



Степ-чечётка как художественный мотив исторической памяти в отечественном кино эпохи перестройки

П.Ю. Зернова

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK96036>

АННОТАЦИЯ УДК 778.5с/р(09)™1980-1990*

В статье анализируется применение танца чечётки как художественного приема осмысления времени в отечественных фильмах эпохи перестройки «Зимний вечер в Гаграх» К. Шахназарова и «Слуга» В. Абдрашитова. Исследуется история развития чечётки, особенности ее исполнения в советском кино. Обосновываются принципы демонстрации и возможности семантики танцевальных образов, репрезентирующие чечётку как ритм, отражающий идею уходящего времени советского мифа¹.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
история,
проработка
травмы,
степ-чечётка,
образ времени,
искренность

¹ Статья рекомендована к публикации Журни Конкурса киноведческих работ, проводимого в рамках 41-го Международного студенческого кинофестиваля ВГИК.

² Например, танец «Джига» — быстрый старинный танец, появившийся в XVI веке на британских островах, который отождествляется с сельской культурой. — *Прим. авт.*

Чечётка — русское название знаменитого танца «Степ», возникшего из сочетания корабельных танцев английских и ирландских переселенцев² с элементами характерной пластики африканских народностей. На американском континенте эти африканские и европейские традиции объединились в оформленный танец в середине XIX века, а первыми исполнителями уже узнаваемого по исполнению степа (от англ. *step* — шаг) были профессиональные танцоры, получившие название *менестрели*. Они-то в быстром темпе постукиваний каблучков о паркет «завезли» к XX веку новый танец в Европу, а затем и в Россию, где танец быстро завоевал популярность среди эстрадных исполнителей.

Чечётка как феномен советской культуры

Привлекательным свойством *степа* для эстрадных артистов стал заложенный в этом танце пульсирующий ритм, ассоциировавшийся с ускорением темпа жизни в связи с техническим прогрессом, начавшимся в одно время с рождением степа, и дальнейшей индустриализацией. Таким образом, степ стал универсальным пластичным выразителем нового ритма жизни. Об этом свойстве степа писала балетный критик, кандидат искусствоведения Н.Е. Шереметьевская. «Зрителям казалось, что

³ Шереметьевская Н.Е. Прогулка в ритмах степа / Наталья Шереметьевская. М.: ПКФ «Печ. дело», 1996. С. 16.

подошвы танцоров отбивают ритмы недавно изобретенной азбуки морзе и перестука колес локомотивов. А четкая пластика танцоров напоминала прерывистое изображение первых кинолент — еще одной технической новинки времени»³.

Эти наблюдения говорят о гомологическом сходстве образности степа и кинематографа, создавшего благоприятную почву для сближения двух искусств. Ведь и сам кинематограф начинался с образа прибывающего поезда. Танец с подобным потенциалом выразительности, казалось бы, мог легко войти в мир советских музыкальных комедий. В их «поистине виртуальной»⁴ реальности ритм чечётки с заключенным в нем движением времени вперед позволял выразить мысль о торжестве управляемого исполнителями танца прекрасного настоящего, устремленного в будущее. Однако в советское время судьба степа была трудной. Быстрое распространение танца в авангардные 1920-е годы привело к созданию нескольких артистических объединений, но с началом 1930-х годов степ был запрещен не только на театральной сцене, но и в кино как чуждый советской культуре западный танец. Во время триумфального процветания эстрадного жанра в американских мюзиклах по типу «Золотоискательниц» (1933, режиссер Мервин ЛеРой; 1935, режиссер Басби Беркли) и «Цилиндра» (1935, режиссер М. Сэндрич) советские театральные режиссеры и танцоры столкнулись с постоянным запрещением постановок с чечёткой.

