scenic dance). Основателем этого направления, ставшего историческим преемником характерного танца, стал артист балета, хореограф и педагог Игорь Моисеев (1906–2007), который смог синтезировать две художественные системы: классического и народного танца. В результате этого слияния «создаются сценические формы, ориентированные на яркое воспроизведение народного стиля, глубокое раскрытие в танце национального образа и характера в сочетании с техническими и актерскими достижениями балетной школы» [Фомкин 2008]. Базируясь на этих принципах, в 1937 году Игорь Моисеев создал первый в мире профессиональный ансамбль народного танца – «Ансамбль народного танца СССР» (ныне ГААНТ<sup>3</sup>). С этого периода и ведется отсчет в истории развития народно-сценического танца.

Многие современные исследователи считают, что вся творческая деятельность Игоря Моисеева в «Ансамбле народного танца СССР» основана на принципе «искажения до неузнаваемости»<sup>4</sup>, что именно он изменил ход поступательного развития истинных народных плясовых традиций. Сам же балетмейстер свою творческую линию определял так: «Проанализировать имеющееся наследие народного танца, отсеять всё чуждое ему, создать классические образцы народного танца, развивать и совершенствовать имеющиеся традиции, поднять уровень исполнения народных танцев, а в перспективе творчески влиять на процесс развития народной хореографии» [Коптелова 2012, с. 129]. В реплике балетмейстера – множество задач, которые он поставил для себя и хореографического сообщества в целом. А в свете противоречивости обстоятельств, о которых говорилось выше, выполнение этих задач становилось все более затруднительно.

Вообще, И. А. Моисеев и его ансамбль встали перед выбором дальнейшего пути: находить в народной плясовой культуре еще существующие танцы и, подкорректировав их для сценической площадки, показывать широкому кругу зрителей. Или иначе: базируясь на пластических богатствах народных плясовых традиций, найти новый прием в сценическом танце. Был выбран второй путь. В одном из интер-

<sup>3</sup> ГААНТ – Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева (переименован в 2007 году).

<sup>4</sup> К. Голейзовский, размышляя о том, насколько важно сохранить исконную русскую пляску в ее первоначальном виде, отмечал: «Ежели пляска проникала на театральные подмостки, то только лишь подвергнувшись предварительной обработке, вернее, искажению... до неузнаваемости».

вью И. А. Моисеев сказал: «В формировании моих балетмейстерских пристрастий большую роль сыграла “Шопениана” Михаила Фокина. Я понял, что танцем можно писать, говорить, понял, что можно сочинять в высшей степени эмоциональные, выразительные танцевальные композиции. <...> Другим моим учителем был Александр Алексеевич Горский. Творчество этих замечательных мастеров помогло мне впоследствии расширить используемую в балете палитру национальной пластики» [Моисеев 1980]. Стоит отметить, что в словах балетмейстера нет упоминаний о подлинном, традиционном народном танце; он, прежде всего, ориентирован на авторов и произведения, где в основе движенческой модели лежит классический или характерный танец. А это уже трансформированная танцевальная лексика. В этих размышлениях нет упоминаний о подлинной народной пляске.

Несмотря на это, возникшая новая культурная форма – «народно-сценический танец» – особым образом синтезировала в себе и удаль, вихрь народной плясовой культуры вместе с высоким техничным исполнением элементов, и зрелищность действия, и какой-то особый дух чистоты и свободы. В определенной мере эти преобразования можно определить как создание представления (в советское время – эстрадного, в современном мире – шоу) со свойственными ему признаками, отличными от народных плясовых традиций:

- акцентом на эффектность, броскость (нацеленность на массового зрителя), тогда как в народной пляске народ – чаще участник действия;

- анонимностью исполнения (при которой зритель не знает исполнителей по именам), что в народной плясовой культуре невозможно – каждый в деревне знал «плясунов» «в лицо»;

- унификацией исполнителей по возрастным, анатомо-физическим параметрам (структуре тела, «обработанного» ежедневным тренингом; росту, комплекции), чего не было в народной плясовой культуре, в которой участвовали все желающие;

- унификацией костюма (все костюмы одинаковы), в отличие от народных «исполнителей», одетых в личные, уникальные (иногда передаваемые по наследству) костюмы;

