

И. В. Нарский
**ОБ ОДНОМ МЕЖПОКОЛЕНЧЕСКОМ КОНФЛИКТЕ
 В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ТАНЦЕВАЛЬНОМ
 АНСАМБЛЕ ЧЕЛЯБИНСКА***

УДК 930.2

ББК 63.01

В статье рассмотрен межпоколенческий конфликт, происшедший на рубеже 1980-х и 1990-х гг. между двумя хореографами — руководителями любительских танцевальных коллективов при Дворце культуры Челябинского тракторного завода. Этот конфликт может быть интерпретирован как межпоколенческий благодаря трактовке поколения как субъективной, сконструированной социальной группы, служащей для исторического актора идентификационным, интерпретационным и поведенческим ориентиром. В статье доказывается, что стороны конфликта, сами того не осознавая в полной мере, отстаивали ценности различных эпох в советском танцевальном самодеятельном искусстве. Старшая коллега ориентировалась на танцевальные каноны сталинского периода: она верила в «подлинно народный» характер национальных танцев, ставившихся на профессиональной и самодеятельной сцене; боготворила основателей и кумиров советского танцевального народного творчества; страдала комплексом неполноценности из-за официально не полученного ею классического хореографического образования, но не тяготилась партийно-государственным контролем над советским искусством. Преемственность была для нее разумной альтернативой конкуренции. Молодой хореограф — ученица старшей коллеги — была носителем позднесоветских сомнений в ценности традиционных представлений об организационных принципах и эстетических нормах сталинистского культурного канона. Народному и современному советскому танцу она предпочитала эстрадный и спортивный. Ею был успешно усвоен наметившийся в позднесоветском самодеятельном творчестве дух авантюризма и карьерного продвижения, для нее были характерны склонность к риску и пристрастие коммерциализации искусства.

Ключевые слова: *советская художественная самодеятельность, любительская хореография, поколение, межпоколенческий конфликт*

История, о которой пойдет речь, в самом кратком виде может быть изложена следующим образом. В самодеятельном ансамбле танца «Самоцветы» при Дворце культуры Челябинского тракторного завода (далее ЧТЗ) в конце 1980-х — начале 1990-х гг. возник конфликт между руководителем ансамбля Верой Ивановной Бондаревой и ее ученицей Светланой Ивановной Гришечкиной, которая являлась солисткой «Самоцветов» и руководителем студии «Детство», готовившей исполнителей для того же ансамбля. Конфликт достиг

апогея в 1992 г., когда руководитель детской студии отказалась поставлять танцоров «Самоцветам», превратив в итоге студию во взрослый коллектив «Поиск». За этим последовал полный разрыв отношений между некогда близкими коллегами. Возможно, именно этот конфликт способствовал закату знаменитых в свое время «Самоцветов».

Эта незамысловатая история может показаться слишком мелкой, если не мелочной, для внимания историка. Я решился поведать ее не для того, чтобы искать виновника конфликта. Главных его участников уже нет в живых, но в этой истории есть и другие действующие лица, прежде всего восторженные участники обоих коллективов. Они благоговели перед своими наставниками и по сей день трепетно относятся к их памяти, которую я не хочу оскорбить или запятнать. Задача статьи сугубо академическая: на конкретном микроисторическом сюжете из позднесоветской и постсоветской повседневности продемонстрировать, как служебные и личные отношения между коллегами

*Нарский Игорь Владимирович — д.и.н., директор научно-образовательного центра «Культурно-исторические исследования» и профессор кафедры отечественной и зарубежной истории, Южно-Уральский государственный (национальный исследовательский) университет (г. Челябинск)
 E-mail: inarsky@mail.ru*

* Статья выполнена при поддержке Правительства РФ (Постановление № 211 от 16.03.2013 г.). The work was supported by Act 211 Government of the Russian Federation, contract № 02.А03.21.0011

и близкими людьми могли вылиться в острый конфликт и взаимное непонимание, причем в конфликт, имевший не только межпоколенческую природу, но и межпоколенческое содержание, что я и намереваюсь доказать.

Для этого, прежде всего, более четко очертим место и время действия, т. е. контекстуализируем происшедший конфликт; затем охарактеризуем его главных участниц, более подробно проследим основные вехи столкновения и, наконец, попытаемся интерпретировать конфликт как межпоколенческий.