Любители танца, однако, находили способы показать чечётку на эстраде через кружки художественной самодеятельности. Одним из таких компромиссно существовавших направлений был Теа-джаз под управлением Л.О. Утесова, адаптировавшего степ на советской сцене в форме танцевально-игровой миниатюры. Тогда же чечётка стала появляться и в советском кино. Это случилось в фильме Г.В. Александрова «Цирк» (1936), где героиня Л.П. Орловой выстукивала ритм чечётки на пушке перед своим полетом под куполом цирка. В финале героиня сменила свой «родной танец» на молодежные коммунистические марши под задорную песню о советской Родине.

С приближением Второй мировой войны степ, как и джаз, был вновь легализован. Это было связано с иностранными артистами⁵, которые, спасаясь от фашизма, приезжали в Советский Союз. Из политических соображений руководство страны предоставило им все условия для работы, что способствовало обмену опытом между зарубежными и отечественными джаз-исполнителями. Тогда впервые в свободный доступ попали и американские мюзиклы, в которых снимались лучшие зарубежные

⁴ Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век / Н.М.Зоркая. М.: Белый город, 2014. С. 205.

⁵ Например, Теа-джаз Генриха Варса, Джаз-оркестр Эдди Рознера, в который входили знаменитые танцоры Слава и Юлий Ней. — *Прим. авт.*

мастера искусства чечётки. Наибольшее влияние на советских степ-исполнителей, в том числе и послевоенного времени, оказали фильмы «Серенада солнечной долины» (1941, режиссер Х.Б. Хамберстоун) с участием братьев-степистов Николс, «Большой вальс» (1938, режиссеры Ж. Дювивье, В. Флеминг, Дж. фон Штернберг) с его по-новому звучащими старыми мелодиями и легкой романтичностью настроения танцев, а также многочисленные фильмы с известным артистом Ф. Астером.

После окончания войны стили этих исполнителей пытались изучить и использовать в своих выступлениях знаменитые танцоры советской сцены: братья Сазоновы, Гусаковы, семья чечётчиков Зерновых, многие другие. В это же время чечётка вновь стала объектом интереса кинематографистов, но пока только в качестве красивого и динамичного концертного номера. В экспериментальном короткометражном фильме братьев Никитченко «Оптические перекладки» (1946) чечётка легла в основу фантастического сюжета, которую исполнял танцор В.Б. Зернов. Невероятные по спецэффектам манипуляции с разделением на части уменьшенного изображения танцора на экране, отбивавшего чечётку, а затем воссоединение его изображения с помощью обратной сборки под мелодию «Краснофлотская пляска» (она же «Яблочко») производил Д.В. Ашкенази⁶, он же был аккомпаниатором.

После фильма «Оптические перекладки» чечётка вновь появится с триумфом только в фильме Э.А. Рязанова «Карнавальная ночь» (1956). В нем одним из номеров новогоднего концерта стал «Мексиканский танец» популярных в те годы братьев-степистов Гусаковых, схожий по ритмике исполнения и постановке с классическими голливудскими мюзиклами. Введение в новогодний карнавал запрещенной до этого чечётки, как и многих других эстрадных номеров, разрушало канцелярский бюрократизм персонажа Огурцова, и эта коллизия подчеркивала свободный дух пришедшей на смену сталинскому кино «оттепели». Вновь чечётка как важный и осмысленный лейтмотив появится в кино уже в перестроечных фильмах К.Г. Шахназарова «Зимний вечер в Гаграх» (1985) и В.Ю. Абдрашитова «Слуга» (1989), где танец превратится в самостоятельный художественный образ времени, по-разному осмысленный и использованный режиссерами.

Романтичный ритм степа

Фильм «Зимний вечер в Гаграх» К.Г. Шахназарова стал важной для артистов и любителей жанра степа премьерой, где впер-

⁶ Ашкенази Давид Владимирович (1915–1997) — советский эстрадный пианист, композитор, концертмейстер. Работал аккомпаниатором таких эстрадных артистов, как Марк Бернес, Клавдия Шульженко, Людмила Зыкина, Валентина Толкунова, Иосиф Кобзон, Марина Гордон. — *Прим. авт.*

вые главным героем стал собирательный образ советского чечётчника со сложной судьбой, схожей с судьбой самого танца в нашей стране. Этот фильм объединил многих любителей степа, в том числе и режиссерскую группу, влюбившуюся в танец в процессе съемок, хотя некоторые из них обращались к этому виду эстрадного жанра и до съемок фильма. Например, сценарист фильма А.Э. Бородянский вспоминал, что «пробовал себя, в свое время, в жанре чечётки»⁷.

