

С. Каннер¹

¹Таллиннский университет
(Таллин, Эстония)

ПОСТКОЛОНИАЛИСТСКИЙ ВЗГЛЯД НА НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В ЭСТОНСКОЙ ССР И В ПОСЛЕДУЮЩИЙ ПЕРИОД

Аннотация

Историю танца в Эстонии в приближении можно рассматривать как часть колонизации культуры. В данной статье автор выдвигает гипотезу о том, что идея мимикрии характеризует советский народно-сценический танец и укажет на признаки колонизации в культурной жизни и искусстве Советской Эстонии. После восстановления независимости Эстонии народно-сценический танец не потерял перенятую в ходе мимикрии форму, однако содержание вновь вернулось к патриотическим и национально-романтическим ценностям. Возникший гибрид разорвал связи с местным танцевальным наследием, создав новую традицию, носителем которой является сообщество людей, увлекающихся народными танцами. Таким образом, взгляд на сферу народного танца сквозь призму теорий постколониализма выявил продолжающееся колониальное влияние советского режима на современную эстонскую культуру.

Ключевые слова: анализ танца, исследование народного танца, колониальная мимикрия, культурология, народно-сценический танец, постколониальные исследования.

С. Каннер¹

¹Таллинн университеті
(Таллин, Эстония)

ҚАЗІРГІ ҚЕЗЕҢ ЖӘНЕ ЭСТОН КСР КЕЗЕҢІНДЕГІ ХАЛЫҚ-САХНАЛЫҚ БИНЕ ПОСТКОЛОНИАЛИСТІК КӨЗҚАРАС

Аннотация

Эстониядағы би тарихын мәдениеттің отарлау бөлігі ретінде қарастыруға болады. Бұл мақалада автор мимикрия идеясы кеңестік халықтық-сахналық биді сипаттап, кеңестік Эстонияның мәдени өмірі мен өнеріндегі отарлау белгілерін көрсететіні туралы гипотезаны ұсынады. Эстонияның тәуелсіздігін жариялағаннан кейін халықтық-сахналық би мимикрия барысында алынған форманы жоғалтпады, алайда мазмұны патриоттық және ұлттық-романтикалық құндылықтарға қайта оралды. Пайда болған гибрид жергілікті би мұрасымен байланысты үзіп, халық билерімен әуестенетін адамдар қауымдастығы болып табылатын жаңа дәстүр құрды. Осылайша, постколониализм теорияларының призмасы арқылы халық биінің саласына көзқарас кеңестік режимнің қазіргі эстон мәдениетіне отаршылдық әсерін анықтады.

Түйінді сөздер: би талдауы, халық биін зерттеу, отаршылдық мимикрия, мәдениеттану, халықтық-сахналық би, постколониалды зерттеулер.

S. Kapper¹
¹Tallinn University
 (Tallinn, Estonia)

A POSTCOLONIALIST VIEW ON STAGE FOLK DANCE IN ESTONIAN SSR AND BEYOND

Annotation

The history of dance in Estonia can be looked at as part of colonization of a culture. In the article, I hypothesize that the idea of mimicry characterizes the Soviet stage folk dance and points to signs of colonization in the cultural life and art of Soviet Estonia. After the restoration of independence of Estonia, stage folk dance did not change the shape adopted during mimicry while the content of dances returned to the patriotic and national-romantic values. The emerging hybrid has broken ties with the local dance heritage, creating a new tradition, reproduced and carried on by folk dancers' community. Thus, a look at the sphere of folk dance through the prism of postcolonialist theories revealed the continuing colonial influence of the Soviet regime on the contemporary Estonian culture.

Key words: colonial mimicry, cultural studies, dance analysis, folk dance research, postcolonial studies, stage folk dance

Что теории постколониализма могут добавить к анализу народно-сценического танца XX – XXI века, проводимому методами антропологии танца или этнохореологии? Постколониализм – это междисциплинарное направление исследований, которое изначально изучало традиционные культуры третьего мира [1, с.673], а также положение в колониях (преимущественно, британских) в XIX веке и раньше [2, с.866]. Однако это направление хорошо применимо и к изучению ситуации в колониях, возникших в XX веке, в т.ч. в рамках советского строя.

Для постколониалистского взгляда характерно рассмотрение объекта анализа в специфическом, с точки зрения географии, но широком, с точки зрения истории, контексте, как правило, проводимое исследователем, выросшим в изучаемой культуре [1, с.673]. Таким образом, этот подход хорошо применим к изучению народного танца. Историю танца в Эстонии в приближении можно рассматривать как часть колонизации культуры, а значит, и изучать ее с точки зрения постколониализма.

Понятие *народный танец* включает в себя 2 явления:

1) распространяющийся устным и неформальным путем *традиционный танец* старинного крестьянства или других слоев населения.

2) культивируемый в рамках организованного любительского народного танца *народно-сценический танец*. Любительский

народный танец возник в начале XX века как способ проведения свободного времени, в рамках которого группы людей регулярно собирались, чтобы танцевать традиционные танцы или авторские сценические танцы. Как правило, это сопровождается специальными физическими тренировками или публичными выступлениями. В данной статье эстонский народно-сценический танец рассматривается как специфический танцевальный жанр. Традиционный танец в любых его контекстах, в целом, остается за пределами этого жанра.