- единообразием эмоций (чаще – радостью, ликованием, восторгом; реже – печалью, грустью), тогда как в народной плясовой культуре эмоции плясуна искренние, в зависимости от настроения и состояния исполнителя;

- техникой исполнения (все движения в исполнении приближены к технике классического танца), в отличие от народной пляски, где движения физиологически удобны каждому исполнителю;

- аккомпанементом оркестра (без импровизации), при этом в деревне все пляски исполнялись либо под пение, ритмический аккомпанемент самих исполнителей, либо под аккомпанемент одного музыканта – гармониста, балалаечника, с возможной импровизацией;

- наличием сценографии (отрыв от реальности), тогда как в деревне пляска исполнялась в бытовых условиях.

Известный балетовед Н. Е. Шереметьевская в своей книге «Танец на эстраде» отмечала: «С годами само понятие “эстрадный танец” расширялось, вбирая в себя все новые явления... с конца 30-х годов появилась массовая сценическая форма народного танца (ансамбли народного танца), которые в послевоенные годы заняли ведущее место на танцевальной эстраде... с силой их воздействия на аудиторию становится трудно соревноваться» [Шереметьевская 2006, с. 4]. Ансамбль народного танца под руководством И. А. Моисеева из «коллектива-исполнителя» стал «коллективом-наставником», неким авторитетом: «такое превращение вполне понятно, ибо это был единственный в стране показательный профессиональный ансамбль танца, которым руководил авторитетный балетмейстер, имеющий хоро-

шую театральную выучку, обладающий мастерством, вкусом, способный создавать интересные композиции, умеющий убедительно выступать в печати... путь развития сценического танца, показанный этим коллективом, становится престижным. Престижности способствует еще и то, что коллектив и его руководитель буквально с первых шагов получают мощную моральную и материальную поддержку государственных и партийных органов» [Богданов 2001, с. 93].

Как отмечает Энтони Шей (США) – хореограф, доктор философии по истории и теории танца, магистр антропологии, фольклора и мифологии, в своей монографии «Хореографическая политика: государственные труппы народного танца, представительство и власть» (2002), «в политике представительства эти, спонсируемые государством, танцевальные труппы, предлагая красочные танцевальные программы, чаще всего демонстрируют в них весьма определенный портрет народа. На самом деле эти культурные репрезентации представляют собой многослойные политические и этнографические заявления, призванные сформировать позитивные образы соответствующих национальных государств. Они создают и показывают тщательно продуманные и часто весьма эффектные заявления» [Shay 2002]. И это действительно так. Ведь подобные ансамбли возникали в других областях и республиках Советского Союза, например: Государственный ансамбль танца Украины (1937), основатели П. Вирский и Н. Болотов; Ансамбль народного танца Грузии (1945), основатели Н. Рамишвили и И. Сухишвили; Государственный академический ансамбль народного танца Молдовы «Жок» (1945), основатели Л. Леонарди и Л. Зельцман; Государственный ансамбль танца Белорусской ССР (1959), основатель А. Опанасенко, и многие другие<sup>5</sup>.

Сложилась парадоксальная ситуация: коллективы самодеятельного танцевального творчества в своем сочинительстве ориентировались на постановки профессиональных танцевальных ансамблей (прежде всего, Ансамбль И. Моисеева), то есть на авторские работы. В свою очередь, профессиональные ансамбли заимствовали «танцевальное сырье» для новых работ у коллективов самодеятельного творчества (так как считали их представителями подлинной плясовой культуры). «Творческие коллективы народных самодеятельных театров должны иметь тесную связь с работниками профессионального искусства и всемерно использовать их помощь в повышении исполнительского мастерства и в выборе репертуара» [Положение о народных самодеятельных театрах ... 1961, с. 4]. Возникла тупиковая ситуация, за границами которой, где-то на периферии, осталось традиционное танцевальное искусство.