⁷ Бородянский А. Новогодний гороскоп // «Советская культура», 1986. С. 8.

Большинство черт характера экранного танцора Алексея Беглова было заимствовано из жизни советского степиста А. Быстрова⁸, «талантливого и хорошего человека, не слишком удачливого в артистической карьере»⁹. В фильме роль молодого Беглова исполнял профессиональный степист — А.Э. Насыров. Да и в сцене, с которой начинается фильм, участвуют профессиональные чечётчники — Е.В. Зернов, братья Федоткины, В.И. Кирсанов. Включение стольких действительных исполнителей танца в структуру фильма придало картине «Зимний вечер в Гаграх» больше жизненности и чувственности, пусть с долей театральности, свойственной режиссеру.

⁸ Алексей Быстров (? ~ 1983) — один из первых советских степистов. Пик его популярности как исполнителя танца пришелся на 1950-е годы. К съемкам фильма К. Шахназарова «Мы из джаза» (1983), где он обучал чечетке актеров И. Скляра и А. Панкратова-Черного. Он же обучал степиста А.Э. Насырова. — *Прим. авт.*

Фильм «Зимний вечер в Гаграх» открывается сценой с чечёткой из прошлого времени, где динамичный ритм и романтика джаза сразу воодушевляют зрителя. Этим завораживающим музыкальным движением режиссер передает ощущение времени «оттепели» с его живой и человеческой энергией, заложенной в исполнении танцев профессиональными артистами-чечётчиками. После этого зрителя погружают в современность 1980-х годов, где на смену зажигательной и романтической чечётке приходит хореография режиссеров новой эпохи ЭВМ, наполненная мистикой. Печально звучит фраза о том, что чечётку сейчас никто не танцует, как бы подтверждая идею о течении времени, о смене исторических эпох и моды на эстраде. Таким образом, в фильме противопоставляются два образа времени: этапы зажигательно динамичной и воодушевляющей чечётки и постановочных танцев Сфинкса, в которых заложено совсем иное художественное решение. Новое творчество танца связано с телом танцора, ловящего музыкальный и временной ритмы с помощью языка полубалетных телодвижений, обозначающих момент вхождения в новое время под знаком Сфинкса. При этом четкий и звонкий в своем ритме степ оказывается бессильным перед пластичной и таинственной образностью современности, не приемлющей искреннее исполнение чечётки. Из-за ухода из общественной жизни веры в миф, выразителем которого была чечётка, исчезли и мастерство ее исполнения, сами исполнители.

⁹ Шереметьевская Н.Е. Пргулка в ритмах степа / Наталья Шереметьевская. М.: ПКФ «Печ. дело», 1996. С. 154.

В фильме главный персонаж Беглов оказался одним из последних хранителей знания об эпохе некогда процветавшего степа. Он — воплощение глубокой печали, ностальгии по духу золотой эпохи, воплощенной в чечётке. Среди чуждых ему современных реалий, где чечётка утратила свои позиции, он и сам перестал танцевать, а его последним желанием было возвращение в тот единственно счастливый зимний вечер в Гаграх, олицетворявший миф надежды в искреннем искусстве чечётки. Похожая энергетика в чечётке как образе времени проявлялась и в американских мюзиклах 1930-х годов, когда этот танец был одним из пластических выразителей американского духа свободы и торжества личности, времени, принадлежавшего героям. Этот мир, хотя и был ограничен пространством сцены или забором, отсекавшим городской тротуар от моря, но он был прекрасным и правдивым в ритме танца, подвластного уверовавшим в него героям.