Место и время действия

Конфликт между двумя хореографами, закончившийся разрывом отношений и перестроением структуры и статуса танцевальных коллективов во Дворце культуры ЧТЗ, произошел в старейшем и крупнейшем самодеятельном танцевальном коллективе Челябинска. Этот коллектив возник в 1938 г., сразу вслед за основанием И. А. Моисеевым Государственного ансамбля народного танца СССР и одновременно с многочисленными республиканскими и областными национальными профессиональными и любительскими ансамблями народной песни и пляски. В 1960 г. ансамбль за выдающиеся достижения приобрел статус народного, в 1971 г. получил название «Самоцветы». В 1970–1980-е гг. танцевальный коллектив насчитывал до 250 участников, многократно выезжал на гастроли по стране и за рубеж, с неизменным успехом участвовал во всесоюзных смотрах художественной самодеятельности, регулярно привлекался государственными, партийными, комсомольскими и профсоюзными органами к участию в праздничных концертах, в том числе на лучших столичных театральных площадках и в Кремлевском дворце съездов.¹

В истории «Самоцветов» на микроуровне отражена история советской самодеятельности, в том числе хореографической.² Советское государство со второй половины 1930-х гг. начало последовательно пестовать самодеятельное творчество как инструмент пропаганды

успехов СССР в деле строительства социализма, как средство организации досуга населения, контроля за ним и воспитания нового, культурного и сознательного гражданина. Участники самодеятельности, в свою очередь, охотно реализовывали предоставлявшиеся им возможности: они выступали на сцене, ездили по стране и за рубеж, чувствуя свою значимость и востребованность, пользовались всеобщим уважением. В этом смысле проект огосударствления самодеятельного творчества в СССР был удачным и для организаторов, и для «потребителей».

1930-е годы, по общему мнению исследователей, стали формативным периодом в истории советской художественной самодеятельности. Именно тогда она приобрела облик, стилистику и структуру, которые отличали советскую самодеятельность до распада СССР, а отчасти и после него. В это время сложилась новая концепция социалистической культуры, в монолитном образе которой были слиты профессиональное искусство, фольклор и художественная самодеятельность.

Тогда же возникла устойчивая институциональная сеть самодеятельного танцевального искусства. Его официальными патронами, помимо государственных органов управления культурой, стали специализированные органы в партии, советах, профсоюзах, комсомоле и на промышленных предприятиях. С середины 1930-х гг. начала складываться система смотров хореографической самодеятельности. С конца 1930-х гг. началось создание образцов для массового тиражирования и подражания — эталонных государственных ансамблей песни и пляски.

В репертуаре самодеятельных танцевальных групп классика и ритмопластика 1920-х гг. были потеснены танцами народов СССР; темы дружбы народов и счастливого советского села стали ведущими в сюжетных танцах. Репертуар и хореографический стандарт отныне строились на упрощенных основах классического, историко-бытового и характерного танца. Формирование репертуарного канона сопровождалось ростом его однообразия.

Последний большой период в развитии художественной самодеятельности — 1970–1980-е гг. (в этих хронологических рамках и начался рассматриваемый в статье казус) — был отмечен небывалым взлетом и поступательным упадком ее традиционного, наиболее зрелищного, музыкально-хореографического

¹ См.: Полетаева Н. В. «Самоцветы» // Челябинская область: энциклопедия. Челябинск, 2006. Т. 5. С. 739.

² Самую подробную на сегодня историю художественной самодеятельности в СССР см.: Самодеятельное художественное творчество в СССР: очерки истории: 1917–1932 гг. СПб., 2000; Самодеятельное художественное творчество в СССР: очерки истории: 1930–1950 гг. СПб., 2000; Самодеятельное художественное творчество в СССР: очерки истории: конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999.

сегмента. К середине 1970-х гг. в танцевальной самодеятельности Советского Союза участвовало более 0,5 млн человек. Десятилетием позже численность самодеятельных танцоров в СССР, объединенных в 90 тыс. танцевальных коллективов, достигла, согласно официальной статистике, 1 млн человек.³

Одновременно стали обнаруживаться симптомы, угрожавшие триумфу традиционной сценической народной хореографии. Структура самодеятельных танцевальных коллективов становилась все более дифференцированной: наряду с традиционными ансамблями народного танца и хореографическими кружками для детей и взрослых, все большее значение стали приобретать студии классического танца, народные театры балета, но наибольшую конкуренцию музыкально-танцевальным зрелищам сталинского образца составили студии и ансамбли бального и эстрадного (а затем и спортивного) танца. Это стало одним из проявлений более общих тенденций к понижению авторитета и эффективности «государственной» самодеятельности и к развитию альтернативных ей форм.

Болезненным ударом по самодеятельности стало сокращение ее финансирования. Партия под лозунгом экономии и рационализации бюджетных расходов в 1970-е гг. регламентировала концертную и гастрольную деятельность самодеятельных коллективов, тем самым понизив ее привлекательность для реальных и потенциальных участников.

В условиях позднесоветских тенденций развития художественной самодеятельности и складывались вполне успешные карьеры главных героинь конфликта в танцевальной самодеятельности Дворца культуры ЧТЗ.

