

КАК НАРИСОВАТЬ ВАЛЬС: ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ В СОВЕТСКИХ УЧЕБНИКАХ БАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ

Массовая популяризация бальных танцев началась в России практически сразу после установления советской власти: происходила подготовка преподавательских кадров; разрабатывался репертуар, основанный как на классических бальных танцах, так и на национальных танцах народов Советского Союза; организовывались танцевальные вечера; издавались иллюстрированные учебники. Руководство страны видело в возрождении общественных балов немалый политико-воспитательный потенциал и поэтому активно пропагандировало танцы как полезный и приятный досуг для советской молодежи. Партия взяла под свое крыло художественную самодеятельность, создавая материальные и организационные условия для творчества в обмен на контроль за идеологическим содержанием. Изображения в учебных пособиях по бальным танцам представляют собой отдельный исследовательский интерес, так как иллюстрируют танцевальную технику, помогают отслеживать развитие и изменения в ней, раскрывают особенности социального взаимодействия через танец и, самое главное, являются ценным источником для восстановления танцевального репертуара, исследуемого времени. Проблема записи хореографического материала остро стояла в период, когда видеотекстовая фиксация не была распространена повсеместно, и балетмейстеры опирались в своей работе на рисованные схемы, иллюстрации и фотографии танцевальных постановок, а также на свою зрительную память.

Ключевые слова: бальные танцы, бытовые танцы, массовые танцы, советская художественная самодеятельность, иллюстрации танцевальных учебников

Ссылка при цитировании: Самарина Т. Н. Как нарисовать вальс: хореографические иллюстрации в советских учебниках бальных танцев // Вестник антропологии. 2024. № 1. С. 178–197.

Самарина Татьяна Николаевна — младший научный сотрудник Центра европейских исследований, Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН (Российская Федерация, 119334 Москва, Ленинский проспект, 32а). Эл. почта: tatyana.samarina@iea.ras.ru

*Статья выполнена по плану научно-исследовательской работ Института этнологии и антропологии РАН в рамках темы «Культурно-сложные общества: анализ мирового опыта».

UDC 39

DOI: 10.33876/2311-0546/2024-1/178-197

Original article

© Tatyana Samarina

DRAWING A WALTZ: CHOREOGRAPHIC ILLUSTRATIONS IN SOVIET BALLROOM DANCE TEXTBOOKS

The mass popularization of ballroom dancing began in Russia almost immediately after the establishment of the Soviet Union: the teaching staff was trained; the repertoire was developed based on both classical ballroom dances and national dances of the peoples of the Soviet Union; dance evenings were organized; illustrated textbooks were published. The country's leadership saw considerable political and educational potential in the revival of public balls and therefore actively promoted dancing as a useful and enjoyable leisure for Soviet youth. The Soviet political party took control over amateur activity, providing financial and organizational conditions for creativity in exchange for control over ideological content. The illustrations in the textbooks on ballroom dancing are of a particular research interest as they illustrate dance technique, help to track the development and changes in it, reveal the specificity of social interaction through dance and, most importantly, are a valuable source for restoring the dance repertoire of the time under study. The problem of recording choreographic material was acute at a time when video recording was not widespread everywhere and choreographers relied in their work on hand-drawn diagrams, illustrations, and photographs of dance performances, as well as on their visual memory.

Keywords: ballroom dances, social dances, mass dances, soviet amateur activity, dance textbook illustrations

Author Info: Samarina Tatyana, N. — Junior Researcher, the Russian Academy of Sciences N. N. Miklouho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology (Moscow, Russian Federation). E-mail: tatyana.samarina@iea.ras.ru

For citation: Samarina, T. N. 2024. Drawing a Waltz: Choreographic Illustrations in Soviet Ballroom Dance Textbooks. *Herald of Anthropology (Vestnik Antropologii)* 1: 178–197.

Funding: The article was conducted according to the research plan of the Russian Academy of Sciences N. N. Miklouho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology.

Термин «хореография», введенный в XVIII в. Р. Фейе, подразумевает под собой в первую очередь запись танца, а не архитектонику — композицию танца¹ (Вухрева 2008: 13). О возникшей впоследствии путанице с термином «хореография» написал Серж Лифарь в 1937 г.: «Употребляется это слово — хореография — очень различно и неопределенно: под хореографией понимается то вообще танцевальное искусство, то творчество танца (хореограф — создатель новых балетов, новых танцев; часто его называют и балетмейстером, вводя таким безразличным употреблением различных слов еще большую путаницу в понятия), то запись танца. В это словоупотребление,

¹ В нашем исследовании мы будем использовать термин «хореография» именно в общепринятом значении — композиция танца.

в эту терминологию необходимо внести какой-то порядок, особенно теперь, когда делается все больше и больше попыток осуществить мечту всех деятелей балета — изобрести азбуку, которая позволила бы записывать все танцевальные движения (в этой сложнейшей проблеме — Голгофе творцов балетов, видящих, как на их глазах, еще при жизни их, исчезает, умирает или искажается до неузнаваемости их создание, — большую помощь может оказать сінета — кинематограф — записывающий, регистрирующий движения)» (*Лифарь* 2014: 28). В этой цитате Серж Лифарь касается важной проблемы — исчезновения танцевального материала. Более того, танец в принципе очень плохо поддается изучению и историческому анализу в отличие от других видов искусства, по причине того, что большую часть своего существования танец невозможно было адекватно зафиксировать. Письменные источники и иллюстрации могут дать лишь отдаленное представление об утраченной хореографии. Большую часть танцевального материала, особенно это касается хореографических постановок, мы уже не сможем повторить и увидеть.

Задача по фиксации танцев стояла не только перед хореографами и танцовщиками, но и перед учеными, в том числе перед этнографами и фольклористами советского времени, которые стремились записать народные танцы. С. С. Лисициан в 1940 г. выпустила труд «Запись движения (кинетогрaфия)», в котором привела предыдущие способы графической записи хореографии, начиная с Маргариты Австрийской (XV в.) и также свою собственную методику, которую затем использовала известный советский этнохореограф М. Я. Жорницкая и ее ученицы (*Батьянова* 1996: 184). К сожалению, в учебники танцев эта система не попала, так как была слишком сложна. Профессиональные хореографы использовали, как правило, свои собственные методы фиксации, удобные и понятные для них самих, но не широкому кругу танцоров. Об использовании живописи как косвенного источника для изучения истории балета написала в конце 1970-х гг. В. М. Красовская в работе «Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII века» (*Красовская* 1979: 39). Н. А. Вихрева опубликовала в 2006 г. на русском языке систему записи движения австрийского теоретика танца Р. Лабана (*Вихрева* 2006: 192).

Наш исследовательский вопрос звучит следующим образом: как изучать танцы по советским иллюстрированным учебникам? Игорь Нарский в своей фундаментальной монографии, посвященной художественной самодеятельности в СССР, ссылаясь на известных балетмейстеров, утверждает, что единой системы записи танцевальных кинетограмм¹ не сложилось и это являлось серьезной проблемой для воспроизведения танца в доцифровой период (*Нарский* 2018: 463), мы проверим это утверждение по учебникам танца советского образца. Очевидно, стоит проблема утери танцевального материала («...из-за отсутствия в хореографии общепринятой знаковой системы, сопоставимой с письменностью и нотами, которая позволяла бы столь же тщательно или хотя бы адекватно зафиксировать танец для его последующего воспроизведения» (*Нарский* 2018: 374), и наша задача выяснить помогут ли текстовые и иллюстративные записи танцев реконструировать его. Для данной темы важны не только описания и изображения танца, но и комментарии составителей, содержащие как идеологический и исторический контекст, так и структуру бального вечера, а также правила поведения на танцплощадке, которые помогут выявить общие тенденции и региональные особенности развития бального танца в СССР. В ка-

¹ Кинетограмма — графическое изображение движения.

честве источников в исследовании используются иллюстрированные русскоязычные советские учебники массовых бальных танцев, переведенные и оригинальные, изданные в ряде республик и методические рекомендации по организации танцевальных вечеров. Подобные издания представляют собой прекрасные и слабо изученные исторические источники, раскрывающие с новой стороны как минимум историю советской хореографии и как максимум иллюстрируют политику советской партии по отношению к танцевальному искусству.

Объектом исследования являются бальные или бытовые танцы, исполняющиеся массово, мы будем опираться на определение, данное в методическом пособии, изданном в 1959 г. Центральным Домом народного творчества им. Н. К. Крупской: «Под бальными танцами подразумеваются танцы, служащие развлечением для самих исполнителей, в отличие от сценических, предназначенных для зрителей» (Блок 1959: 3). В настоящее время такие танцы еще называют социальными (*social dances*). Конкретно в советский период, в разное время и в зависимости от идеологической повестки, бальные танцы опирались на фольклор, искусственно сконструированные хореографические вариации и западноевропейские бальные танцы. Объединяет все эти направления то, что они предназначались для исполнения в клубах и на танцевальных вечерах не профессиональными танцовщиками и чаще всего были парно-массовыми.