В первом издании Эстонской советской энциклопедии (ЭСЭ), вышедшей в 1974 году, в статье «Народный танец» в свойственном советской эпохе и политической ситуации стиле изложено заключительное предложение: «Особенное внимание народному танцу уделяется в Советской Эстонии» [3, с.384–385], что на практике означало внимание к сценическим формам традиционного танца и новому авторскому творчеству. Во втором издании ЭСЭ, вышедшем в 1987 году, статья «Эстонский народный танец» начинается с описания традиционного танца, после чего внимание переключается на любительский народный танец: «В 1920-30 годах зародился обычай совместного выступления танцевальных трупп, на основе которого в Советской Эстонии сформировались общереспубликанские танцевальные праздники» [4, с.448].

Хотя любительский народный танец сразу же после возникновения этого явления в Эстонии в начале XX века разделился на нестилизованное направление, которое стремилось приблизиться к источнику, и стилизованное направление [5, с.109], стиль подачи и манеры традиционного танца и народно-сценического танца начали расходиться, по большей части, сразу после Второй мировой войны. Одной из причин такого расхождения, очевидно, стала советская оккупация, изначальную культурную ситуацию которой можно наглядно описать как отношения колониальной власти и подчиненных.

Танец как явление, воспринимаемое преимущественно визуально, в прямом смысле слова демонстрирует идеи, настроения или явления, которые в обществе невозможно выразить в форме вербального текста. Исследователи, черпающие вдохновение в теориях постколониализма, используют различные «способы прочтения», которые позволяют осознать и проанализировать символы колониализма в текстах [1, с.675]. Исследователь танцев трактует в качестве текста хореографический текст, то есть танцевальные движения и композицию, «прочтение» которой состоит в том, чтобы отмечать выявляющиеся при рассмотрении аспекты и приписывать им значение. Стиль композиций, которые в советское время демонстрировались на сцене или стадионе под названием «народный танец» и основывались на двигательных мотивах или

тематике традиционного танца, но значительно отличались от него по манере исполнения, напоминает предложенное Хоми Бхабха понятие *мимикрии* [6, с.138], при которой колонизированный, подражая колонизатору, превращается в узнаваемую для последнего, но в какой-то степени все же нечеткую, т. н. нечистую копию [8].

В данной статье я выдвигаю *гипотезу* о том, что идея *мимикрии* характеризует советский народно-сценический танец как колониальную ситуацию. Будучи доказанной, эта гипотеза подтвердит, что в 1940–1991 годах в оккупированной Советским Союзом Эстонии сформировалась колониальная ситуация, и укажет на признаки колонизации в культурной жизни и искусстве Советской Эстонии. Рассмотрение народно-сценического танца обеспечивает дополнительный угол зрения для описания культурной ситуации советского периода и позволяет с помощью эмпирического анализа «проверить пригодность» постколониалистских моделей и концепций мышления [1, с.681] для описания явлений в сфере танца. В качестве предпосылки я беру условие, что в данный период и в данном регионе существовала возможность формирования колониальной ситуации.

Исследуемый материал составляют вышедшие в печати в советское время описания танцев, записи концертов и танцевальных праздников на кино- и видеопленке, беседы и интервью с эстонскими постановщиками и танцорами народных танцев, а также личный опыт автора в качестве танцора ансамбля народного искусства с 1984 года и его руководителя с 1990 года.

О том, можно ли применять теории постколониализма к эстонскому обществу и в какой степени, в Эстонии рассуждали Эпп Аннус и др. [7, с.65; 1; 8]. Применить постколониалистский подход на примере латвийской культуры пробовал Карлис Рачевскис [9], который считает такую точку зрения необходимой и полезной. Тем не менее, Аннус предупреждает, что опасностью постколониалистского образа мысли может оказаться склонность называть постколониалистским уже само существование человека на Земле, и подчеркивает, что задавать уже заданные вопросы с точки зрения постколониализма «есть смысл только тогда, когда они опираются на конкретное историческое место и ситуацию – постколониальную ситуацию» [7, с.64–65], тем самым решительно выступая против подхода Хенносте, где даже вертикальные отношения внутри одного и того же общества рассматриваются как колониальные, то есть как внутренняя колонизация. Советский народно-сценический танец в Эстонии нельзя считать проявлением внутренней колонизации.