Стороны конфликта

Вера Ивановна Бондарева (1926–2013) начала путь самодеятельной танцовщицы в 1940-е гг. в Магнитогорске. Во второй половине 1940-х — первой половине 1950-х гг. она — признанная солистка танцевального коллектива при магнитогорском Клубе строителей. Затем В. И. Бондарева возглавила хореографический ансамбль при Дворце культуры градообразующего предприятия — Магнитогорского металлургического комбината. В 1963 г. ее пригласили возглавить ансамбль танца

при Дворце культуры ЧТЗ, которым она руководила более четверти века. Бондарева была одним из самых талантливых и успешных самодеятельных хореографов Челябинска: коллектив под ее руководством неизменно получал первые места на областных смотрах самодеятельности и входил в состав лучших на всесоюзных фестивалях. За заслуги в области развития самодеятельного танцевального искусства она была награждена медалью «За трудовую доблесть», знаками «За отличную работу в культпросветучреждениях профсоюзов», «Ударник 6-й пятилетки», орденом «Знак Почета», ей присвоили звание заслуженного работника культуры РСФСР.⁴

Светлана Ивановна Гришечкина (1953–2007) родилась в Краснодарском крае. В 1972 г. она окончила Челябинское культурно-просветительное училище, а годом позже — студию при Челябинском театре оперы и балета. С 1971 г. Гришечкина вела в клубе поселка Каштак близ Челябинска танцевальный кружок. В 1973 г. она стала солисткой «Самоцветов» и загорелась мечтой стать, как и В. И. Бондарева, хореографом. Ради этого она осталась в «Самоцветах», пожертвовав планами получить образование в Московском институте культуры. В 1974 г. она по инициативе Бондаревой уже работала руководителем танцевального коллектива «Детство» — главного «кадрового резервуара» «Самоцветов». О том, что она была успешной в профессии, свидетельствует звание «Заслуженный работник культуры Российской Федерации» и медаль «Ветеран труда».⁵

В. И. Бондарева, у которой своих детей не было, по-матерински опекала ведущую солистку своего ансамбля. В обстановке позднесоветского дефицита жилья она на долгое время приютила Гришечкину в своей квартире. Светлана боготворила руководительницу «Самоцветов». Как и Бондарева, она рано потеряла мужа и не имела своих детей, поэтому, обладая взрывным темпераментом, всю свою неумную энергию она направила на детский танцевальный коллектив.

Сильные и глубокие эмоции придали острую остроту конфликту между ними, основные

³ См.: Пуртова Т. В. Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы). М., 2006. С. 136, 140, 142.

⁴ См.: Кузярова Т. Е. Бондарева Вера Ивановна // Челябинская область: энциклопедия Челябинск, 2003. Т. 1. С. 465, 466.

⁵ Подробнее об этом см.: Гришечкина Светлана Ивановна // Книга о людях ЧТЗ: биограф.-энцикл. слов. Челябинск, 2013. С. 114; Нахтигаль Т. «Уральская веселуха» вместо «Калинки». URL: <http://mediazavod.ru/articles/daily/obshchestvo/37667/> (дата обращения: 09.04.2016).

вехи которого нуждаются в более подробном рассмотрении.

Основные этапы конфликта

Прежде всего предоставим слово сегодняшнему руководителю ансамбля «Самоцветы» Наталье Васильевне Седовой, бывшей солистке ансамбля и подруге С. И. Гришечкиной: «Света хотела иметь свое дело самостоятельно, а Вера Ивановна не понимала... Она родила этот коллектив детский... то есть коллектив всегда был для того, чтобы поставлять детей в старший коллектив. А Светлане захотелось самостоятельности. И вот отсюда эту обиду она ей простить и не смогла. Потому что... Вера Ивановна тоже считала, что Свету она научила многому. И думала, что они так и будут по жизни идти: Света будет на детском коллективе работать, Вера Ивановна — на взрослом. Всегда будут хорошие дети поставляться от Светы, потому что Света была очень сильная классичка, а классика — это основа всему. Но вот как-то не сложилось. Разошлись».⁶

Эта история, кратко рассказанная Н. В. Седовой, была отнюдь не короткой и не простой. Она началась в 1974 г., когда В. И. Бондарева поставила С. И. Гришечкину руководить студией «Детство», и растянулась на десятилетия, до смерти обеих участниц конфликта.

По традиции детская студия готовила танцовщиков для взрослого танцевального коллектива, в который лучшие из студийцев вводились в 15-летнем возрасте. Если они оправдывали ожидания руководителя взрослого коллектива, то через два года оставались в его основном составе. В 1992 г. студия «Детство» перестала передавать детей в «Самоцветы» и превратилась в самостоятельный молодежный творческий центр «Поиск» под руководством С. И. Гришечкиной.