Однако в статье будут также упоминаться академические (сценические) танцы и фольклорные (народные), так как их взаимовлияние трудно переоценить: фольклорный материал использовался для сценических постановок и затем переработанный хореографами танец мог вернуться «в народ» в качестве бального танца для советского клуба. Такой круговорот произошел с танцем падеспань, созданным на основе испанских народно-характерных движений для балов артистом императорского Большого театра А. А. Царманом в 1898–1899 г.¹ и эволюционировавший в примитивный кадрильный танец «падеспанец» (Про падеспань см.:² (Школьников 1975: 15–16). Возможно, подобные трансформации происходили в том числе из-за невозможности точно записать хореографию, которая стремилась к упрощению, лишенная возможности точного воспроизведения.

Западноевропейские бальные танцы перемещались из города в деревню и обратно, приобретая по пути совершенно другую манеру исполнения. О влиянии городских бальных танцев на деревенскую молодежь писал В. А. Мурин: «Если пять лет тому назад далеко не каждая деревенская девушка умела танцевать краковяк, польку, то в 1924 году в деревне уже танцуют танго, падекатр, эгранж и пр. Это даже не танцы, это механически заученные движения ногами: лишь бы выходило сколько-нибудь похоже на танец — и ладно!» (Мурин 1926: 82). Народная «обработка» городского репертуара могла изменить танец до неузнаваемости.

Перед руководством страны стояла задача культурно-просветительского развития пролетариата: «...Обращение к культурным корням — к песенному и танцевальному «народному творчеству» — и превращение советской (музыкальной) культуры в монолит из народного, советского и классического репертуара, из которого должна черпать художественная самодеятельность» (Нарский 2018: 148). Популяризация самодеятельного танцевального творчества ставила своей целью презентовать образ СССР как благополучной страны, где у людей есть все возможности развивать

¹ Фото и музыка падеспани по А. А. Царману см.: (Bronislava 2010).

² Pas d'Espagne 2023). Реконструкция народной падеспани см.: (SymeonMetafrast 2012).

свои таланты. Дружба народов была, пожалуй, самым беспронимательным сюжетом для советских хореографов. Создавались дома культуры, кружки художественной самодеятельности; профсоюзы были активно вовлечены во всестороннее развитие рабочего класса. По аналогии с плановой экономикой можно также говорить о плановом искусстве: зрелища были не менее важны, чем хлеб.

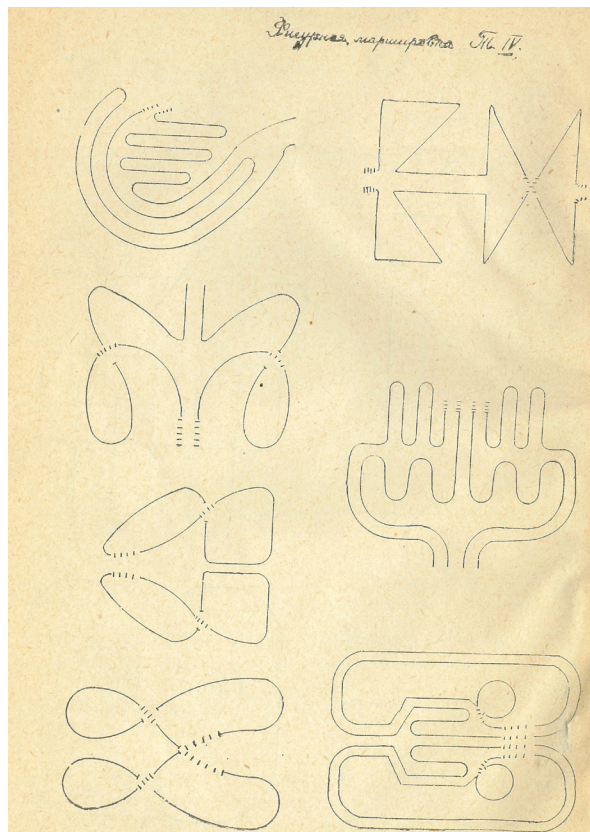


Рис. 1. Схемы фигурных маршировок (Харлампиев 1925: 80).

В строящемся советском обществе в первое время ценилась простота, это касалось и танцевального искусства, излишнее трюкачество и виртуозность расценивалось как буржуазный пережиток в ранний советский период (Нарский 2018: 28). Стремление к упрощению хореографии вело к тому, что по учебникам каждый мог получить представление о том, как танцевать. Был взят курс на массовость и доступность творчества не только для привилегированного класса и профессиональных артистов. В 1920-е гг. разрабатывались гимнастические и колонные танцы, марши, круговые танцы, схемы публиковались в учебниках танцев (Рис. 1).

Танец являлся инструментом выстраивания советской идентичности, в которой отлично работала концепция «свой–чужой». Буржуазные танцы противопоставлялись советскому искусству, которое, как заявлялось, «училось у народа». В методических пособиях по проведению мероприятий в клубах

1920–1930-х гг. особенно подчеркивается идеологический аспект: «Кроме того, К. О. ВЦСПС, рекомендуя «Вечера отдыха», как массовую культурную работу, обращает серьезное внимание на возможность превращения их в *обыкновенные* вечера и вечеринки с буржуазным уклоном» (Харлампиев 1925: 5). В цитируемом пособии примечательно то, что подчеркивается важность участия женщин в культурной жизни рабочего класса: «Программа должна рассчитываться не только на мужчин, но и на женщин» (Харлампиев 1925: 30). Здесь же поднимается тема сексуальных отношений, возникающих в танцах и играх для трудящихся. Встречаются откровенно спорные утверждения: «Важным вопросом при проведении игр является «сексуальный вопрос», для правильного разрешения этого вопроса нужно прежде всего притупить самый вопрос, для чего следует на игры приглашать мужчин и женщин одинаковое число, дальнейшее же разрешается само собой, т. к. активность игры, построенная на движении, разрывает чувственность» (Харлампиев 1925: 33–34).

Танцы играли ключевую роль в жизни советских людей: они были тем инструментом агитации, с помощью которого публично воспроизводились такие ценности как: здоровый образ жизни, опрятный вид, хорошие манеры, социально одобряемое поведение и гендерное взаимодействие. Репертуар балльных танцев напрямую связывался с политико-воспитательной работой и коммунистическим курсом, проведение вечеров танцев регламентировалось и давались рекомендации что именно следует танцевать на подобных мероприятиях. В методических рекомендациях по проведению балльных мероприятий уделялось внимание организации школы танцев и проведению танцевальных вечеров, отметим, что многие правила актуальны и для нашего времени, как, например, помощь старших учеников в младших группах (*Блок: 1959*). Репертуар должен был соответствовать духу советской эпохи, танцы предполагали воспитание молодежи, куда входил целый комплекс правил: непосредственно танцы, внешний вид, культура поведения, общественная деятельность. Клубные вечера танца были строго регламентированы вплоть до наличия носового платка у танцующих. В танцевальные вечера при клубах обычно включались игры, конкурсы и прочие развлечения, призванные разбавить танцевальную программу, либо это были танцевальные конкурсы и игры.

После становления советов танцевальный дискурс совершал несколько крутых виражей, в том числе на волоске была судьба классического балета, в итоге его было решено развивать; во главу угла кроме балета возвели народные танцы, постоянно повторялось, что искусство должно учиться у народа: «...В 1920-е годы в СССР отмечался бум разных течений танца, в том числе свободного, но в 1930-х годах главными стали классический балет и народный танец» (*Аптекарь 2023*).

Эти два направления породили академический народный или народно-сценический танец: «Появился довольно странный гибрид пляски и балета — так называемый народно-сценический танец, пляску начали ставить специальные хореографы и преподавать в специальных училищах, включая институты культуры» (*Сироткина 2020: 90*). Для бытовых балльных танцев, как мы увидим ниже, это вылилось в появление еще одного гибрида — народно-балльных танцев.

Под влиянием классики народные и балльные танцы постепенно усложнялись: в конце 1920-х — 1930-е годы началось создание национальных академических ансамблей народного танца, это были лучшие образцы танцевальных коллективов, и именно такие профессиональные коллективы стали законодателями моды для самостоятельных танцев в клубах: «Заново изобретенный и инсталлированный на городской сцене «народный танец» в условиях ликвидации традиционной деревни, а вместе с ней и сельских культурных традиций, как нельзя лучше подходил для проекта жизнерадостной советской идентичности» (*Нарский 2018: 246*). В 1929 г. был создан Ансамбль песни и пляски Красной Армии, в 1937 г. — Всесоюзный ансамбль народного танца под руководством Игоря Моисеева, в 1938 г. — танцевальная группа хора им. Пятницкого под руководством Татьяны Устиновой. Это три самых главных танцевальных ансамбля СССР, на которые ориентировались все профессионалы и любители в танцевальном искусстве. В 1930-е годы по всем республикам стали появляться региональные ансамбли народного танца.