Рассмотрение народно-сценического танца в Эстонской ССР позволяет выявить типичную ситуацию колонизации. Аннус [7, с.72], оценивая общую ситуацию в обществе, находит, что в оккупированной

Советским Союзом Эстонии действовало только одно условие колониальной ситуации (подчинение чужой власти). Однако, если принять во внимание сообщество людей, занимающихся народным танцем, то начинают действовать еще, как минимум, два условия. Во-первых, это «чужая власть, выполняющая миссию просветителя» [7, с.68] – после Второй мировой войны начала преобладать идея о том, что местный традиционный танец в своей изначальной форме не является полноценным, и его нужно формировать, исходя из советских канонов искусства. В качестве по-настоящему просвещающего явления эстонским танцевальным коллективам в пример ставится артистическое и акробатическое направление основанного в 1937 году под руководством Игоря Моисеева Государственного академического ансамбля народного танца [5, с.115], которое опирается на систему тренировок и принципы постановки, свойственные классическому балету и характерному танцу. Второе условие, которое начинает действовать, вытекает из предыдущего: «в основы местной самоидентичности входит ощущение присутствия чужеродного» и «по сравнению с чужеродным ощущение собственной ценности снижается» [7, с.68] – здесь проявляется также внутренняя противоречивость народно-сценического танца. С одной стороны, исполняемый танец воспринимается как «свой» – пусть на сцене и в измененном виде, но все же он отличается от чужого, а потому трактуется как сохранение местной самобытности. С другой стороны, возникает убеждение, что для того, чтобы стать равным чужому, следует изменять и развивать себя, так как в существующей форме наша ценность (ценность нашего танца) равна нулю. Позднее находит подтверждение и третье условие: «важным аспектом местной культуры является ассоциация с опытом покоренного» [7, с.68]. Это выражается в возникновении в конце 1960-х годов, когда сформировалось отторжение подлинного традиционного танца [5, с.119], фольклорного движения, которое, осознавая свое подчиненное и несправедливое положение, начинает заново искать в оппозиции право на существование. У фольклорного движения, сделавшего первые шаги в конце 1960-х годов, имеются точки соприкосновения с народно-сценическим танцем, например, в деятельности ансамбля «Leigarid» («Бродячие музыканты»), его первого руководителя Кристьяна Торопа и его учеников (в число которых входит и автор), однако данная статья посвящена типичному народно-сценическому танцу и не рассматривает влияние колониальной ситуации в случае традиционного танца, стремящегося приблизиться к источнику.

Таким образом, формируется концепция соцколониализма, как Аннус [7, с.76] называет вид позднего колониализма XX или XXI века, при котором независимое государство подчиняется чужой власти под

прикрытием социалистической идеологии. Соцколониализм является хорошей платформой для рассмотрения культурной жизни Эстонской ССР, в том числе любительского народного танца при помощи теорий постколониализма. При этом в качестве колонизатора рассматривается советская власть и культурная политика, которую она проводила, а в качестве колонизованного – предшествующая традиция эстонского народного танца.

Хотя в постколониалистской литературе в качестве основных признаков колониальной ситуации перечисляется несколько политических и социальных аспектов, таких как чужая власть и вторжение новопоселенцев, немаловажным также является культурный аспект колонизации. Культурную *мимикрию* можно рассматривать как признак колониальной ситуации.

В биологии мимикрией называется встречающаяся у животных защитная адаптация, которая состоит в том, что вид имитирует внешние признаки другого вида, такие как окраска или форма, в результате чего, например, ядовитое и неядовитое животное становятся неотличимы. Как гласит название, целью защитной адаптации является безопасность.

Безопасность – важное ключевое слово и в случае культурной защитной адаптации. В колониальной ситуации подражание зачастую бывает даже многослойным: колониальная власть подражает социокультурной модели метрополии, пытаясь создать ее маленькую копию, а колонизованные в то же время подражают колонизаторам [6, с.138]. При этом, если смотреть со стороны колонизованных, то подражание явно ведется из соображений безопасности. Работавшие в Эстонии в советский период постановщики народных танцев (например, Илма Адамсон, Майе Орав, Кристьян Тороп), музыканты (например, Яан Соммер) и деятели культуры (например, Илмар Мосс) в частных беседах и задокументированных интервью неоднократно говорили, что стилизация традиционных танцев и включение в репертуар танцев народов Советского Союза были хорошей, но при этом единственной возможностью «делать свое дело». Организатор праздников песни и танца Мосс подтверждает: «приходилось мириться с некоторыми условиями и использовать определенные приемы – тогда на танцевальном празднике можно было исполнять и тот репертуар, который был по душе». Он добавляет, что в программу праздников было разумно включать танцы других народов, так как это давало больше свободы в выборе остального репертуара [10]. Включение в программу танцев других народов с целью получить разрешение все же исполнять и эстонские танцы – это проявление защитной адаптации. Однако продолжим рассматривать изменения

формы и содержания хореографии, которым в советское время подчинялись традиционные танцы или взятый из них материал.

Постановщики и опытные танцоры и по нынешний день помнят обязанность самодеятельных коллективов перед зарубежной поездкой заранее показывать программу комиссии. При этом для получения разрешения был необходим «высокий художественный уровень», под которым понималось как чистое и синхронное выступление, так и идеологически «правильное» содержание. Если в отношении содержания невербальность танцевального искусства давала возможность «играть» с различными пересказами, то изменения формы, связанные с движениями, требуют продолжительной работы. Их сложнее скрыть или быстро изменить, это не под силу любителю и сложно даже для профессионала.