Нельзя не отметить и тот факт, что народно-сценический танец в исполнении ансамбля И. Моисеева, образно-художественное, образно-содержательное его напол-

<sup>5</sup> Также возникали и танцевальные группы при академических хорах. Первая танцевальная группа возникла при Государственном академическом русском народном хоре им. М. Е. Пятницкого в 1938 году (основатель и руководитель – народная артистка СССР Т. А. Устинова); в 1939 году – при Ансамбле песни и пляски кубанских казаков; в 1940 году – при Государственном академическом Северном русском народном хоре (балетмейстер З. Л. Вульфсон); в 1943 году Государственный Воронежский русский народный хор (балетмейстеры – народный артист РСФСР М. С. Чернышев и заслуженный артист РСФСР А. П. Шостак) и Государственный Уральский русский народный хор (основатель танцевальной группы – народная артистка РСФСР О. Н. Князева); в 1950 году Государственный Омский русский народный хор (основатель танцевальной группы – заслуженный артист РСФСР Я. А. Коломейский) и др. Любопытным явлением советской эстрады стали многочисленные ансамбли песни и пляски: Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии под руководством народного артиста СССР А. В. Александрова (1928); затем творческую эстафету подхватил Ансамбль красноармейской песни и пляски Ленинградского военного округа (1929); Государственный академический Ордена Дружбы народов ансамбль песни и пляски Донских казаков (1936); в 1939 году – Ансамбль песни и пляски Уральского военного округа, Ансамбль Краснофлотской песни и пляски Краснознаменного Балтийского флота и многие другие.

нение складывалось в соответствии с определенными политическими событиями и идеологическими запросами государства. В качестве примера стоит вспомнить первые программы ансамбля: «Танцы народов СССР» появляются в 1937 г. – они стимулируют подъем народного духа во времена «большого террора» (или, наоборот, отвлекают внимание общества от реальной ситуации?); «Танцы прибалтийских народов» – в 1939 г., когда подписан Пакт о взаимопомощи между СССР и странами Прибалтики; «Танцы славянских народов» – в 1945, в год Победы в Великой Отечественной войне и освобождения Советской армией восточноевропейских стран; «Мир и Дружба» – в 1953, для зарубежных гастролей в Китае (1954), Франции и Великобритании (1955), странах Ближнего Востока (Ливан, Египет, Сирия – 1956–1957 годы) и т. п. – в программе впервые были собраны примеры европейского и азиатского танцевального фольклора 11 стран. Этот список может быть продолжен. Некоторые исследователи отмечали: «Политическое чутье – вот качество, которое было определено присуще И. Моисееву как руководителю и как человеку... прежде дипломатов на сложные “переговоры” посылали ансамбль Моисеева» [Коптелова 2012, с. 174]. Указывали, что «волшебная сила воздействия искусства ансамбля И. Моисеева часто могла “растопить лед между нашими странами”, как однажды выразился А. Жданов, посылая в 1945 году ансамбль в Финляндию, с которой не складывались отношения» [Там же, с. 107].

Броская, виртуозная форма народно-сценической пляски создавала иллюзию коллективного народного рая, транслировала основные идеологемы тоталитарного советского государства, в том числе абсолютное нивелирование индивидуального – перед коллективным; сложности, противоречивости бытия – перед ясной и простой «картинкой» мира; рефлексии – перед состояниями всеобщего энтузиазма, оптимизма (необходимого в годы великих строек, коллективизации и, одновременно, завинчивания «гаек»).

Во многом возникновение феномена «народно-сценический танец» представило, в свое время, «уникальное совпадение интересов власти и общества, когда поощрялись академические театры и направления народного творчества, – и это совпало с развитием процесса демократизации искусства» [Коптелова 2012, с. 107]. Причем этот феномен не был «спущен сверху», он был вовремя воспринят. Возникнув как творческая инициатива талантливого артиста и начинающего хореографа-новатора, он был искренне востребован всем обществом: от политических элит до простых людей. Вероятно, не случайно: в сталинскую эпоху «великих строек», сверхусилий, борьбы и террора люди испытывали нехватку коллективной чувственности, коллективного со-бытия. Фольклорная основа народно-сценического танца, пусть сильно отретушированная и стилизованная, как раз и давала зрителю ощущение соединения коллективного и личного, а еще – возможность интериоризации ценностей, декларируемых официальной идеологией коллективизма и самоотверженности. Обществу и каждому человеку были необходимы близкие сердцу, переживаемые объединяющие образы. Кроме того, программным принципом творчества И. А. Моисеева и его ансамбля был интернационализм, то есть в помощь советскому человеку и его попыткам выстроить собственную идентичность в многонациональном государстве балетмейстер подключил витальность и музыкальность всех народов.