«Катализатором» конфликта стало тяжелое заболевание С. И. Гришечкиной. После операции в Оренбурге ее лечащий врач попросил В. И. Бондареву, которая приехала в больницу выхаживать свою подопечную, отговорить его пациентку от продолжения хореографической работы, опасной для ее здоровья. В. И. Бондарева, зная взрывной характер Светланы, смягчила формулировку врача и предложила на год, на время реабилитации, передать детский коллектив ей. Светлана оскорбилась, заявив В. И. Бондаревой, что та видит в ней инвали-

да и не доверяет ей. А за глаза, как было передано ее наставнице, она заявила: «Что Вере Ивановне не сделать на готовом коллективе? Можно чудеса творить. Люди подготовлены, люди сделаны, и, по сути дела, не надо трудиться над ними. Она готовое проглатывает как... акула».⁷

Реакция В. И. Бондаревой была болезненной: «Мне очень было это больно, потому что у меня в мыслях этого не было».⁸ Оскорбленная несправедливым обвинением, она стала избегать общения с С. И. Гришечкиной. По инициативе Светланы между ними состоялся неприятный разговор, который можно рассматривать как второй важный рубеж в развитии конфликтной ситуации. Бондарева ответила на недоверие недоверием, и скрытая обида стала явной. Вера Ивановна так вспоминает: «А потом... — прошло какое-то время — она мне говорит: “Вера Ивановна, может быть, мы что-то начнем ставить?” Я говорю: “Нет, Света! Хватит. Я с тобой сделала три сказки.⁹ Ты теперь знаешь, как их делать. Я тебе подарила много номеров, я тебе подарила людей, ты начала не на голом месте. Сорок мальчиков, сорок девочек... подростков — это коллектив, семьдесят человек. Это студия была моя. Так что, — говорю, — Света, хватит...” “Но Вы же помогаете ‘Самоцветам’!” Я говорю: “Света, это мое детище. А ты, — говорю, — вдруг чего-то стала... отходить. Ты ни людей не передаешь, ничего”. Я еще не знала, что у нее гигантские планы создать “Поиск”...”¹⁰

Через некоторое время планы С. И. Гришечкиной открылись, обозначив третью, решающую, стадию конфликта. Повернуть его развитие вспять стало невозможно. Когда Светлана Ивановна, вернувшись из поездки в Москву, стала рассказывать своей коллеге о том, что в одном из московских самодеятельных танцевальных коллективов детская студия не направляет своих участников во взрослый коллектив, Веру Ивановну осенило: «“Ой, стоп, — говорю, — Света, я тебя понимаю: ты хочешь взрослый [коллектив]? Ты не хочешь передавать мне людей? Ради бога! Бери людей, иди к Нине Васильевне,¹¹ договаривайся о тех

⁷ Интервью автора с В. И. Бондаревой от 12.02.2011. 1:35:18.

⁸ Там же. 1:35:28.

⁹ В. И. Бондарева в танцевальной студии «Детство» ДК ЧТЗ поставила с С. И. Гришечкиной сказки «Муха-Цокотуха», «Кошкин дом» и «По щучьему веленью».

¹⁰ Интервью автора с В. И. Бондаревой от 12.02.2011. 1:42:49.

¹¹ Нина Васильевна Девяшина — директор Дворца культуры ЧТЗ.

⁶ Интервью автора с Н. В. Седовой от 06.01.2015 (2). 4:12.

костюмах, которые... тебе делали, иди в другой дворец, договаривайся о сумме, покупай эти костюмы — мне они не нужны. У меня свои детские есть, они еще хорошие. Мои не трогай. И уходи в другой дворец со всем своим выводком». <...> Она: “Но они же ездить на ЧМЗ¹² не будут”. <...> “Поэтому, — говорю, — Света, не думай о взрослом, а думай — от восьмого класса они будут продолжать традиции, заложенные не мною. <...> Я не могу, — говорю, — я слово дала перед своей совестью, перед всеми, что я дело Ивановой и дело Карташовой¹³ буду продолжать. Эта традиция заложена ими”¹⁴.

То, что С. И. Гришечкина в приведенном диалоге сразу же назвала место возможной передислокации своего коллектива — Дворец культуры ЧМЗ, укрепило В. И. Бондареву в подозрении, что ее ученица ведет «предательские» переговоры с главным конкурентом «тракторозаводской» танцевальной самодеятельности.

В. И. Бондарева долго и в деталях рассказывала мне об этом конфликте. Некоторые подробности я по этическим соображениям не имею права обнародовать. Когда в одной из бесед я сказал ей, что не смогу поведать эту историю во всей ее сложности и драматизме, она согласилась со мной и, в качестве интерпретации, предложила ограничиться следующим тезисом: «...допущена огромная ошибка... нельзя два взрослых коллектива, похожих по школе, держать в одном дворце. Тем более, имея старейший коллектив. <...> Поэтому история такая, что один коллектив должен погибнуть»¹⁵.

В телефонном разговоре со мною накануне цитируемого интервью Вера Ивановна сформулировала образный аргумент, который она привела С. И. Гришечкиной в пользу сохранения старых связей и выполнения детской студией прежних функций: «Два медведя в одной пещере не уживутся». Она искренне считала, что создание второго взрослого коллектива таит опасность разрушения «Самоцветов», и тяжело переживала эту перспективу.