После смерти ностальгирующего чечёточника Беглова, для которого последним ударом стала продажа любимого дивана, вроде бы следовала идея о преэминентности в мире искусства и, соответственно, сохранения памяти об образе. Ведь после Беглова традицию танца продолжил герой А. Панкратова-Черного, который отбивал чечетку под музыку из старого номера Беглова «Гаучо»¹⁰, классического по форме для советской традиции исполнения этого танца еще со времен «Карнавальная ночь». Но это совсем не тот жизнеутверждающий финал, что дарил Ч. Чаплин в «Огнях рампы» (1952), где после смерти одного таланта на смену приходил другой, в ком великое искусство продолжало жить. У К.Г. Шахназарова финал трагичен по отношению к прошлому с танцующим в полном одиночестве в зале мрачного павильона для репетиций не-танцором, в ком и сам Беглов не видел таланта. В своей попытке отбивать ритмы умиравшей эпохи под мелодию из начала фильма персонаж Аркадий Грачев напоминает подстраивающегося под обстоятельства героя перестройки с иными взглядами на мир, и его исполнение танца терпит поражение, так как он не может «выстроить» из этого легендарное целое, а кино перестройки говорит, что «так жить нельзя»¹¹. Грачев не способен руководить этим ритмом, как и полностью принадлежать ему, так как в нем отсутствует искренность исполнения, которая была у его учителя Беглова. Грачев может лишь подыграть искусственно в динамике исполнения танца и дать возможность чечётке в последний раз заявить о себе. И такое раскрытие образа вполне оправдано. В современной эпохе 1980-х искренне исполнить чечётку способна

¹⁰ Костюм, а также музыкальные мотивы этого номера — отсылка к номеру братьев Гусаковых, исполнивших свой «Мексиканский танец» в фильме Э.Рязанова «Карнавальная ночь» (1956). — *Прим. авт.*

¹¹ Сапрыкин Ю. Блуждающие огни. «Тема» Глеба Панфилова / Сеанс № 69 Проблема поведения. СПб: Litres, 2021. С. 188.

только сама чечётка. А потому в какой-то момент перестук каблучков обрастает собственным фоновым шумом, напоминающим то ли звук взлетающего самолета, то ли просто сильного ветра. С помощью этого звукового решения чечётка смогла обособиться от танцора, наконец, заговорить «своим голосом», чтобы исполнить свой последний «сольник» уходящей эпохи советского мифа на высокой ноте «оттепельной» мелодии.

Возвращение забытой архаики

В фильме В.Ю. Абдрашитова «Слуга» чечётка не становится центром сюжета, как в картине «Зимний вечер в Гаграх», но образ танца несет в себе невероятный сильный идейный посыл. В лейтмотиве отбивания ритма о паркетный пол героями фильма (О.И. Борисов — Хозяин; Ю.В. Беляев — Слуга, П. Крайнов — Сын Слуги) можно распознать мотивы еще более ранней исторической эпохи, нежели в фильме К.Г. Шахназарова.

Степ является здесь одним из последних обломков прошлого, о котором главный герой (О.И. Борисов) во время исполнения танца постаревшим Слугой-шофером радостно говорит: «Не забыл!» Так Хозяин отсылает своего Слугу к воспоминаниям минувших лет, в то время когда шофер только начал исследовать образ жизни и привычки своего шефа. Тогда Хозяин поздно ночью заставил танцевать чечётку под фортепианное «Яблочко» всю команду футболистов. Это показательное массовое выступление было своего рода угрозой проигравшей команде — их переквалификацией из спортсменов в танцоры. Тогда этот эпизод рассмешил Слугу, но позднее, когда он сам станет исполнителем, танец станет для него зловещим напоминанием о прошлом, которое напомнит о себе, и этот ритм обретет свой более глубокий, трагичный смысл.