Руководители и хореографы ансамблей организовывали экспедиции по сельской местности и небольшим городам Советского Союза, где отбирали танцовщиков и собирали фольклорный материал для будущих постановок. Нельзя не упомянуть,

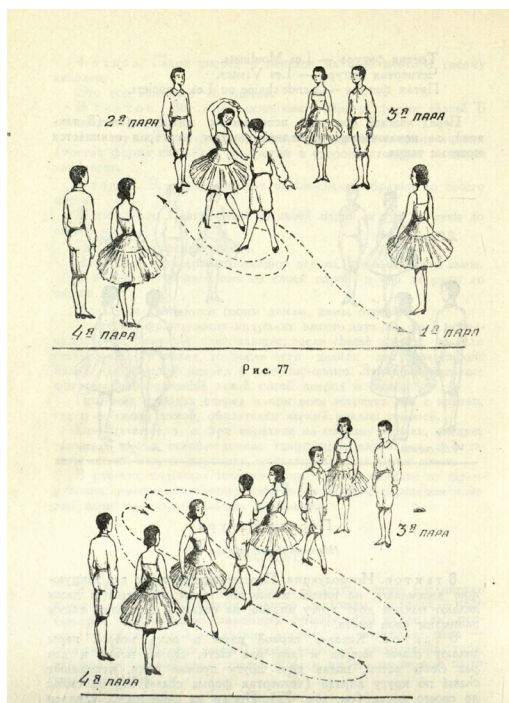


Рис. 2. Ход лансье
(Ивановский 1948: 118).

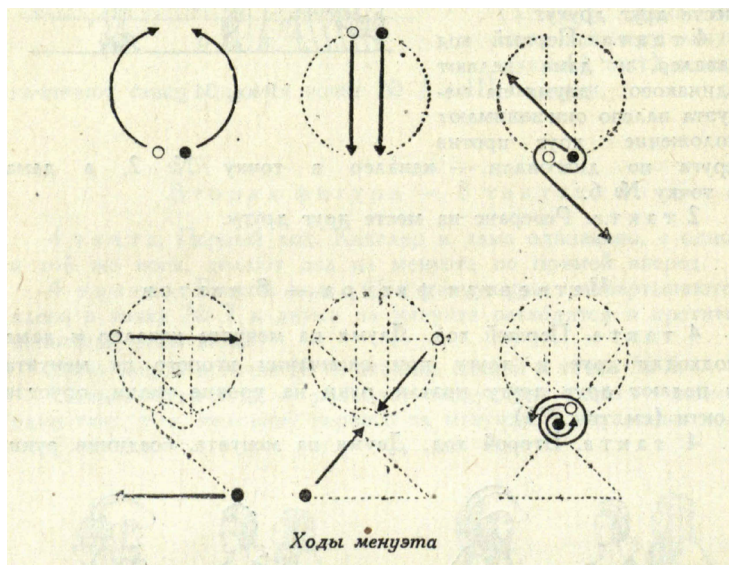


Рис. 3. Ход менуэта (Ивановский 1948: 60).

что в 1937 г. киевские хореографы приехали в г. Клинцы и увезли в Киевский хореографический техникум Марию Яковлевну Жорницкую (Ицикзон), будущую прима-балерину и ученого этнохореографа, которая зафиксировала огромный танцевальный материал народов Севера и Сибири (Батьянова 1996: 182–185). Народные танцы долго подпитывали хореографическое искусство в СССР.

Тенденции к повышению уровня танцевального мастерства нашли отражение в появлении классического станка на уроках и соответственно в учебниках, а также включение в классический станок движений, характерных для народного танца, так называемый «народный станок», который до сих пор используется в обучении народным танцам как в академических, так и в любительских группах. Классический балетный станок стал «сердцевинной» техники всех танцев, включая балльные/бытовые танцы.

В 1948 г. был издан первый советский учебник по историческому балльному танцу авторства Н. П. Ивановского и, хотя он был написан для балетных школ, в предисловии от редактора подчеркивается практическая ценность книги для широкого круга танцоров, в том числе для кружков и художественной самодеятельности. Автор сознательно избегает в книге западных балльных танцев начала XX в. из ка-

питалистических стран, критикует их в духе советской эпохи за разложение и ничтожную художественную ценность. В учебнике помимо описания танцев опубликованы ноты, библиографический указатель, программа по курсу балльного танца, методика преподавания элементов балльного танца. В качестве иллюстраций использованы гравюры той или иной описываемой эпохи и авторские рисунки П. И. Гончаровой, выпол-

ненные в исторических костюмах либо в балетных (Рис. 2). Автор описывает танец, используя профессиональную терминологию хореографов, включая названия па на французском языке, однако схемы «ходов» танца читаются достаточно легко (Рис. 3). В учебнике даны несколько видов вальса, но иллюстраций с этим танцем непропорционально мало (Рис. 4).

Начиная с 1950-х годов в Советском Союзе балльный танец западного образца несколько упрочил свои позиции: началось активное преподавание этого направления в клубах и учебных заведениях, издавались методические пособия. Отдельного внимания заслуживают тиражи учебников балльного танца: «В рамках государственной кампании по поддержке балльного танца в одном из центральных московских издательств большим тиражом 80 000 и 83 500 экземпляров соответственно — вышли первая и вторая части обстоятельного учебника З. П. Резниковой «Балльный танец» (Алякринская 2014: 136). Подобные изменения были связаны с проведением VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве 1957 г., важным историческим событием, в том числе и в контексте танцевального развития советской молодежи. «Обнаружилась потребность в том, чтобы молодежь столицы могла говорить с гостями со всего мира на одном телесном языке — языке современного бытового танца. Опасаясь, как бы советская молодежь в этом пункте не ударила в грязь лицом, советские организаторы фестиваля мобилизовали клубную самодеятельность, чтобы массово обучить молодых людей современным балльным танцам...» (Нарский 2018: 322). Однако в большинстве учебников мы по-прежнему видим доминирование балльных танцев, основанных на хореографии народов СССР и Восточного блока, а не западноевропейских, хотя встречались интересные альтернативы, как например танец липси. «Липси — это танец,

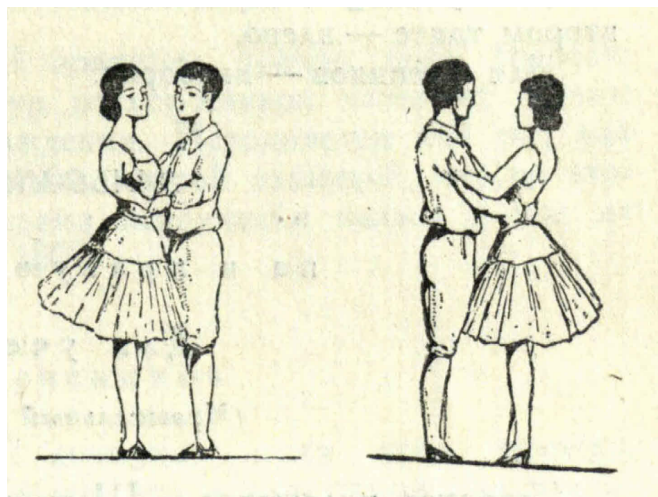


Рис. 4. Вальс по кругу (Ивановский 1948: 183).



Рис. 5. Вальс
(Танцы в клубе 1952: 100).

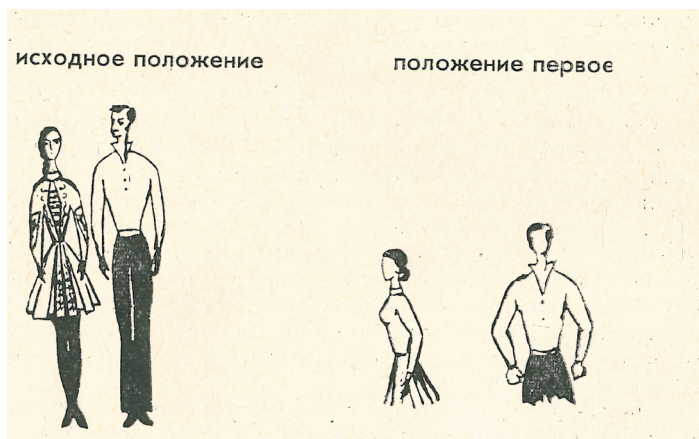


Рис. 6. Позиции в адыгейских бальных танцах
(Бешкок, Нагайцева 1979: 6).