Поскольку участие в зарубежных поездках представляло собой важную мотивацию для занятия любительскими народными танцами, то защитную адаптацию, касающуюся формы, можно считать гарантом преемственности традиции. Заниматься подлинным традиционным танцем в любительских группах в первой половине советского периода, по сути, было невозможно, но возможность спрятаться за новым внешним обликом и формой помогала хотя бы в небольшой степени и в искаженном виде, но все же сохранить знания о традиционном танце в телесной памяти человека, а не только в архиве. При этом неизбежно возникали пробелы, но без народно-сценического танца потери могли бы быть больше.

Как известно, целью советской культурной политики было формирование единого советского народа, и народно-сценический танец был призван служить этой цели. В качестве иллюстрации приведу отрывок из рассказа Кристьяна Торопа об одной попавшей ему в руки в 1989 году книге (эта книга была издана в 1948 году.) Речь идет о конференции постановщиков народных танцев, которая прошла в Эстонии в 1948 году в конференции также приняла участие товарищ Туркина из Москвы. Она привела несколько примеров, которые должны были послужить образцом. Например, о том, как Игорь Моисеев взял примитивный молдавский народный танец «Молдовеняска», смело и находчиво переделал его, обогатил его, и Молдавия уже успела забыть свою прежнюю молдовеняску. Этим Моисеев внес большой вклад в сохранение национальной культуры. Товарищ Туркина также привела хороший пример того, как грузинская танцевальная группа на одном из смотров исполнила грузинский народный танец в русском стиле [11].

Тороп заканчивает грустным признанием, что он никак не может поверить в ценность подобного вклада, который вынуждает народ забыть свою культуру. В 1989 году уже было можно высказывать

подобные мысли, но на протяжении предшествующих десятилетий – нет.

Амбивалентная позиция причастных лиц ярко проявляется в изменчивости, а местами даже противоречивости хода мыслей Улло Тооми – деятеля народного танца, пережившего несколько смен государственного строя. Хотя у большинства заметок Тооми отсутствует датировка, можно увидеть, как исследователь, во времена Эстонской Республики занимавшийся сбором местных танцев, углублявшийся в региональные обычаи и ценивший подлинные традиции, после Второй мировой войны, став преподавателем танцев, главным руководителем танцевальных праздников и создателем новых танцев, начинает говорить о «изначальном народном танце» как примитивной форме культуры и потребности в новом, «красивом с точки зрения формы», «обладающем насыщенной композицией» и «облагороженном» творчестве [12, с.185–187].

Защитной адаптацией можно объяснить также блок «Свадьба в колхозе» на танцевальном празднике в 1960 году, программа которого гласит, что брак заключают молодые двадцатилетние работники колхоза, ровесники Эстонской ССР, чья свадьба совпадает с празднованиями годовщины республики. Во время праздника исполняется большое количество танцев других народов, танцевали даже детские группы [13, с.81–93]. Приурочивание танцевальных праздников к таким знаменательным датам, как юбилей ЭССР, пионерской организации или Великой Октябрьской социалистической революции, становится правилом, от которого отступают только в 1990 году.

Мимикрия, неизбежно остававшаяся неполной, состояла не только в механическом заимствовании внешних свойств и деталей, но влияла также на посыл, который несли танцы. Чтобы создать требуемое «народное по форме, социалистическое по содержанию» искусство, помимо изменений в форме танцев в них зачастую пытались вложить и согласующиеся с социализмом идеи.

Временем рождения эстонского танцевального фольклоризма считается начало XX века, 4 сентября 1904 года, когда в ходе бенефиса, устроенного обществом «Эстония» с целью сбора средств на строительство нового здания театра, на сцене были исполнены три народных танца. Массовое обращение к вышедшему из моды танцевальному наследию началось в 1913 году, с экспедиций Анны Раудкатс, имевших своей целью сбор народных танцев, а также последовавшего за ними преподавания и публикаций [14; 15, с.23–26]. Во время первого периода независимости функция танцев, механизм их распространения и контекст исполнения, конечно, изменились, но основным направлением в хореографическом тексте осталось

стремление к исполнению, достаточно близкому к источнику. Хорошим тоном считался отказ от чрезмерных украшений и постановочных трюков и как можно более простое исполнение танца. Такие рекомендации по исполнению народных танцев даются в предисловиях к сборникам их описаний. Шло также небольшое соревнование между более прогрессивным и более консервативным направлением: Аугуст Пулст приносил на сцену подлинную народную музыку и танец, Анна Раудкатс все же требовала от исполнителей соблюдения некоторых сценических правил, таких как одновременное начало и завершение, а вскоре и сама начала создавать танцы [5, с.112–113; 14]. Стилизованные народные танцы ставила также Элмерис Партс, которой руководили не «мелочные националистские побуждения», а желание усилить «чувство индивидуальности», изучив «кроющиеся в нас сокровища» и «народные богатства» [17]. Начатое в 1930-х годах под предводительством Эрнста Идла т.н. «стремление к родной культуре», для которого была характерна тяга к подлинности и исполнение старых танцев в неизменном виде, вновь перевело внимание с авторского творчества на сбор наследия, в котором, в числе прочих, принимал участие и Улло Тооми [5, с.114; 16]. Среди целей исполнения танцев вплоть до окончания первого периода независимости доминировали патриотическая направленность, подчеркивание чувства национальной общности и народных идеалов.