Н. В. Седова, свидетельница и невольная участница этого конфликта, не стала драматизировать создание нового взрослого танцевального коллектива «Поиск». На мой вопрос о том, не был ли «Поиск», реорганизованный из детской студии, ударом по «Самоцветам», она ответила следующее: «Ударить в полную мощь он не успел. Потому что определенную часть детей... Света уже отдала — коллектив, костяк есть. Когда вот это все разъединилось у нас... они быстренько меня взяли. А я год проработала только... как руководитель женской группы, а потом я поняла — и вот как раз произошел разрыв: Света не могла пережить — она понимала, что они взяли... меня для того, чтобы заменить Свету. ...Света этого пережить не смогла и сказала: “Я больше поставлять [танцоров] не буду... во взрослый коллектив”. Ну и все. И здесь мы организовали быстро студию свою»¹⁶.

Спекулировать на тему о том, кто (или что) вольно или невольно спровоцировал(о) конфликт, не имеет смысла и не входит в мои задачи. Сыграли ли ключевую роль в его возникновении неудовлетворенные амбиции С. И. Гришечкиной или забота В. И. Бондаревой о деле и о здоровье своей подопечной, нам не узнать. Искать ответ на вопрос, какое значение этот конфликт имел для дальнейшей судьбы «Самоцветов», также представляется бесплодным. Конечно, предыдущее не обязательно является причиной последующего. Но мы знаем, что «Самоцветы» в последние годы переживали серьезный кризис, который в немалой степени был вызван отсутствием пополнения во взрослом коллективе.

Однако не роль конфликта в судьбе «Самоцветов» составляет суть постановки вопросов этой статьи, а возможность его интерпретации в русле поколенческой перспективы.

Конфликт между хореографами — разновозрастной или межпоколенческий?

Проблема поколений представляется одной из наиболее актуальных и в то же время запутанных тем современного гуманитарного и социального знания.¹⁷ Среди многочисленных

¹² Челябинский металлургический завод. В речевом обиходе челябинцев также — Металлургический район, находившийся на противоположной, по отношению к ЧТЗ (и Тракторозаводскому району), оконечности разбросанного (на языке социологии — многоядерного) города.

¹³ Н. И. Иванова и Н. Н. Карташова — предшественницы В. И. Бондаревой на посту руководителя ансамбля танца при ДК ЧТЗ.

¹⁴ Интервью автора с В. И. Бондаревой от 12.02.2011. 1:45:20.

¹⁵ Там же. 1:00:10.

¹⁶ Интервью автора с Н. В. Седовой от 06.01.2015 (2). 6:30.

¹⁷ Подробнее о проблемах поколения как объекта и инструмента исторического развития см.: Отцы и дети: Поколенческий анализ современной России. М., 2005; «Работа над прошлым»: XX век в коммуникации и памяти послевоенных поколений Германии и России: сб. ст. Челябинск, 2014; Асманн А. Новое недовольство мемориальной культурой. М., 2016.

интерпретаций понятия «поколение» наиболее распространены представления о нем либо как о возрастной когорте сверстников, либо как обо всей совокупности одновременно живущих современников.

Однако, с позиции социологии знания, поколение, как и прочие социальные феномены, представляет собой не столько «объективную» величину, совокупность людей, принадлежащих определенной возрастной группе или исторической эпохе, сколько субъективную социальную конструкцию. Каждое поколение противостоит другим: его цементирует восприятие индивидами времени, в котором они активно жили, как «своего». Драматизация незначительных различий между поколениями рождает в конечном счете жесткое разграничение: старшие встают на защиту собственного прошлого, чтобы отстоять права своего поколения; молодые с этой же целью заявляют претензию на узурпацию будущего.

Подход к поколению как к воспринимаемой, переживаемой его членами общности представляется более адекватным для описания конфликта между акторами, идентифицирующими себя с разными поколениями.

То, что В. И. Бондарева старше С. И. Гришечкиной на 27 лет, еще не делает разрыв между ними примером межпоколенческого конфликта. Их столкновению, несомненно, способствовали разительные особенности их характеров, но мы не сможем интерпретировать разрыв двух хореографов как межпоколенческий до тех пор, пока не докажем, что их характеры «выкованы» разными эпохами.

Начнем с примечательного контраста в личности В. И. Бондаревой: с одной стороны, перед ней вставало даже высокое столичное начальство, в какой бы кабинет она ни входила,¹⁸ с другой — близкие характеризовали ее как «страшную трусиху». Репетитор «Самоцветов» и ее ближайший единомышленник Ю. И. Основин вспоминал, что на семинаре хореографов в Крыму в 1969 г., где В. И. Бондарева получила восхищенную похвалу маститых балетмейстеров, она «на съемке робела, как девочка, и трусила ужасно».¹⁹ Им же была рассказана история о драматичном несовпадении внутренних ожиданий В. И. Бондаревой и внешних реакций на ее достижения: «Собра-

лись мы после лета на первую репетицию, и вдруг как гром среди ясного неба — вызов на концерт в Москву. Репетировали до глубокой ночи, а на следующий день прямо с самолета — на просмотр.