Рис. 7. Позиции рук в адыгейских бальных танцах
(Бешкок, Нагайцева 1979: 7).

созданный в Восточной Германии как коммунистическая альтернатива упадническому западному танцу, который находился под влиянием рок-н-ролла. В частности, групповой танец считался менее сексуальным, чем парный танец, в котором женщина следует за мужчиной» (Lipsi (dance) 2023). Липси был именно парным танцем, который действительно выглядел более целомудренным, чем джазовые или твистовые танцы, но безусловно хореографически родственный им ¹.

«... Значительную группу «новых бальных танцев» составили танцы, создаваемые советскими хореографами на базе танца народного. Вообще в 1950-е гг. наблюдается любопытный симбиоз народного и бального танца, эти две разновидности танца

активно взаимодействуют, иногда «прорастают» друг в друга: записанные народные танцы тяготеют к бальным, бальные к народным» (Алякринская 2014: 138). Прекрасной иллюстрацией к этому утверждению служит учебник 1952 г. «Танцы в клубе», подавляющее большинство приведенных в нем бальных танцев созданы на основе народных танцев. Юноша изображен в учебнике в костюме с пиджаком и галстуком, девушка в рубашке и в юбке до щиколоток, с элементами традиционного костюма, при этом у девушки в костюме меняются элементы от танца к танцу, у юноши — нет (Рис. 5). Очень интересен подход в иллюстрациях региональных учебников: одежда на них имеет элементы свойственные национальным костюмам, но, например, юбочка у девушки может быть выше колен (Рис. 6, 7). Для детских учебников использовались образы пионеров (Массовые подвижные игры 1959).

После фестиваля молодежи в Москве бальные танцы становятся важной частью танцевальной практики в советской стране, при этом главным принципом оставалась работа хореографов с «народным материалом», превращение фольклора в стилизованные бальные танцы аккуратно под репертуар массовых танцплощадок в республиках, вот как вспоминает об этом явлении адыгейский хореограф М. М. Бешкок:

¹ Липси см.: (Fritz51185 2013; Heiki Herman Soome 2012).

«Но необходимо добавить, что в 60–70 годах очень широко и бурно начали развиваться по всему миру молодежные современные танцы. Чтобы и в этом направлении большого пробела не допустить, мы с Игнатенко Николаем Васильевичем создали четыре адыгейских современных балльных танца «Адыгейский лирический», «Хьа-кулаш», «ТурытIу», «Адыгейский вальс» (*Бешикок* 2000: 28). В свою очередь в Казахстане также в 1960-е гг. был поставлен Алма-Атинский вальс. Возник узбекский балльный танец «Кашкарча», опубликованный в разделе Современные балльные танцы в ряду с фестивальным танго (Массовые игры и народные танцы 1964: 24–28). А вот что писала о якутском опыте постановки новых советских танцев на базе танцев народных известная балетмейстер, этнограф и этнохореограф М. Я. Жорницкая: «В Якутской республике в настоящее время широко развита художественная самодеятельность. В репертуаре самодеятельных танцевальных коллективов прочное место занимают народные традиционные танцы. На их хореографической основе создаются также новые танцы, отражающие современный быт, производственные процессы. Советские хореографы широко используют танцевальный фольклор народов Севера для создания новых сценических танцев и балетов» (*Жорницкая* 1964: 10). Включение в балльный репертуар традиционных народных танцев и танцев о советском быте было профессиональным вызовом для хореографов в СССР. Советские балльные танцы представляли собой переработанные национальные танцы с упрощенной хореографией: народные танцы в «современной естественной манере» (Советские балльные танцы 1976: 44, 94).

Исчерпывающий учебник «Современный балльный танец» был издан в 1977 г. коллективом авторов для студентов институтов культуры, учащихся культпросвет училищ и широкого круга педагогов танца, задействованных в художественной самодеятельности. Этот труд охватывает не только все типы балльных танцев, бытовавших в тот период (танцы народов СССР, танцы народов социалистических стран, танцы латиноамериканских ритмов, польки, вальсы, фокстрот, танго и, так называемые, современные танцы), но и содержит прекрасный исторический обзор балльных танцев, тренаж и методические рекомендации по изучению, преподаванию и записи хореографии. Детально описаны и проиллюстрированы классические балльные позиции рук, ног, корпуса, парные позиции (*Рис. 8, 9*), даны определения всем актуальным танцевальным терминам.

Безусловно, данный учебник предназначен для педагогов, а не для учеников. Ценность этого источника не только в детальных и качественных иллюстрациях фигур и поз балльных танцев, но и в широком охвате репертуара — записано более 50 танцев (подавляющее большинство — национальные балльные танцы), не считая подготовительных упражнений (Современный балльный танец 1977).

Вопрос репертуара поднимался на протяжении всей советской эпохи: какие танцы допустимы для советского человека, а какие следует исключить из обихода по эстетическим и идеологическим соображениям. «...Сборник дает возможность руководителям клубов и домов культуры, организаторам вечеров отдыха, молодежных балов и летних карнавалов в парках вытеснить псевдонародные, вульгарные, принижающие достоинство советского человека танцы и, используя полноценный танцевальный репертуар, включать в программы танцевальных вечеров балльные танцы, которые будут способствовать воспитанию вкуса у молодежи» (Танцы в клубе 1952: 3). Вот еще несколько примеров: «На многих танцевальных площадках и верандах,

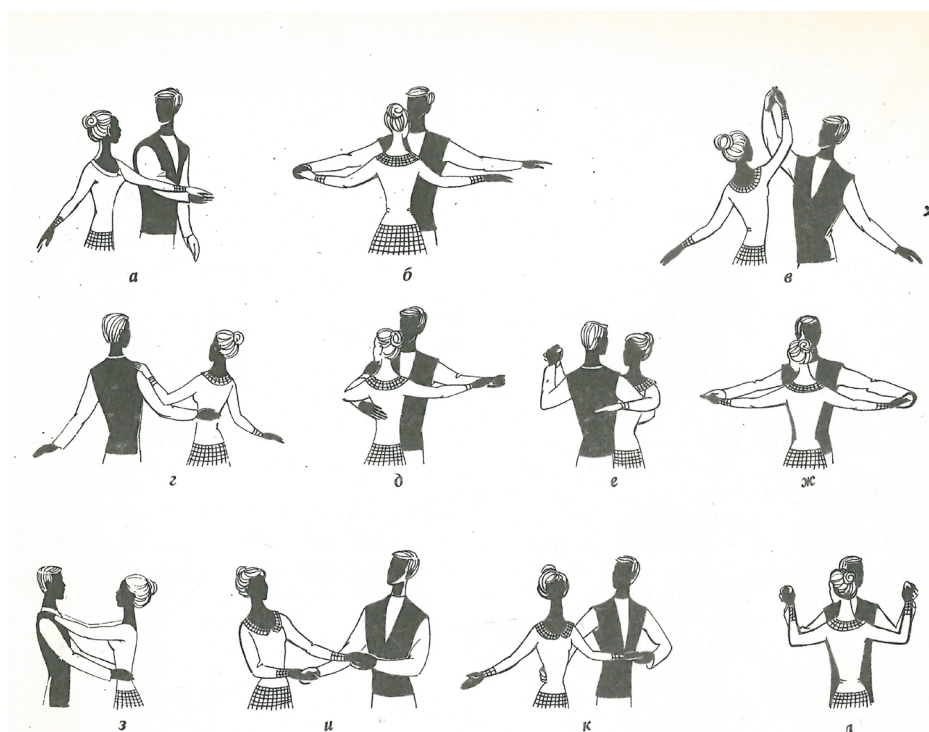


Рис. 8. Позиции современного бального танца (Современный бальный танец 1977: 33).

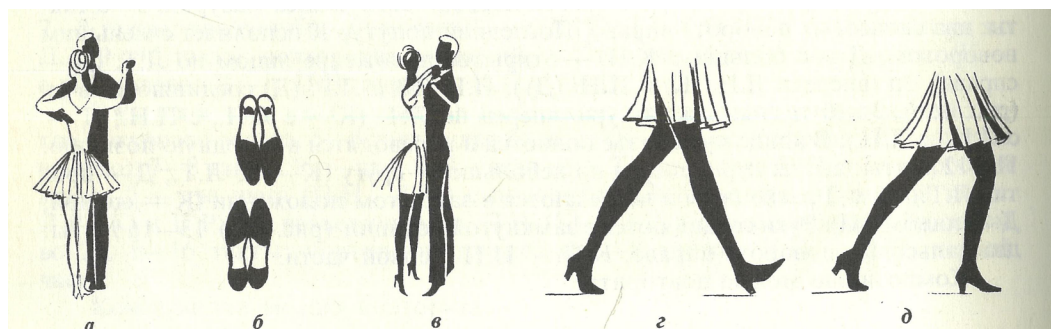


Рис. 9. Медленный вальс (Современный бальный танец 1977: 214).