Каждая сцена с чечёткой в фильме привлекает яркостью исполнения и громкостью звуков, связанных с разновидностью степа — техникой танцоров-хуфферов. Они сосредоточены только на исполнении дробы и мало обращают внимание на движение рук и корпуса. В этом есть свой подсыл, читаемый в том впечатлении, которое производят сцены степа в фильме на зрителя. Движения ног новых и старых танцоров степа наполнены внутренней и внешней агрессией и выражаются в таком скором темпе, который схож с первобытными плясками, предназначенными некоему верховному божеству. И такая ассоциация не случайна, она отбрасывает зрителя прямиком в эпоху сталинских 1930-х годов с ее бешеным темпом индустриального движения вперед и временем рождения живых архетипов «хозяин

¹² Науменко О.Н. Вадим Абдрашитов: А что, произошла смена эпох? // Искусство кино. Архив. 2007. № 9 // URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2007/09/n9-article15> (дата обращения: 06.01.2022).

и слуги» с очевидными историческими прототипами. Это время приспособления и служения ритму, который нужно правильно суметь отбить для задающего его лидера. Это очень важное временное пространство существует в фильме, и, по выражению самого режиссера, оно не параллельно, а как бы перпендикулярно современности¹², благодаря чему создается особо сильное ощущение присутствия духа прошлого, чей вторгающийся образ материализуется Абдрашитовым, в том числе с помощью возможностей семантики танца чечётки.

С таким воинственным настроем исполняла чечётку команда футболистов, а затем, через много лет, и сам Хозяин, показывая пример и заставляя других танцевать под свою дудку. Стук его ног теперь, однако, даже пробивает трещины в потолке, обозначающая желание Хозяина ярко и не вовремя ворваться в жизнь, и одновременно это новое время лидерства Слуги. Этот стук в прямом и переносном смысле разрушает мир обжитого героями дома, в котором уже изменилось время, но вдруг оно повернуло вспять по вине самих героев, согласных вновь впустить в свой быт чечёточный ритм прошлого. Когда же Слуга наконец повторяет на эмоциональном пике предложенный Хозяином ритм, случается поворотный момент. Отношения хозяина и слуги «оказываются еще более порочными и извращенными»¹³, чем могли показаться вначале. Под одобрительные выкрики Хозяина Слуга окончательно подтверждает свою искреннюю принадлежность времени толпы футболистов, пляшущих под «ду-ду» своего любимого и одновременно ненавидимого Хозяина.

В использовании чечётки как одного из образов времени содержится попытка проработки травмы сталинского периода, отголоски которого звучат в безудержных, связанных с образом безумного поезда ритмах чечётки. И наиболее опасным моментом в этой истории оказывается эпизод, когда уже сын Слуги начинает без помощи Хозяина осознанно вытанцовывать оглушительный ритм степа, который будто бы окончательно ломает потолок выстроенной жизни. Ритм — опасный показатель времени, поддаться очарованию которого режиссеру явно не хотелось. Но подсознательно это хотелось его герою — Слуге, как бы тому не хотелось задушить беззащитного Хозяина его же галстуком. Как писал об этом российский кинокритик и историк кино А. Плахов, «...даже став впоследствии успешным дирижером, Клюев так и не может изжить в себе внутреннее рабство. Слуга остается слугой, а Хозяин — подлинным дирижером фантазмагории»¹⁴. Танец мог бы остаться частью ушедшего прошлого и не иметь последователей, если бы не искреннее,

¹³ Плахов А.С. Скан советской цивилизации // Сеанс. 2014. № 69 // URL: <https://seance.ru/articles/abdrashitov/> (дата обращения: 06.01.2022).

¹⁴ Плахов А.С. Скан советской цивилизации // Сеанс. 2014. № 69 // URL: <https://seance.ru/articles/abdrashitov/> (дата обращения: 06.01.2022).

природное желание героя Ю.В. Беляева вновь впустить в себя этот ритм и начать предугадывать в нем не произносимые вслух мысли своего Хозяина, давшего ему когда-то «путевку в жизнь», за которую пришло время расплатиться. Ведь всё, что есть в жизни героя, подарено ему Хозяином, включая дом, жену и талант дирижера хора.