Вторая мировая война и советская оккупация перевернули ситуацию с ног на голову во всем обществе. После Второй мировой войны по всей Восточной Европе фольклоризм превратился в инструмент социалистической культурной политики [18, с.117]. Социальная роль народного танца теперь почти полностью сменилась художественной и идеологической, на смену вариантам пришли фиксированные формы, а фольклору как процессу, не подлежащему контролю правящего режима – строгий выбор, правила и нормы. Чтобы оправдать принцип «социалистический по сути, народный по содержанию», логично было называть созданные на основе старинных танцев или фантазии хореографа сценические композиции *народным танцем*, исключив из этого названия всякие намеки на то, что эти танцы не являются ни народным творчеством, ни традицией. Нормировать стилизацию можно, но загнать в рамки спонтанные народные забавы – нет. Сцена давала хорошую возможность подчеркнуть «лучшие черты» теперь уже советского эстонского народа – трудолюбивого, тренированного, физически развитого, здорового и счастливого. Национальную культуру использовали для того, чтобы продемонстрировать положительные аспекты национальной политики Сталина. Народные танцы и музыку развивали, чтобы легитимизировать свой строй в глазах зарубежных

стран и тем самым подчеркнуть видимую демократичность своей национальной политики и «расцвет народов» [19]. Под развитием *народного танца* здесь следует понимать продвижение именно сценического направления.

Невзирая на коммунистическую риторику о равенстве всех народов, эстонский любительский народный танец подвергается сильному давлению с целью изменить его, причем в четко заданном направлении: классический балет, который помимо народно-сценического танца являлся единственным разрешенным (и при этом очень почитаемым) танцевальным стилем в Советской России, становится образцом и целью всех устремлений даже для исполнителей народных танцев. Изменения формируются постепенно. Ссылки на архивные источники исчезают из книг с описаниями танцев [20; 21] не сразу, но составленные на их основе описания оказываются значительно «улучшены» по сравнению с архивными данными, начиная от унификации способа выполнения движений вплоть до дописывания новых движений и целых туров. Кроме того, появляются полностью основанные на авторских мыслях хореографические композиции, сопровождаемые авторской музыкой. Поскольку в книге под заголовком «Эстонские народные танцы» («Eesti rahvatantsud») [21] под одной обложкой собраны как традиционные танцы, так и авторское творчество, наследие тоже подчиняется требованиям, предъявляемым к авторскому танцу [22, с.12], основным из которых является очень четкое регламентирование способа совершения движений. Нормирование полезно при подготовке стадионных танцевальных праздников, где содержание танца и его визуальная составляющая, по большей части, передаются путем синхронного организованного движения больших масс людей. Однако при этом в значительной степени теряется возможность индивидуальной импровизации, свойственной традиционному танцу.

В первом издании вышедшего в 1966 году «Терминологического словаря эстонского народного танца («Eesti rahvatantsu oskussõnastik») [23] описаны позиции рук и ног в классическом танце. Это было необходимо, так как термины классического танца начали использовать также при описании и преподавании свежесозданных народно-сценических танцев. По форме народно-сценический танец приближается к характерному – виду танцев, стилизованному в соответствии со сценическими законами и требованиями классического балета, который в ходе обработки потерял прямую связь с народным танцем [24, с.11].

При адаптации традиционного танца к принципам балета проявляется неполнота подражания, а также гротеск, трагичность и противоречивость возникшей нечистой копии. Классический балет,

подчиненный строгим правилам, развился из придворного танца, и уже из-за своих технических параметров никогда не был доступен широкому кругу людей. Напротив, советский народно-сценический танец сопровождается лозунгом «искусство принадлежит народу» и идеей массовости. В то же время, сценический народный танец подчиняется художественным и техническим канонам верхов общества. Чтобы достигший сцены конечный результат воспринимался при этом не просто пародией, постановщикам приходилось искусно лавировать между возможностями непрофессиональных танцовщиков и танцевально-техническими потребностями созданного хореографического произведения. В студиях народного танца появились тренировочные упражнения, возникшие под влиянием балета [25; 26]. Зачастую в начале занятия танцоров строили у станка. В композициях приобрели популярность технически сложные части, исполняемые соло, которые являются достаточно чужеродным явлением для эстонского традиционного танца.

Для созданного в советский период языка хореографии народно-сценического танца характерны такие принципы классического балета, как очень прямое положение тела, стремление вверх, длинные линии и грация; энергичные и синхронные движения с большой амплитудой; разнообразное использование сценического пространства путем различных движений на полу и в воздухе, в том числе, поддержек, приемы хореографического симфонизма в композиции, а также необходимая для исполнения такого танца физическая подготовка танцоров. Сценические костюмы танцоров унифицированы, начиная с украшений и вплоть до обуви, а аккомпанемент создается в расчете на симфонический оркестр. Единичные и стилизованные элементы наследия используются вне традиционного контекста либо вступают с ним в противоречие. *Традиционный танец* в течение нескольких десятилетий полностью остается в тени нового стиля, о нем не говорят и им не занимаются в группах. Термин *народный танец* в советское время обозначает то, что советская идеология хочет видеть и демонстрировать в качестве национальной гордости: новое творчество хореографов в духе сценического народно-характерного танца.