в клубах, парках и домах культуры не уделяется должного внимания воспитанию у любителей танцев хорошего вкуса, высокой культуры исполнения, нередко нарушаются элементарные нормы и правила поведения, процветает безвкусица, уродливые импровизации движений на современные ритмы» (Сегодня в клубе танцы 1974: 1); «Фраки и дорогостоящие дамские туалеты, нарочитая манерность, неоправданное применение элементов классического балета выводят его (танец) из сферы бытовой хореографии» (Сегодня в клубе танцы 1974: 2).

Очень интересна мысль о том, как разные национальные танцы по-разному интерпретируются в других культурах, и это является обоснованием для отказа включения танца в репертуар. Л. С. Школьников приводит пример твиста и шейка, которые органично исполняются американскими и британскими танцорами, но при этом двусмысленно и непристойно их исполнение в Советском Союзе, равно как и

движения бедрами в латиноамериканских танцах. При этом русские дробь и крики в женской пляске воспринимаются как неприличные в мусульманских странах (Школьников 1975: 10). Время стирало тезис о неприличности тех или иных танцев. Вальс, считавшийся на балах времен Пушкина откровенным танцем, в советской России стал флагом целомудренных балльных танцев в клубах и встречался в большинстве учебниках в тех или иных вариациях, в зависимости от республики или области: «Из всех танцев ни один не выдержал такого долгого испытания временем, как вальс» (Ивановский 1948: 140).

Новые танцы потрясали социальные нормы: так было с вальсом, танго, твистом, рок-н-роллом, каждый из этих танцев воспринимался одной частью общества с отвращением и порицанием за непристойность, а другая часть (особенно молодежь) с радостью танцевала эти новые танцы и, как итог, большинство новинок прочно входили в танцевальную культуру страны и начинали хореографически развиваться на «русской почве». О важности изучения этого процесса писал Ю. И. Слонимский в 1948 г. в предисловии к учебнику балльного танца Н. П. Ивановского: «Взяв ряд образцов балльных танцев из русских источников и считая необходимым изучение своеобразия этих танцев, автор не видит за их технологическими особенностями очень существенного фактора. В этих танцах мы наблюдаем живые доказательства важнейшего процесса критического усвоения и переработки на русской почве того, что бытовало за границей (лансье, кадрили и др.). Нередко эти изменения настолько сильны, что дают совершенно новую жизнь балльному танцу» (Ивановский 1948: 5).

В советской периодике мы встречаем упреки в сторону молодежи, которая с обожанием относится к танцам враждебного Запада, пренебрегая отечественным репертуаром. Притом, что отдельные авторы предлагали поставить всю мощь пропаганды на службу популяризации советских балльных танцев (Кудряков, Лютер 1971: 46). Критика западных танцев со страниц журналов и создание учебников с советскими балльными танцами, такими как «Разрешите пригласить», «Ку-ка-ре-ку» и другими неблагозвучными названиями не возымела должного действия — молодежь отчаянно хотела танцевать твист и рок-н-ролл.

Практически вплоть до распада Советского Союза хореографы занимались тем, что придумывали новые балльно-народные танцы. В учебнике А. Н. Беликовой помимо 30 таких танцев есть описание тренажа — спортивная аэробика. В этом пособии достаточно много иллюстраций, а именно позировок, движения расписаны по тактам и фигурам. В танце «Прогулка» два перестроения представлены в виде схем с классическим для советских учебников танцев обозначением девушки и юноши как полукруга и треугольника, причем эти символы в учебнике не расшифровываются, что может указывать на их общеизвестный характер (Рис. 10, 11).

В 1983 году, через тринадцать лет после оригинального издания, был переведен с французского учебник Ги Дени и Люка Дассвиля «Все танцы» (с переизданием в 1987 г.), в котором был представлен репертуар западноевропейских танцплощадок: стандартизированные танцы, латиноамериканские танцы, джазовые танцы, твистовые танцы, народные танцы, свободные танцы. К каждому танцу дается описание «основного шага» (basic), а также прописан размер, темп, ритм и нотное сопровождение. Учебник поделен на две части: для начинающих и вторая часть для совершенствующихся, имеется раздел с играми, похожими на игры в советских учебниках. Акцент делается на импровизации, что вообще свойственно западным социальным

и бальным танцам, в отличие от проблемы советских танцев, в которых часто танцевали по шаблону. «Хороший танцор или танцовщица, изучившие танцы в танцеваль-

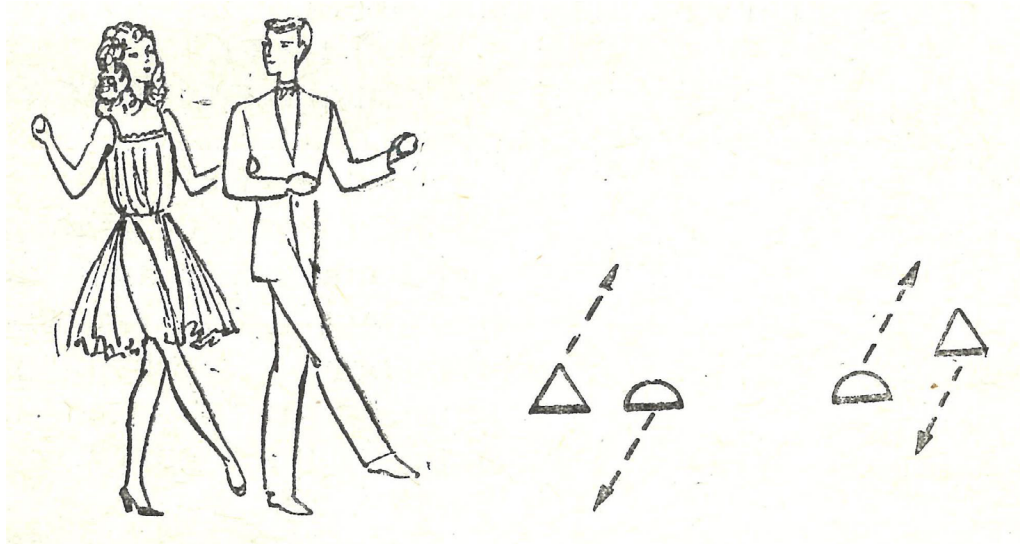


Рис. 10. Танец «Прогулка» (Бальные танцы 1985: 73).

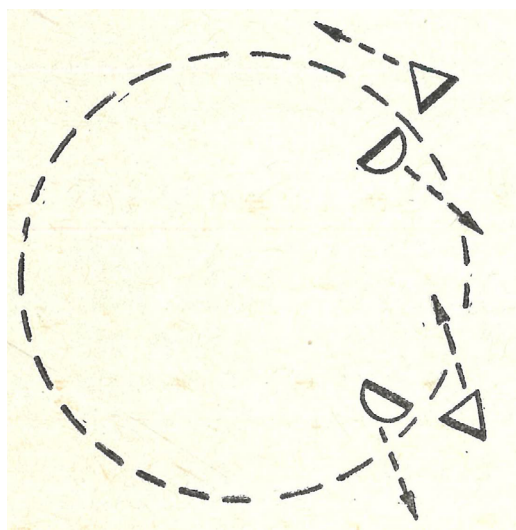


Рис. 11. Схема танца «Прогулка» (Бальные танцы 1985: 74).

ной школе, могут встретиться впервые и, даже говоря на разных языках, легко понимать друг друга на танцевальной площадке» (Дени, Дассвиль 1983: 7) — цитата при желании может быть слоганом к современным социальным парным танцам. В качестве иллюстраций к подробному описанию танцевальных движений используется система квадратов с рисунками ступней партнера и партнерши, левая и правая ноги обозначаются разными цветами, квадраты помогают ориентироваться в пространстве, стрелочки указывают направление (Рис. 12). На наш взгляд это самая удобная и читаемая схема для учебников танцев, хотя полностью понять танец по учебнику способен человек уже танцующий, особенно занимающийся с педагогом. Отметим, что акцент в учебнике сделан на движения ног. Есть также иллюстрации танцоров в полный рост с их позыровками и передачей стилистики

танца, выражающейся в одежде и прическе (Рис. 13). Из классического станка даны батманы и ронды по шестой позиции, несколько упражнений для ступней, т. е. упрощенная версия; иллюстраций станка нет. Подчеркивается, что станок для професси-

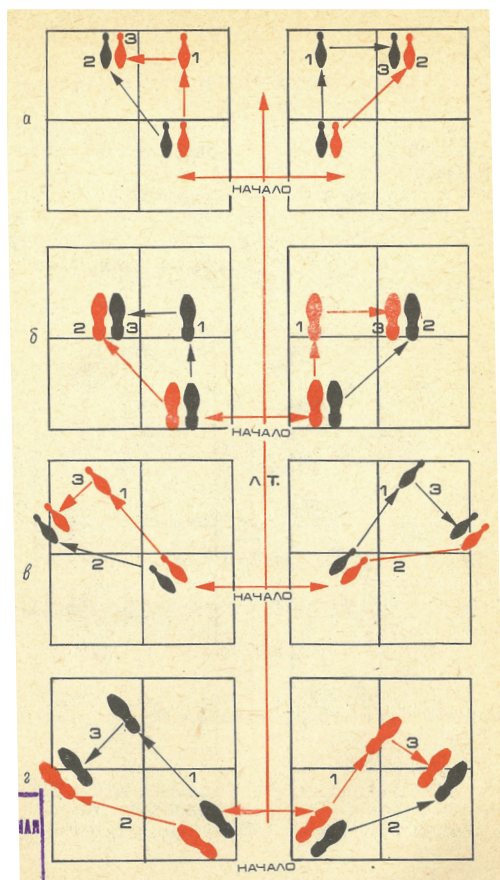


Рис. 12. Схема движения ног
(Дени, Дассвиль 1983: 41).