Сейчас можно констатировать: в наши дни народно-сценический танец в том виде, как его сформулировал Моисеев, – явление, скорее, историческое. Восхищаясь виртуозностью исполнителей и логикой изобретательных композиций, современный зритель уже ощущает несоответствие своей потребности видеть жизнь в более актуальных художественных формах (пусть даже это формы интертейнмента, развлечения) – и транслируемым со сцены образам. Да и подходы к фольклорному

материалу сегодня изменились. Современные практики его изучения и презентации выработали механизмы: либо сохранения большей его аутентичности, локальной специфичности, либо, как будет описано позже, его трансформации в соответствии с более сложным, критичным, даже более фрагментарным мироощущением современного человека. В то же время и по сей день народную пляску, танец, народный танец мы соединяем в нашем представлении со стремлением к объективации личного – в коллективном переживании; стремлением к цельности человеческой натуры, гармоничному единению человека и окружающего его мира; жизненным оптимизмом, здравым смыслом.

### **Список источников**

1. Берлин А. Творческое соревнование – в основу подготовки художественной самодеятельности к Первому мая // Клуб. – 1933. – № 4. – С. 46.
2. Богданов Г. Ф. Самобытность русского танца. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та культуры и искусств, 2001. – 224 с.
3. Казьмин П. С. С песней (страницы из дневника). – М. : Советская Россия, 1970. – 286 с.
4. Кондратенко Ю. А. Становление и развитие категории «характерное» в теории танца. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – 104 с.
5. Коптелова Е. Д. Игорь Моисеев – академик и философ танца. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2012. – 413 с.
6. Круглова Т. А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. – Екатеринбург : Изд-во Гуманитарного ун-та, 2005. – 384 с.
7. Кургузов В. Л., Цыренов Б. Ц. Методологические проблемы изучения советской культуры как нового типа культуры в истории человечества // Вестник ВСГУТУ. – 2012. – № 3 (38). – С. 174–177.
8. Лифшиц М. А. Народность искусства и борьба классов // Лифшиц М. А. Собрание сочинений : в 3 т. – М. : Изобразительное искусство, 1986. – Т. 2. – С. 245–292.
9. Мислер Н. Вначале было тело. – М. : Искусство – XXI век, 2011. – 446 с.
10. Моисеев И. А. Сокровища неповторимой поэзии // Советская культура. – 1980. – 2 июля.
11. Нарский И. В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло : Культурная история советской танцевальной самодеятельности. – М. : Новое литературное обозрение, 2018. – 752 с.
12. О культурно-просветительной работе профессиональных союзов (Постановление ЦК ВКП(б) от 1.04.1929) // Труд. – 1929. – 10 мая. – № 104. – С. 30–33.
13. О культурно-просветительной работе профессиональных союзов : Постановления ЦК ВКП(б) / Всесоюзная коммунистическая партия. Центральный комитет. – Баку : РИО АСПС, 1929. – 14 с.
14. Положение о народных самодеятельных театрах профсоюзов // Художественная самодеятельность. – 1961. – № 3. – С. 4.
15. Румянцев С. Ю., Шульпин А. П. Некоторые теоретические проблемы и художественно-эстетические особенности самодеятельного творчества 1920-х годов // Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории, 1917–1932 гг. / редкол. К. Г. Богемская и др. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – С. 24–44.
16. Фомкин А. В. Глоссарий по хореографическому образованию // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2008. – № 2(20). – С. 79–83.
17. Шереметьевская Н. Е. Танец на эстраде. – М. : Один из лучших, 2006. – 278 с.
18. Shay A. Choreographic Politics : State Folk Dance Companies, Representation, and Power. – Middletown : Wesleyan University Press, 2002. – 252 p.



***Информация об авторе***

**Анна Сергеевна Полякова**, кандидат культурологии, заведующий кафедрой хореографического искусства и художественной культуры факультета современного танца, АНО ВО «Гуманитарный университет» (Екатеринбург, Россия).

***Information about the author***

**Anna S. Polyakova**, Cand. Sci. (Culturology), Head of the Department of Choreography and Art Culture, Faculty of Contemporary Dance, Liberal Arts University – University for Humanities (Yekaterinburg, Russia).

*Статья поступила в редакцию | The article was submitted 04.11.2022.*

*Одобрена после рецензирования | Approved after reviewing 18.11.2022.*