После показа — какой уж там Дворец съездов! — Бондарева робко подошла к столу жури.

— Что, дорогая? — обернулся к ней режиссер концерта.

— Нам уезжать? — подавленно пролепетала она.

— Остаться, дорогая, оставаться! Отсыпаться, уютиться и — ни пуха ни пера!»²⁰

Эта доходящая до курьеза неуверенность в своих силах свидетельствовала, на мой взгляд, о сложной жизненной ситуации В. И. Бондаревой: руководитель прославленного танцевального коллектива, авторитетный хореограф, первой в Челябинске удостоенная звания заслуженного работника культуры РСФСР, она чувствовала себя незащищенной и одинокой. Причиной тому было стечение обстоятельств: несложившаяся личная жизнь, отъезд из любимого Магнитогорска, настороженно-враждебный прием, на первых порах оказанный ей коллективом танцоров ЧТЗ, сложные отношения с властной и авторитетной в Челябинске предшественницей, собственные высокие творческие амбиции при формальном отсутствии профессионального хореографического образования (при желании ей всегда можно было предъявить несоответствие занимаемой должности в обожаемой ею самодеятельности).

В этой ситуации душевного дискомфорта В. И. Бондареву выручало обращение к предшественникам и современникам. Какими бы сложными ни были отношения с ними, какой бы ни была разница в их возрасте, она воспринимала их как людей своей эпохи, своих ценностей и, в этом смысле, — своего поколения. Свой стиль преподавания и отношение к народному творчеству, дисциплинированность и самоотверженность она обосновывала ссылками на влияние, оказанное на нее выдающимися советскими хореографами ее времени. Характерно, что свои аргументы в пользу сохранения студии «Детство» в изложенном выше споре с С. И. Гришечкиной она свела к традиции предшественниц — Н. И. Ивановой и Н. Н. Карташовой, причем с первой она никог-

¹⁸ См.: Дида Н. А. Стильный Челябинск. Челябинск, 2006. С. 42, 43.

¹⁹ Цит. по: Жуковская И. Сама она об этом не расскажет... // Комсомолец. 1980. 20 марта. С. 4.

²⁰ Там же.

да не виделась, а со второй у нее были очень непростые отношения.

Обосновывая необходимость создания собственного взрослого коллектива, С. И. Гришечкина также опиралась на традицию, но не местную, а столичную, и не давнюю, а 1990-х гг. В постсоветских интервью она задним числом дистанцировалась от советского хореографического прошлого — от навязываемых сверху пионерских, комсомольских и трудовых танцев, которые ей претили. (Правда она признавалась, что пионерские танцы ей «тоже удавались».) В возникшем благодаря ее амбициям молодежном творческом центре «Поиск» ставились танцы, порывавшие с советскими танцевальными традициями, с эстетическими, этическими, гендерными и возрастными клише. Так, она поставила в подростковом самодеятельном коллективе канкан на музыку Ж. Оффенбаха. Вот как она объяснила свою идею, воспринятую как эпатажную: «Мне хотелось не вызов бросить, а устроить праздник в жизни. Моим ребятам сегодня 18–20 лет. Возраст задора, жизнелюбия, им только “Канкан” и танцевать... Есть там маленькие вольности, как некоторые считают: девушки с джентльмена фрак снимают. Но ведь это шутка! Танец-шутка. Его нужно смотреть и наслаждаться, а не думать о том, что девочки ноги оголили, а молодого человека в трусах семейных оставили.

Танец этот мы на 60-летие дворцу подарили. Показали, нам похлопали, а после одна дама ко мне подходит и говорит: “Светлана Ивановна, лет 20 назад Вас бы за такое уволили с работы”».²¹

В отличие от внешне «суверенной», но глубоко не уверенной в себе В. И. Бондаревой, С. И. Гришечкиной были свойственны дух конкуренции и авантюризма, способность без колебаний принимать спонтанные решения, готовность рисковать. Эти свойства ярко иллюстрирует история неожиданного успеха студии «Детство» в Уфе на незапланированном концерте.

Приехав в Уфу на международный фольклорный фестиваль с пятьюдесятью детьми, Гришечкина обнаружила, что вместо фестиваля здесь проходит праздник города, на котором ее коллективу места не нашлось. И тут проявился авантюрный талант Гришечкиной,

случайно узнавшей о проведении гала-концерта в местном театре драмы. Предоставим слово журналисту: «За два часа до отхода поезда они буквально прорвались в драматический театр. Зал полон, и, совсем по-пушкински, ложи блещут, а в жюри каждый второй — иностранец. Светлана Ивановна бросилась к режиссеру концерта: понимаете, наш коллектив... победитель, ребята умницы... поставьте в программу, не пожалеете.