Рис. 13. Венский вальс
(Дени, Дассвиль 1983: 56).

ональных танцовщиков, а не для любителей, в отличие от советской танцевальной практики, когда в тренаж балльных танцев включался классический станок.

Таким образом политика «балльной самоизоляции» (Нарский 2018: 334) показала свою несостоятельность. Хотя советские хореографы долго пытались придумать свои балльные танцы, но западноевропейские и американские танцы все равно проникали через дыры «железного занавеса» и советской партийной пропаганды.

Природа танцевальной экспансии — психологическая. Распространение западных джазовых танцев стало результатом некоторых культурных сдвигов. Смена танцевального репертуара всегда сопровождается изменением самосознания: основанные на импровизации джазовые танцы, рок-н-ролл, твист ассоциировались у советской молодежи со свободой, протестом, сексуальностью — их не надоедало исполнять, в то время как фигурные марши начала века и изобретенные балльные танцы на основе хореографии народов СССР представляли собой идеи коммунистической партии, целомудренные и шаблонные. Достаточно жестко регламентированные танцевальные вечера, отсутствие импровизации в искусственно изобретенных советских балльных танцах делало западные социальные балльные танцы более привлекательными в глазах любителей танцевать в Советском Союзе. В итоге советские балльные танцы сейчас остались лишь в старых учебниках и методичках, однако ака-

демические народные ансамбли, рожденные в СССР, известны всему миру и до сих пор являются эталоном танцевального искусства. Народные танцы удалось крайне успешно перенести на сцену и облагородить классической академической хореографией, но совершенно не удалось подобное для социальных бальных танцев. Социальные парные танцы сейчас либо западноевропейские, либо латиноамериканские, но система, принятая как у любителей, так и у профессиональных танцовщиков, включающая классический станок и ежедневные тренировки, наследие советской школы танца, была и есть сильнейшая в мире. Особенность советской художественной самодеятельности, которая присуща теперь и современным танцорам — любители используют инструментарий профессионалов.

Резюмируя, можно выделить плюсы советской системы — это сохранение фольклорных танцев в академическом варианте (удалось спасти народный танец в таком виде от исчезновения в условиях индустриализации); создание огромного количества национальных ансамблей и профессиональных коллективов, а также домов культуры, клубов, школ танцев; организация художественной самодеятельности; в принципе подавление политики всестороннего развития человека, сохранение и развитие классического балета, развитие бальных танцев, в том числе и западноевропейских. Из минусов — цензурирование репертуара; запрет многих социальных и бальных танцев; альтернативные бальные танцы, основанные на народной хореографии, были чаще всего лишены импровизации, представляли собой скучные «однодневки».

Преимущества импровизации в бальных танцах понимал хореограф-народник М. М. Бешкок. В учебнике 1979 г. «Современные бальные танцы Адыгеи» он с соавтором Л. Г. Нагайцевой призывал использовать в структуре танца плясовый характер, импровизацию, самовыражение и отмечал, что это привлечет молодежь в бальные танцы (Бешкок, Нагайцева 1979: 8, 32). В учебнике с описанием бальных танцев на балтийском материале также можно встретить «основной шаг» и произвольный порядок фигур (Советские бальные танцы 1976: 94). В фольклорных танцах есть место импровизации, при советской власти отчасти эта импровизация уступила сценическим академическим танцам с техникой классического балета и утратой самобытного содержания. Загнанный на сцену фольклор превратился в стилизацию, которой вдохновлялись постановщики бальных танцев. Это не партия училась у народа, а народ должен был учиться у партии¹.

Так как же нарисовать вальс или другой танец в учебнике, чтобы по нему можно было научиться? В типичном учебнике основной концепт записи танцев — это рисунки позировок, архитекtonика (композиция, схема движения в танце), текстовое описание фигур танца (с разбивкой по шагам), также часто даются ноты и упражнения балетного станка либо разминка и классические позиции рук и ног. Во внешности и деталях костюма, как правило, не выражена этническая принадлежность, женский костюм более подвержен изменениям в иллюстрациях, чем мужской (Рис. 14, 15). Иллюстрации носят вспомогательный характер, изображаются ключевые позировки, основой является текстовое описание. Типичный скрипт танца в советских учебниках разделен на две части: раскладка хореографии по тактам с названиями фигур; текстовое описание каждой фигуры по счетам с иллюстрациями. После танца приведена нотная запись. Для динамичных групповых перестроений использу-

¹ О разнице между танцем и пляской см.: (Сироткина 2019: 153–164).

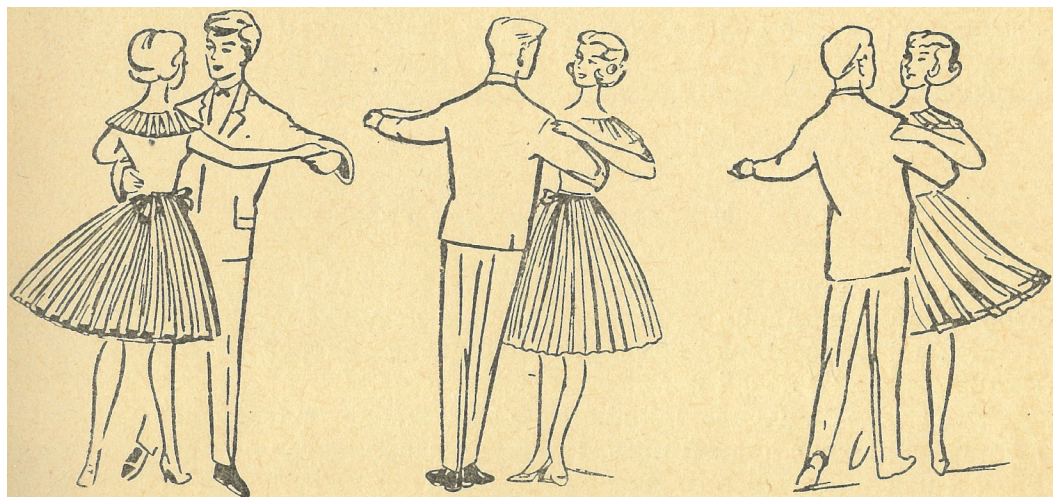


Рис. 14. Вальс (Современные балльные танцы 1965: 11).

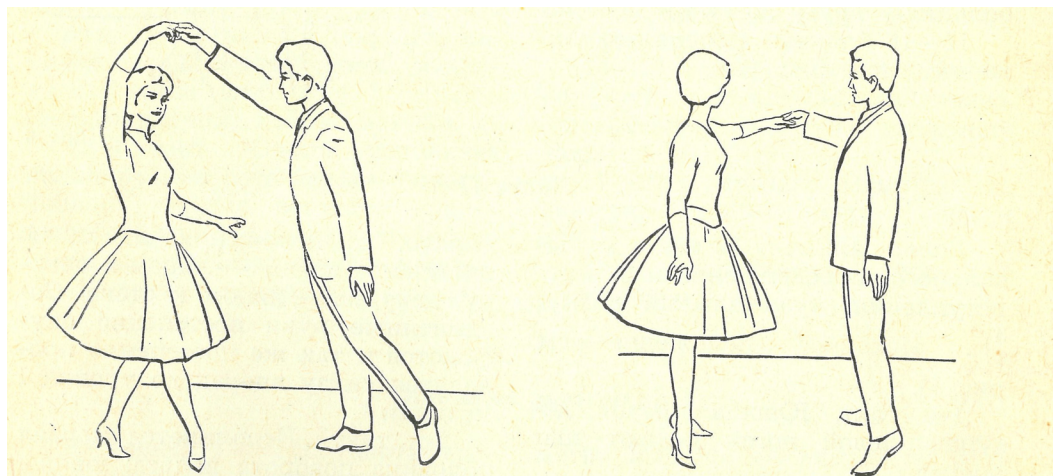


Рис. 15. Вальс (Новые балльные танцы 1964: 33).