Содержание созданных танцев варьирует от прославляющих советскую реальность бригадных полек и колхозных танцев и рабочей тематики («Строители», «На сенокосе», «Сев и жатва», «Танец шахтеров», «Девушки на огороде» и др. [21]) с подчеркнута-романтической визуальной составляющей и соответствующими названиями до парных танцев («Полька рабочей молодежи», «Качели зовут» [21], «Великий летний свет» [27]). Вышеупомянутое явление

как по содержанию, так и по форме представляет собой типичную нечистую копию, ядром которой является стремление к сходству с балетной сценой. «Великий летний свет» М. Орав – это созданный в 1984 году «эстонский танец для пар солистов и смешанных групп» [27]. В качестве аккомпанемента используется вариация Тийны и «Свадебная полька» из балета Лидии Аустер «Тийна». Во введении к описанию находим следующий текст:

I часть исполняет пара солистов. Танцуют выдержанно, плавно, со внутренней эмоциональностью. II часть танцуют энергично и весело. Так как темп танца очень быстрый и в нем много поддержек, это требует от танцоров особой технической точности [27].

В начале танца пара солистов исполняет дуэт влюбленных, в котором нежность сменяется игривым преследованием друг друга. Позднее присоединяющаяся к танцу группа действует как кордебалет, своими синхронными движениями формируя спокойный, отражающий и усиливающий движения солистов фон. В конце танца пара солистов вливается в компанию, которая исполняет триумфальную коду с высокими поддержками. Композиция составляет единое целое, отвечающее тогдашним правилам сценического искусства, которое, в зависимости от физических возможностей танцоров-любителей, более или менее напоминало балет. Связь с народной культурой ограничивается стилизованными и унифицированными основными шагами, и национальными костюмами.

Амбивалентной ситуацию делает то, как сами создатели танца к нему относятся, и как это отражается в современном анализе. «Редко бывает, что один человек – абсолютный диссидент, а другой – абсолютный приспешник. Как правило, сопротивление и сотрудничество сочетаются в одном и том же субъекте, находясь во флуктуирующих отношениях между собой» [8, с.85]. Подобная противоречивость содержится и в размышлениях Майе Орав: «Откуда приходят танцы? Откуда-то изнутри, они вокруг нас и в нас» [27]. В родившейся в 1941 году создательнице танцев переплетается ее собственный послевоенный танцевальный опыт, образование постановщика танцев и знания о танцевальном наследии, и их невозможно отделить друг от друга. В свою очередь, парадоксально то, что, хотя, по мнению Ассалу, в этой работе Орав окончательно обрела уверенность в себе и загадочную, плохо поддающуюся определению индивидуальность [27, с.176], сама Орав известна все же своими знаниями и глубоким пониманием культурного наследия, и «Великий летний свет» является среди ее танцев, скорее исключением и побочным явлением. Статья Ассалу была написана в 1996 году, после окончания советской оккупации, а потому на нее не должна была повлиять необходимость создавать текст,

который угодил бы властям. На критика, специализирующегося на балете, повлияло сформировавшееся в советское время и глубоко укоренившееся в сознании постановщиков, танцоров и публики понимание классического балета как «наивысшей» танцевальной формы, сходство с которой «облагораживает» другие, менее ценные стили.

Сформировавшаяся в советский период мимикрия все еще не показывает признаков регресса. Разумеется, современное народное танцевальное творчество несколько меньше опирается на системы тренировок классического балета и характерного танца, однако советские идеалы красоты все еще узнаваемы, а порой даже властвуют в общих принципах стилевых норм народно-сценического танца. В силу чтения специальной литературы и танцевального образования нормированность основных движений глубоко укоренилась в сознании многих постановщиков и танцоров.

На примере «английской книги» Бхабхи видно, что колониальное вмешательство может породить что-то новое и необычное, дать начало новой культурной традиции [6, с.139]. Хоми Бхабха использует метафору «английская книга», чтобы объяснить формирование колониальных текстов и их гибридной сущности. «Английской книгой» он называет попавшие с колонистами в Индию издания, прежде всего, Библию, которые колонизованные сообщества трактовали по-своему и считали посланием богов [28, с.923–925]. Подобным новым обычаем можно считать создание и исполнение напоминающих балет, технически сложных и требовательных с художественной точки зрения народных танцев, которые получили особенное развитие в период Советской Эстонии, но чья жизненная сила не угасла до сих пор.

Колониальной ситуации, созданной советской властью, положен конец уже несколько десятилетий назад, но популярность, которую в советский период приобрел этот стиль движений, не показывает признаков затухания. Некогда навязанные и поначалу, может быть, против воли усвоенные принципы стали новой традицией, которая воспроизводит сама себя. Приведенные в начале статьи определения из энциклопедических словарей, в которых под термином *народный танец* объединены традиционный танец и любительский народный танец, подтверждают возникновение нового явления, которое при этом тесно связывают с имеющимся, но которое уже не вмещается в его рамки.