Режиссер сдался: блеснувшие слезы в глазах встревоженной женщины подкупили.

— Есть номер на две минуты? — спросил он.

— Есть! — не моргнув глазом, соврала Гришечкина. — “Уральская веселуха”.

Зазвучала фонограмма, и на сцену яркие, как бусинки, высыпали ребята. Две минуты пролетели, как мгновение. Режиссер, сообразив, что танец еще в самом начале, кричит: “Где Гришечкина!” Спрятаться не удается, и она опять, не стесняясь, лукавит: “Скоро кончится, танец всего четыре с половиной минуты длится”.

Но “Веселуха”, как ей и положено, кончается через 10 минут. Зал взрывается аплодисментами. Зрители удивлены: откуда вдруг появился этот коллектив?

<...> Гала-концерт приостановлен, “Детство” вручают незапланированный приз зрительских симпатий».²²

В конфликте вокруг танцевальной студии «Детство» сошлись разные характеры, «выкованные» разными временами. В. И. Бондарева со своей верностью прежнему хореографическому канону, почитанием классического образования и хрестоматийных авторитетов принадлежала советскому прошлому. С. И. Гришечкина олицетворяла дух ниспровержения авторитетов, риска и авантюризма, только что зарождавшихся в постсоветской действительности. Эти женщины говорили на разных языках и не понимали друг друга. Как справедливо подметила свидетельница этого конфликта Н. В. Седова, старшая коллега хотела сохранить традиции и преемственность, что ставило молодого хореографа в положение вечно ведомого, а она хотела самостоятельности.

Таким образом, история конфликта между двумя самодеятельными хореографами документирует столкновение представителей поколений как эмоционально окрашенных сконструированных социальных групп. Эти

²¹ Нахтигаль Т. «Уральская веселуха» сорвала аплодисменты. URL: <http://www.ug.ru/old/95.10/101403.html> (дата обращения: 08.04.2016). См. также: Нахтигаль Т. «Уральская веселуха» вместо «Калинки».

²² Нахтигаль Т. «Уральская веселуха» сорвала аплодисменты.

группы не являются объективными данностями, измеряемыми возрастными или иными количественными параметрами, но образуют реальность огромной важности для тех, кто идентифицирует себя с ними, чтобы объяснить себе и окружающим свое место в жизни, обосновать свои позиции и действия. Группы эти — замкнутые в себе миры особых ценностей, опыта и памяти. Для их взаимоотношений, как правило, характерны непонимание, подозрительность и конфликтность.

Наши героини, пожалуй, даже не всегда осознавали, что их аргументы в защиту собственных позиций обусловлены поколенческой идентичностью. В. И. Бондарева была страстным приверженцем хореографического любительства, сформировавшегося в сталинский период. Она верила в «подлинно народный» характер так называемых национальных танцев, ставившихся на профессиональной и самодеятельной сцене, боготворила основателей и кумиров советского танцевального народного творчества, страдала комплексом неполноценности из-за того, что официально не получила классического хореографического образования, но не тяготилась партийно-государственным «указующим перстом» в адрес советского искусства.²³ С. И. Гришечкину, видимо, можно рассматривать как представителя позднесоветской эпохи в самодеятельной хореографии. Народному и современному советскому танцу она предпочитала эстрадный и спортивный. Традиционная художественная самодеятельность сталинского канона была для нее вчерашним днем, равно как и авторитет стар-

шей коллеги, В. И. Бондаревой. Зародившийся в позднесоветскую эпоху и развернувшийся в 1990-е гг. дух авантюризма и хладнокровного карьерного продвижения в самодеятельном творчестве, равно как и склонность к риску, приятие коммерциализации искусства, были успешно усвоены С. И. Гришечкиной, поэтому переступить традиции советской самодеятельности для нее не составило труда.

Оба хореографа пользовались разными системами ценностей и разными этическими правилами. В. И. Бондарева полагала, что сосуществование под одной крышей двух взрослых хореографических коллективов было чревато неизбежной гибелью одного из них.²⁴ Поэтому шаги на пути к созданию нового самодеятельного взрослого ансамбля воспринимались ею как акт предательства. С. И. Гришечкина, напротив, видела в этой реорганизации «нормальную, здоровую рабочую конкуренцию».²⁵ В. И. Бондарева ощущала себя представителем старшего поколения, защищая монополию на прошлое. С. И. Гришечкина — «делегатом» молодых, претендующих на завоевание будущего.

Участницы конфликта были социализированы в общей среде, занимались одним делом и преследовали сходные цели. И, тем не менее, в частной истории их разрыва, незаметной на фоне Истории великих событий, грандиозных процессов и выдающихся личностей, мы имеем дело с космосом межпоколенческого конфликта — со столкновением двух миров, прежде близких, но постепенно ставших чужими, неспособными понимать и признавать друг друга.