Финальный концерт был настоящим гимном уходящей тоталитарной эпохе «хуферов», красотой которой восхищался и аплодировал весь зал. В ней было похоронено золотое время общерединства мыслей, духа и того самого агрессивного переступа ногами под песню «Яблочко», в которой слышался звук уходящего поезда времени хора с названием «Мы». В этой истории дух позабытой и разоблаченной секретным докладом Хрущева эпохи культа личности совершает даже двойной выход на сцену. Чтобы, с одной стороны, провести свой последний, но самый гениальный концерт с наивысшей точкой достижения катарсиса единства. С другой, проститься со слугами и триумфально уехать на поезде, уносящего с собой своего лидера и обязательного Хозяина в лице О.И. Борисова. Эта прошлая жизнь, подгоняемая ритмами степа и песнью хора, покинула вокзал с героями, бегущими за отбывающим поездом до того момента, пока не закончится перрон, боясь с ним расставаться. Но в этом тяжелом расставании есть и невероятное облегчение. Это расставание, которое неотвратно должно было произойти.

Фильм Абдрашитова «Слуга» раскрыл новые возможности танца чечётки быть воплощением образа еще одной исторической эпохи. Чечётка сопрягается с историческим временем сталинской эпохи с ее тоталитарностью и авторитарностью Хозяина и с чутким отношением к ритму времени, летящего под революционное «Яблочко» впереди паровоза... Исполнение чечётки сливается в унисон с индустриализацией и всеобщим строительством, чьи трудовые герои отождествлялись с местомимением «Мы». В итоге этот танец стал магическим элементом, который передал трагедию ухода мифа всеобщего хора этого большого времени. Используя чечётку как образ возвратившегося времени, режиссер говорит о том, что в период перестройки опасный дух танца продолжает витать в воздухе, о чем некоторые люди все еще боялись говорить вслух. В определенном смысле фильм Абдрашитова — это сеанс психотерапии, который вынес на поверхность серьезные социальные проблемы, глубоко осевшие в сознании множества людей, но нашедшие выход в особой форме отражения в искусстве кино — в образе танца чечётки.

В ритме исторической эпохи

Анализируемые кинокартины — важная часть истории отечественного кино эпохи перестройки, положившие начало процессу открытой и глубокой проработки когнитивных травм советского прошлого. Шахназаров и Абдрашитов не проходят мимо этих тем, проникая в самую глубь исторического времени. Выбрав чечётку как один из возможных путей осмысления темы исторической памяти в кино, режиссеры использовали весьма киногеничный пластический прием. В динамике исполнения танца отразилась идея ностальгии по умирающей эпохе искренней надежды с ее зажигательностью и романтичностью и выражение духа сталинской эпохи с его грозным коллективным ритмом стучащих механизмов. Такое активное использование чечётки в кино перестройки открыло новые возможности образности этого танца, превратив его в особый художественный прием выражения уходящего образа времени советского мифа.

Степ, или чечётка — один из знаковых танцев XX века, повлиявший на мировой кинематограф. Во всех формах номеров исполнения, изменявшихся на протяжении полутора веков с момента появления этого танца, степ не терял актуальности, успешно соединяясь как с народной музыкой и современными композициями, так и с мелодиями джазовых оркестров. Своей универсальностью и неутомимым ритмом степ привлекал внимание и кинорежиссеров. Начиная с американских мюзиклов 1930-х годов с виртуозным исполнением Ф.Астера и Дж.Роджерс и заканчивая (но не завершая!) советскими кинокартинами периода перестройки, степ прочно вошел в историю мирового кино как способ выражения духа времени и как знаковый и выразительный паттерн культуры. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бородянский А.* Новогодний гороскоп // «Советская культура», 1986.
2. *Зоркая Н.М.* История отечественного кино. XX век / Н.М. Зоркая. М.: Белый город, 2014. — 511 с.; ISBN 978-5-7793-2429-8.
3. *Науменко О.Н.* Вадим Абдрашитов: А что, произошла смена эпох? // Искусство кино. Архив. 2007. № 9 // URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2007/09/n9-article15> (дата обращения: 06.01.2022).
4. *Плахов А.С.* Скан советской цивилизации // Сеанс. 2014. № 69 // URL: <https://seance.ru/articles/abdrashitov/> (дата обращения: 06.01.2022).
5. *Сапрыкин Ю.* Блуждающие огни. “Тема” Глеба Панфилова / Сеанс № 69 Проблема поведения. СПб: Litres, 2021. 244 с. ISBN 978-5-0426-8118-9.