Хотя танцевальные праздники упоминаются в справочных изданиях, мне не хотелось бы преувеличивать здесь их роль. Общереспубликанские танцевальные праздники – это проявление увлечения народным танцем, которое привлекает внимание

общественности. Основная мимикрия имеет место все же в репетиционных залах и на сценах местных культурных центров, где результаты репетиций любителей показывают публике. Мимикрия в своей порой скромной, а порой гротескной или пародийной форме проявляется, прежде всего, в демонстрируемом хореографическом тексте. Отличия новой традиции от танцевального наследия не осознаются, ситуация трактуется упрощенно, как изменение традиции, а народно-сценический танец, испытавший влияние балета, помещают, так сказать, на (более) высокую ступень развития по сравнению с местной танцевальной традицией.

Постмодернистское многообразие не слишком пошатнуло эту позицию. Модели мышления, берущие начало в колониальной ситуации, сохраняются. То, что исполнение созданных в советское время авторских танцев не подвергается никакой критике даже на танцевальных праздниках в восстановившей свою независимость Эстонии, а также то, что в первые десятилетия XX века постановщики продолжают создавать новые танцы в том же стиле, показывает, что колониальное вмешательство породило новую традицию, у которой есть своя постоянная и переменная компонента, и которая сознательно сохраняется и распространяется в соответствии с духом времени. Эта традиция имеет достаточно мало общего с традиционным танцем в значении старинного крестьянского танца. Центральной осью традиции является специфический жанр хореографического творчества, который с его романтичностью является востребованным, уважаемым и почитаемым у разных поколений жителей Эстонии.

Целью данной статьи был анализ эстонского народно-сценического танца с точки зрения теорий постколониализма. Статья не включает в себя сравнение с другими странами, например, Финляндией, где любительский народный танец развивался без серьезного постороннего вмешательства со стороны. Можно вкратце отметить, что несмотря на известность народно-сценического танца в Северной или Западной Эстонии, в выступлениях на фольклорных фестивалях можно легко заметить существенную разницу, выражающуюся в более сильной связи народно-сценического танца (танцев) этих регионов с традиционными танцевальными элементами. Иногда в Эстонии народным танцем считается танец, исполняемый в национальных костюмах. Это достаточно точное определение в ситуации, когда происхождение танца больше невозможно определить по движениям. В сходной ситуации с эстонцами находятся латыши, технические возможности танцевальных ансамблей которых очень высоки. Тем не менее, в их сценических композициях, как и в случае эстонских народно-сценических танцев, национальные мотивы могут отсутствовать либо присутствовать в стилизованной до

неузнаваемости форме.

Если рассмотреть народно-сценический танец в современной Эстонии, может показаться, что начавшееся несколько поколений назад подражание закончилось, и сформировалась нечистая копия – новый самостоятельный гибридный жанр, у которого есть свои любители и аудитория, причем, достаточно широкая и, в определенном смысле, представляющая (или стремящаяся представлять) весь народ, особенно если подумать о танцевальных праздниках. После восстановления независимости Эстонии народно-сценический танец не потерял перенятую в ходе мимикрии форму, однако содержание вновь вернулось к патриотическим и национально-романтическим ценностям. Возникший гибрид разорвал связи с местным танцевальным наследием, создав новую традицию, носителем которой является сообщество людей, увлекающихся народными танцами.

Таким образом, взгляд на сферу народного танца сквозь призму теорий постколониализма выявил продолжающееся колониальное влияние советского режима на современную эстонскую культуру.

Список использованных источников:

1. Kirss Tiina. *Rändavad piirid. Postkolonialismi võimalused*. (Блуждающие границы. Возможности постколониализма) – Keel ja Kirjandus, 10, **2001**. – P.673–682. (*In Estonian*).
2. Peiker Piret. *Postkoloniaalsed uuringud – Kahekümnenda sajandi mõttevoolud*. (Постколониальные исследования – Потоки мыслей двадцатого века) Ред. E. Annus. – Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, **2009**. – P.865–869. (*In Estonian*).
3. *Eesti Nõukogude Entsüklopeedia* (Эстонская советская энциклопедия) 6. – Tallinn: Valgus, **1974**. (*In Estonian*).
4. *Eesti Nõukogude Entsüklopeedia* (Эстонская советская энциклопедия) 2. – Tallinn: Valgus, **1987**. (*In Estonian*).
5. Vissel Anu. *Rahvatantsu asendist eestlaste kultuuripildis ja harrastustes. – Pärimusmuusika muutuv asendist ühiskonnas* 2. (О положении народного танца в культурной картине и увлечениях эстонцев. – Традиционная музыка в меняющемся обществе. 2) (Работы из области этномузыкологии 2.) Комп. I. Rütel. *Töid etnomusikoloogia alalt* 2. (Работы из области этномузыкологии 2). – Tallinn: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu, **2004**. – P.109–127. (*In Estonian*).
6. Annus Epp. *Homi Bhabha ja eesti lugeja*. (Хомы Бхабха и эстонский читатель) – Vikerkaar, 4–5, **2003**. – P.135–141. (*In Estonian*).
7. Annus Epp. *Postkolonialismist sotskolonialismini*. [От постколониализма до соцколониализма] – Vikerkaar, 3, **2007**. – с. 65–76. (*In Estonian*).
8. Hennoste Tiit. *Postkolonialism ja Eesti*. (Постколониализм и Эстония) – Vikerkaar, 4–5, **2003**. – P.85–100. (*In Estonian*).
9. Racevskis Kārlis. *Toward a Postcolonial Perspective on the Baltic States*. // *Journal of Baltic Studies*, 33. – London: Routledge, **2002**. – P.37–56. (*In Engl.*).
10. Järvela Mall. *Intervjuu Ilmar Mossiga*. (Интервью с Илмаром Моссом.) *Videosalvestus ja litereering autori valduses*. (Видеозапись и расшифровка в распоряжении автора) – **2008**. (*In Estonian*).