ются символы юношей и девушек (треугольник и полукруг, Рис. 16, 17), подобные обозначения были типовыми для записи советских танцев, особенно в учебниках народных танцев, но также встречались и в балльных. Предполагалось, что процесс разучивания по учебникам происходил так: «Наиболее эффективно проходит разучивание, если в нем участвуют педагог и двое исполнителей: педагог читает вслух текст записи, исполнители под руководством педагога воспроизводят движения. Если педагог разбирает запись без исполнителей, ему необходимо выучить отдельно партию юноши и партию девушки, а затем в той же последовательности разучить с коллективом, поскольку юноши, как правило, медленнее усваивают танцевальные движения, чем девушки» (Балльные танцы 1976: 4).

Таким образом система записи хореографии для балльных танцев, возможно, и сложилась, но насколько она была эффективной? Иллюстрированные учебники танца не дают полного представления о хореографии и тут следует отметить, насколько было важно *кинестетическое воображение*¹ танцора и память. «По описанию ком-

¹ Умение представить движение.

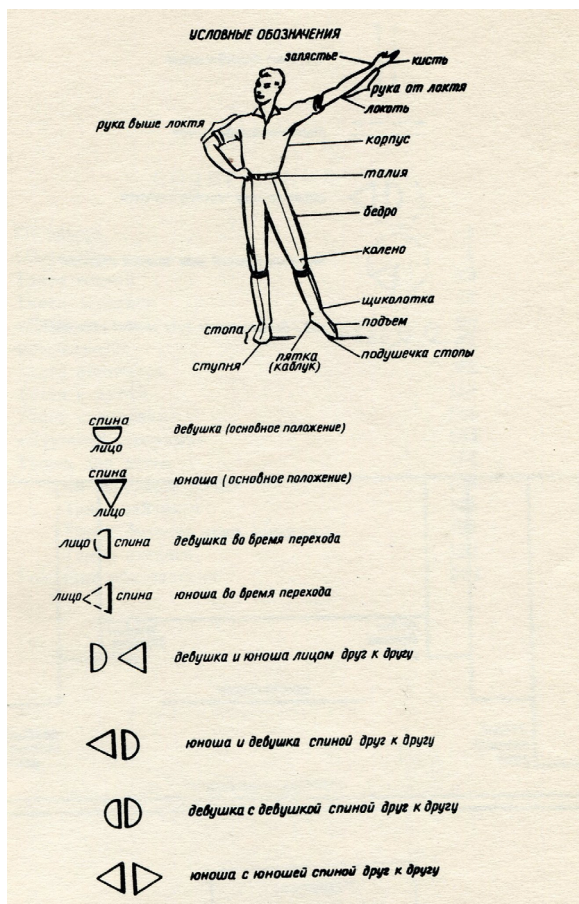


Рис. 16. Условные обозначения для записи танцев (Жорницкая 1970: 201).

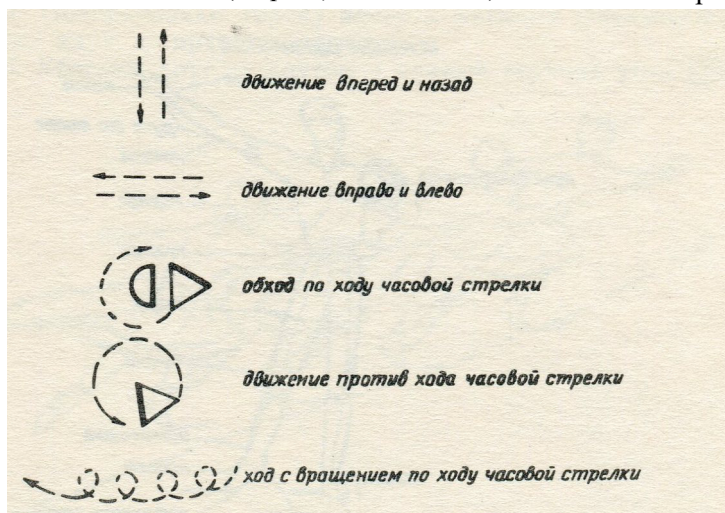


Рис. 17. Условные обозначения для записи танцев (Жорницкая 1970: 202).

позиции, чертежам и рисункам руководитель должен мысленно представить себе весь танец» (Кошурникова 1958: 58). Иллюстрированные описания танца могут дать представление лишь о ключевых позах, но не о движении в целом (если не знать его наверняка). Это проблема, которая преследует кинетографию с момента ее появления, о чем писала С. С. Лисициан, анализируя работы Фейе и Цорна: «Их (иллюстрации) сможет прочесть движением только тот танцор, который умеет уже исполнять их» (Лисициан 1940: 46). При оптимистичном подходе можно сказать, что человек, знакомый с хореографией не понаслышке сумеет получить представление о несложном записанном танце. По нашему мнению, лучше всего по учебникам танцев происходит обучение классическому станку, экзерсисы регулярно публиковались в начале учебников как база, без которой достигнуть исполнительского мастерства невозможно. Как и в XIX

веке в преподавании балльных танцев были задействованы профессиональные балетмейстеры, что очень повышало исполнительскую культуру: «Повысить технику исполнения может только тот танцовщик, который тщательно и систематически тренируется у станка» (Ткаченко 1958: 34). Это требование сохраняется до сих пор, классический станок главенствует в российских как профессиональных, так и любительских тан-

цах, а также в околотанцевальных видах спорта, таких как фигурное катание или художественная гимнастика.

В качестве выводов, можно сказать, что танец — это зеркало, если не лупа, человеческих взаимоотношений, особенно в гендерных аспектах. На танцевальных вечерах знакомились, заводили дружбу, семьи; как на балах, так и на *вечёрах* в деревне оттачивались навыки социального взаимодействия. При Советском Союзе появился целый массив новых танцевальных практик и были введены в массовый обиход народные танцы через академические ансамбли и клубную работу художественной самодеятельности.

В положительном плане сочетание текстов танцевальных учебников и методичек с иллюстративным материалом может открыть доступ к реконструкции огромного массива хореографии, обогатив при грамотном подходе современные постановки. Эта перспектива должна побуждать к продвижению такого проекта как историков, так и хореографов. В исполнительской манере танца скрыты нормы поведения людей, один и тот же танец может содержать в себе разные послы и смыслы в следующих поколениях. Попытки восстановить танцевальную культуру ушедшей эпохи по разнообразным источникам помогает нам лучше понять, как общались и чем жили эти люди.

Выражаю благодарность кандидату исторических наук Артемию Александровичу Плеханову за идею этой статьи.

Источники и материалы

- Аптекарь 2023* — *Аптекарь П.* Порядок и беспорядок ликвидации: как в СССР закрывали учреждения и организации // HSE daily. 04.08.2023. [Электронный ресурс]. <https://daily.hse.ru/post/1422> (дата обращения: 06.08.2023).
- Бальные танцы 1976* — *Бальные танцы* / сост. А. Н. Беликова. М.: «Советская Россия», 1976. 110 с.
- Бальные танцы 1985* — *Бальные танцы* / сост. А. Н. Беликова. М.: «Советская Россия», 1985. 112 с.
- Бешикок, Нагайцева 1979* — *Бешикок М. М., Нагайцева Л. Г.* Современные бальные танцы Адыгеи. Майкоп: Краснодарское книжное издательство. Адыгейское отделение, 1979. 44 с.
- Блок 1959* — *Блок Р. С.* Проведение вечеров бального танца. М.: Центральный дом народного творчества им. Н. К. Крупской, 1959. 21 с.
- Дени, Дассвиль 1983* — *Дени Г., Дассвиль Л.* Все танцы. Киев: «Музична Україна», 1983. 342 с.
- Жорницкая 1970* — *Жорницкая М. Я.* Северные танцы. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1970. 203 с.
- Ивановский 1948* — *Ивановский Н. П.* Бальный танец XVI–XIX вв. / под ред. Ю. И. Слонимского. Л.; М.: Искусство, 1948. 216 с.
- Кошурникова 1958* — *Кошурникова К.* Как читать запись танца // Художественная самодеятельность. 1958. № 3. С. 56–58.
- Кудряков, Лютер 1971* — *Кудряков В., Лютер А.* Бальный танец и его судьбы // Культурно-просветительная работа. 1971. № 3 (март). С. 43–47.
- Массовые игры и народные танцы 1964* — *Массовые игры и народные танцы* (Инструктивно-методическое пособие для массовиков-затейников) / сост. В. Г. Ульянова. Ташкент: Узбекский республиканский дом народного творчества, 1964. 28 с.
- Массовые подвижные игры 1959* — *Массовые подвижные игры и танцы* (в помощь пионерам второй и третьей ступени) / сост. Э. Кобиашвили. Тбилиси: Тбилисский Дворец пионеров и школьников им. Бориса Дзnelадзе, 1959. 16 с.
- Новые бальные танцы 1964* — *Новые бальные танцы* / сост. Е. Константинова. Ленинград: «Музыка», 1964. 61 с.