6. *Шереметьевская Н.Е.* Прогулка в ритмах степа / Наталья Шереметьевская. М.: ПКФ «Печ. дело», 1996. — 240 с. ISBN 5-88763-084-1.

REFERENCES

1. *Borodyansky A.* (1986) Novogodniy goroskop [New year's horoscope] // «Sovetskaya kultura», 1986. (in Russ.).
2. *Zorkaya N.M.* (2014) Istoriya otechestvennogo kino. XX vek [The history of Russian cinema. XX century] / N.M. Zorkaya. Moscow: Bely gorod, 2014. 511 p. (in Russ.).
3. *Naumenko O.-N.* Vadim Abdrashitov: A chto, proizoshla smena epoch? [Vadim Abdrashitov: Has there been a change of epochs?] // *Iskusstvo kino. Arhiv.* 2007. № 9 // URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2007/09/n9-article15> (data obrashcheniya: 06.01.2022). (in Russ.).
4. *Plahov A.S.* Skan sovetskoj civilizacii. [Scan of soviet civilization] // *Seans.* 2014. № 69 // URL: <https://seance.ru/articles/abdrashitov/> (data obrashcheniya: 06.01.2022) (in Russ.).
5. *Saprykin YU.* (2021) Bluzhdayushchie ogni. “Tema” Gleba Panfilova [Wandering lights. “Theme” by Gleb Panfilov] / *Seans* № 69 Problema povedeniya. Saint Petersburg: Litres, 2021. 244 p. (in Russ.).
6. *Sheremetyevskaya N.E.* (1996) Progulka v ritmakh stepa [A walk in the rhythms of step] / Natalya Sheremetyevskaya. Moscow: PKF «Pech. delo», 1996. 240 p. (in Russ.).

Step-tap Dance as an Allegory of Historical Memory in Soviet Cinema of the Perestroika Era

Polina Y. Zernova

5th-year Student of the Screenwriting and Film Studies department at the S.A. Gerasimov's All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5c/p(09) "1980-1990"

ABSTRACT: The article studies the history of tap dance in the context of Soviet cinema and its use as an artistic device for the allegoric interpretation of time in Soviet films of the Perestroika era. The source material for the study is the films "Winter Evening in Gagra" by K. Shakhnazarov (1985) and "The Servant" by V. Abdrashitov (1988). They are the most striking and well-known examples of the use of tap dancing as an important part of the author's imagery for representing the receding times.

To complete the in-depth analysis of the above-mentioned films, the article also conducts a small study of the introduction of tap dancing and its functions in the cinema of an earlier period, when tap dancing was formally banned as a Western dance alien to Soviet culture.

The triumphant arrival of the once-banned tap dance on cinema screens in the post-Stalin cinema contributed to its rediscovery as an artistic device that carries the energy necessary to reflect the spirit of the times in a special dynamic and plastic form.

After all, the pulsating rhythm of this dance was originally related to the imagery associated with a precise tapping to mark time, resembling the sound of a moving train. And the emphasis on the sincere emotional performance of the dance became essential to ensuring the necessary perception by the audience of both the inner state of the performers and the time itself, which the dance expresses.

These features of tap dancing were used by film directors in different ways, but the relevance of the dance for perestroika cinema remained a constant, it fitted equally well into the story of the parting ghost of the "thaw" and the working through the trauma of the Stalin era.

In addition to the importance of studying the specifics of tap dancing in these films, it offers new possibilities for understanding the concept of time and taking a new look at familiar stories through the semantics of dance images.

KEY WORDS: history, working through the trauma, tap dance, image of time, sincerity