11. *Eesti rahva tants*. (Танец народа Эстонии.) Eesti Televisiooni saade. Eesti Rahvusringhäälingu arhiiv ja autori erakogu. (Передача эстонского телевидения. Архив Эстонской общественной телерадиовещательной корпорации.). – 1989. (*In Estonian*).
12. Kermik Heino. *Ullo Toomi. Kaerajaanist tantsupeoni*. (Улло Тооми. От каэ-раяана до танцевального праздника.). – Tallinn: Eesti Raamat, 1983. (*In Estonian*).
13. *75 aastat eesti tantsupidusid*. (75 лет эстонским танцевальным праздни-кам). Комп. L.-A. Arraste jt. – Tallinn: Varrak, 2009. (*In Estonian*).
14. Raudkats Anna. *Eesti rahvatantsud*. (Эстонские народные танцы). – Tartu: Kirjastuse-Ühisus Postimees. (*In Estonian*).
15. Tõnnus Richard. *Anna Raudkats oma ajas*. (Анна Раудкатс в свое время.) – Tallinn: Eesti Raamat, 1991. (*In Estonian*).
16. Põldmäe Rudolf, Herbert Tampere. *Valimik eesti rahvatantse*. (Антология эстонских народных танцев). – Tartu: Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimetused 8., 1938. (*In Estonian*).
17. R.S. *Stiliseeritud rahvatantsud „Vanemuises“* (Стилизованные народные танцы в театре «Ванемуйне»). – Postimees, 27. 05., 1932. – P.5 (*In Estonian*).
18. Giurchescu Anca. *The Power of Dance and Its Social and Political Uses*. Year-book for Traditional Music, Vol. 33. International Council for Traditional Music. – Los Angeles: UCLA, Department of Ethnomusicology, 2001. – P.109–121. (*In Engl.*).
19. Mertelsmann Olav (Olaf). *Hariduse ja kultuuri ekspansioon süsteemi stabili-seerijana Eestis 1940–1956*. (Образовательная и культурная экспансия в качестве ста-билизатора системы в Эстонии в 1940–1956 годы.) – Kultuur ja Elu, 3, 2003. Internet resource: http://kultuur.elu.ee/ke473_haridus.htm (16.02.2019) (*In Estonian*).
20. Toomi Ullo. *Valimik eesti rahvatantse*. (Антология эстонских народных тан-цев). – Tallinn: Pukirjandus ja Kunst, 1947. (*In Estonian*).
21. Toomi Ullo. *Eesti rahvatantsud*. (Эстонские народные танцы). – Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1953. (*In Estonian*).
22. Torop Kristjan. *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. (Терминологический сло-варь эстонского народного танца.) Ред. Ü. Feršel. – Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Kooolituskeskus, 2008. (*In Estonian*).
23. Torop Kristjan. *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. (Терминологический сло-варь эстонского народного танца.). – Tallinn: Eesti NSV Rahvaloomingu Maja, 1966. (*In Estonian*).
24. Toming Ülle. *Abiks karaktertantsu õppijale*. (В помощь изучающему харак-терный танец). – Tallinn: TPÜ Kirjastus, 2004. (*In Estonian*).
25. Aassalu Heino. *Treeningharjutused isetegevuslikele rahvatantsukollektiivi-dele*. (Тренировочные упражнения для самостоятельных коллективов народного тан-ца.). – Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1955. (*In Estonian*).
26. Toomi Ullo. *Harjutusvara rahvatantsijaile*. (Сборник упражнений для тан-цоров народных танцев). – Tallinn: Eesti Raamat, 1967. (*In Estonian*).
27. Aassalu Heino. *Maie Orava tantsud*. (Танцы Майе Орав). – Tallinn: Rah-vakultuuri Arendus- ja Kooolituskeskus, 1996. (*In Estonian*).
28. Annus Epp, Peiker, Piret. Homi K. *Bhabha*. – *Kahetekümneenda sajandi mõt-tevoolud*. (Потоки мыслей двадцатого века) Ред. E. Annus. – Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009. – P.919–930. (*In Estonian*).