Igor V. Naraskii

Doctor of Historical Sciences, South Ural State University (Russia, Chelyabinsk)

E-mail: inarsky@mail.ru

A GENERATIONAL CONFLICT IN AMATEUR DANCE ENSEMBLE CHELYABINSK

The article describes the inter-generational conflict at the turn of the 1980s–1990s between the two choreographers of amateur dance groups at the Palace of Culture of the Chelyabinsk Tractor Works. The generation may be interpreted here as a subjective, constructed social group, which serves for the identification of the historical actor as a interpretative and behavioral guideline. The participants of the conflict not realized fully that they were defended the value of different epochs in the Soviet amateur dance art. The Senior colleague was focused on dance canons of the Stalinist period. She was believed in „truly national” character of the national dances on the professional and amateur stage. She was idolized founders and heroes of the Soviet dance folklore. She was suffered from an inferior-

²³ В обозримом будущем, надеюсь, читатель сможет подробно узнать о ценностных установках В. И. Бондаревой из текста, одной из главных героинь которого она является: Нарский И. В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогли и что из этого вышло: Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М., 2017 (в печати).

²⁴ Интервью автора с В. И. Бондаревой от 12.02.2011. 1:00:10 (см. примеч. 15).

²⁵ Нахтигаль Т. «Уральская веселуха» сорвала аплодисменты.

ity complex because not officially received classical choreographic education but she was not worried about the party-state control of the Soviet art. Continuity was been a reasonable alternative of the contention for her. The younger colleague and student of the senior colleague was the bearer of the late Soviet doubt about the value of organizational principles and aesthetic standards of Stalinist cultural canon. She was repelled Soviet people's and contemporary dance. Also she was preferred pop and sports dancing. She was assimilated the spirit of adventure and a cold-blooded career promotion and the acceptance of the commercialization, which were intensified in the late Soviet amateur art.

Keywords: *Soviet amateur, amateur choreography, generation, intergenerational conflict*

REFERENCES

- Assmann A. *Novoe nedovolstvo memorialnoy kulturoy* [The new memorial culture of discontent]. Moscow: NLO Publ., 2016. 232 p. (in Russ.).
- Chelyabinskaya oblast: Entsiklopediya* [Chelyabinsk region: Encyclopedia]. Chelyabinsk: Kamenny poyas Publ., 2003, Vol. 1, pp. 465–466; 2006, Vol. 5, p. 739. (in Russ.).
- Dida N. A. *Stilnyy Chelyabinsk* [Stylish Chelyabinsk]. Chelyabinsk: Izdatelstvo Mariny Volkovoy Publ., 2006. 111 p. (in Russ.).
- Grishechkina Svetlana Ivanovna [Svetlana I. Grishechkina] *Kniga o lyudyakh ChTZ: biografo-entsiklopedicheskiy slovar* [The book is about people ChTZ: a Biography-Encyclopedic Dictionary]. Chelyabinsk: YuUKI Publ., 2013, pp. 114. (in Russ.).
- Nakhnigal T. “*Uralskaya veselukha*” *sorvala aplodismenty* [“Ural Veselukha” applause]. Available at: <http://www.ug.ru/old/95.10/101403.html> (accessed April 08 2016). (in Russ.).
- Nakhnigal T. “*Uralskaya veselukha*” *vmesto “Kalinki”* [“Ural Veselukha” instead of “Kalinka”]. Available at: <http://mediazavod.ru/articles/daily/obshchestvo/37667/> (accessed April 09 2016). (in Russ.).
- Ottsy i deti: Pokolencheskiy analiz sovremennoy Rossii* [Fathers and Sons: generational analysis of modern Russia]. Moscow: NLO Publ., 2005. 328 p. (in Russ.).
- Purtova T. V. *Tanets na lyubitelskoy stsene (XX vek: dostizheniya i problemy)* [Dance on the amateur stage (the twentieth century: achievements and challenges)]. Moscow: GRDNT Publ., 2006. 168 p. (in Russ.).
- “*Rabota nad proshlym*”: XX vek v kommunikatsii i pamyati poslevoennykh pokoleniy Germanii i Rossii [“Work on the past”: the 20 century in the communication and storage of post-war generation in Germany and Russia]. Chelyabinsk: “Kamenny poyas”, 2014. 296 p. (in Russ.).
- Samodeyatelnoe khudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR: Ocherki istorii 1917–1932 gg.* [Amateur art in the Soviet Union: a short history 1917–1932 gg.]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin Publ., 2000. 534 p. (in Russ.).
- Samodeyatelnoe khudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR: Ocherki istorii 1930–1950 gg.* [Amateur art in the Soviet Union: a short history 1930–1950 gg.]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin Publ., 2000. 550 p. (in Russ.).
- Samodeyatelnoe khudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR: Ocherki istorii. Konets 1950-kh — nachalo 1990-kh godov.* [Amateur art in the Soviet Union: a short history. End of 1950 — the beginning of the 1990s.]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin Publ., 1999. 470 p. (in Russ.).