- Сегодня в клубе танцы 1974 — «...Сегодня в клубе танцы...» Методические рекомендации для проведения танцевальных вечеров, балов и карнавалов. Калинин: Калининский областного дом народного творчества, 1974. 20 с.
- Советские бальные танцы 1976 — Советские бальные танцы / сост. А. Веверис. Рига: Дом народного творчества им. Э. Мелнгайлиса, издательство «Звайгзне». 1976. 94 с.
- Современные бальные танцы 1965 — Современные бальные танцы / сост. А. Бегалиев, Е. Н. Тыдыкова. Фрунзе: «МЕКТЕП», 1965. 104 с.
- Современный бальный танец 1977 — Современный бальный танец. Пособие для студентов институтов культуры, учащихся культ. просвет. училищ и руководителей коллективов бального танца / под. ред. В. М. Стриганова и В. И. Уральской. М.: «Просвещение», 1977. 431 с.
- Танцы в клубе 1952 — Танцы в клубе / сост. З. Резникова, Г. Настюков. М.: Государственное издательство культурно-просветительской литературы, 1952. 136 с.
- Ткаченко 1958 — Ткаченко Т. Незыблемые правила // Художественная самодеятельность. 1958. № 5. С. 34
- Харлампиев 1925 — Харлампиев А. Г. Коллективный отдых в рабочем клубе. Забавы, игры, танцы, хор // Рабочая библиотека физкультуры. № 6. М.: Издательство ВЦСПС, 1925. 95 с.
- Школьников 1975 — Школьников Л. С. О танцах в шутку и всерьез. М.: «Советская Россия», 1975. 72 с.
- Bronislava 2010 — Bronislava. Падеспань А. Царман Pas d'Espagne A. Tsarman 1920s // YouTube. 20.12.2010. <https://www.youtube.com/watch?v=i7xlRWD3uj4>
- Fritz51185 2013 — Fritz51185. Lipsi-Tanz in der DDR 1959 // YouTube. 21.04.2013. https://www.youtube.com/watch?v=0Qbc9VUBy_8
- Lipsi (dance) 2023 — Lipsi (dance) // Wikipedia. [Электронный ресурс]. [https://en.wikipedia.org/wiki/Lipsi_\(dance\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lipsi_(dance)) (дата обращения 15.08.2023).
- Pas d'Espagne 2023 — Pas d'Espagne — краткая история танца и ее автора // Зазеркалье. [Электронный ресурс]. <http://mirrorland.rpg.ru/pas-d-espagne-istoriya-tantsa.html> (дата обращения 29.07.2023.).
- SymeonMetafrast 2012 — SymeonMetafras. Ансамбль Станица — Падеспань // YouTube. 18.01.2012. <https://www.youtube.com/watch?v=BpF0UFSaoQE>
- Heiki Herman Soome 2012 — Heiki Herman Soome. lipsi — heli lääts // YouTube. 23.07.2012. https://www.youtube.com/watch?v=Ras_U9Mtf_4

Научная литература

- Алякринская М. А. Тенденции развития массового танца 1950-х гг.: бальный танец // Вестник СПбГУКИ. 2014. № 2 (19) июнь. С. 135–142.
- Батьянова Е. П. Памяти Марии Яковлевны Жорницкой // Этнографическое обозрение. 1996. № 2. С. 182–185.
- Бешикок М. М. Танцевальная культура адыгов с древних времен до наших дней. Майкоп: ГУ-РИПП «Адыгея», 2000. 63 с.
- Вихрева Н. А. Запись танца. Элементарные основы записи движений по системе Рудольфа Лабана. Labanotation / под ред. Энн Хатчинсон Гэст. М.: Голос-Пресс, 2006. 192 с.
- Вихрева Н. А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии (методы фиксации и расшифровки). Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. М., 2008. 22 с.
- Жорницкая М. Я. Опыт изучения традиционных танцев народов Якутии // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.). М.: «Наука», 1964. 10 с.
- Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. 295 с.
- Лисициан С. С. Запись движения (кинемография). М.; Ленинград: «Искусство», 1940. 428 с.

- Лифарь С. Танец: Основные течения академического танца. М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2014. 232 с.
- Мурин В. А. Быт и нравы деревенской молодежи. М.: «Новая Москва», 1926. 158 с.
- Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: «НЛО», 2018. 752 с.
- Сироткина И. Е. Пляска по инструкции: «создание советского массового танца» в 1920-е годы // Вестник Пермского университета. История. 2019. Выпуск 1 (44). С. 153–164. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2019-1-153-164>
- Сироткина И. Е. Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перфомансы. Антология текстов о танце. М.; СПб.: Бослен, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020. 256 с.

References

- Alyakrinskaya, M. A. 2014. Tendencii razvitiya massovogo tanca 1950-h gg.: bal'nyj tanec [Trends in the Development of Mass Dance in the 1950s: Ballroom Dance]. *Vestnik SPBGUKI* 2: 135–142.
- Batyanova, E. P. 1996. Pamyati Marii Yakovlevny Zhornickoj [In Memory of Maria Jakovlevna Zhornitskaya]. *Etnograficheskoe Obozrenie* 2: 182–185.
- Beshkok, M. M. 2000. *Tanceval'naya kul'tura adygov s drevnih vremen do nashih dnei* [Dance Culture of Adygs from Ancient Times to the Present Day]. Majkop: GURIPP «Adygeya». 63 p.
- Krasovskaya, V. M. 1979. *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr: Oчерki istorii. Ot istokov do serediny XVIII veka* [Western European Ballet Theatre: Sketches of History. From the Origins to the mid-18th Century]. Moscow: Iskustvo. 295 p.
- Lisician, S. S. 1940. *Zapis' dvizheniya (kinetografiya)* [Motion Recording (Kinetography)]. Moscow, Leningrad: «Iskusstvo». 428 p.
- Lifar, S. 2014. *Tanec: Osnovnye techeniya akademicheskogo tanca* [Dance: The Main Currents of the Academic Dance]. Moscow: GITIS. 232 p.
- Murin, V. A. 1926. *Byt i nruvy derevenskoj molodezhi* [The Everyday Life and Mores of Village Youth]. Moscow: «Novaya Moskva». 158 p.
- Narskij, I. S. 2018. *Kak partiya narod tancevat' uchila, kak baletmejstery ej pomogali, i chto iz etogo vyshlo. Kul'turnaya istoriya sovetskoi tanceval'noj samodeyat'nosti* [How the Party Taught People to Dance, How Ballet Masters Helped Her, and What Came out of it. Cultural History of Soviet Dance Amateur]. Moscow: «NLO». 752 p.
- Sirotkina, I. E. 2019. Plyaska po instrukcii: «sozdanie sovetskogo massovogo tanca» v 1920-e gody [Dancing under Instructions: Creating «Soviet Mass Dance» in the 1920s]. *Vestnik Permskogo universiteta. Istorija* 1(44): 153–164. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2019-1-153-164>
- Sirotkina, I. E. 2020. *Tanec: opyt ponimaniya. Esse. Znamenitye horeograficheskie postanovki i performansy. Antologiya tekstov o tance* [Dance: The Experience of Understanding. Essays. Famous Choreographic Productions and Performances. Anthology of Texts about Dance]. Moscow, St Petersburg: Boslen. 256 p.
- Vihreva, N. A. and E. H. Gest (eds.) 2006. *Zapis' tanca. Elementarnye osnovy zapisi dvizhenij po sisteme Rudol'fa Labana. Labanotation* [The Record of the Dance. Elementary Basics of Recording Movements on the System of Rudolf Labanotation. Labanotation]. Moscow: Golos-Press. 192 p.
- Vihreva, N. A. 2008. *Sohranenie i rekonstrukciya avtorskoj horeografii (metody fiksacii i rasshifrovki)* [Preservation and Reconstruction of the Author's Choreography (Recording and Decryption Methods)]. Ph.D. diss. abstract, The Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).
- Zhornickaya, M. Ya. 1964. *Opyt izucheniya tradicionnyh tancev narodov Yakutii* [Experience of Studying Traditional Dances of the Yakuts]. Moscow: «Nauka». 10 p.