

34. Boase T. S. R. English Art 1800-1870. – Oxford University Press, Oxford, 1959.
35. Beynolds Graham. Victorian Painting. – Studio Vista, London, 1966.
36. Bell Quentin. Victorian Artists. – Routledge and Kegan Paul Ltd., London, 1967.
37. Maas Jeremy. Victorian Painters. – Barrie and Rockliff, London, 1969.
38. Nicoll John. The Pre-Raphaelites. – Studio Vista, London, 1970.
39. Hilton Timothy. The Pre-Raphaelites. – Thames and Hudson Ltd., London, 1970.
40. Fleming G. H. That Ne'er Shall Meet Again. – Michael Joseph Ltd., London, 1971.
41. Wood C. Victorian Panorama: Painting of Victorian Life. – Faber and Faber Ltd., London, 1976.

**Підлипська А.М.**

### **КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ НА ПРОФЕСІЙНІЙ ДРАМАТИЧНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ СЦЕНІ У 1923 - 1941 РР. У КРИМУ**

В умовах відсутності цілісної картини побутування кримськотатарського народно-сценічного танцю особливої значущості набувають дослідження означеного феномена у різних сферах, однією з яких є професійний кримськотатарський драматичний театр довоєнного періоду (1923 – 1941 рр.). Останні публікації І. Заатова, С. Керімової, Г. Мурата, що присвячені кримськотатарському театру, лише побічно торкаються народно-сценічного танцю, не розглядаючи його як самостійне явище. Тому необхідно з'ясувати роль танців у виставах Кримського Державного татарського театру та значення театру у розвитку кримськотатарської народно-сценічної хореографії, а також дослідити діяльність мистецьких навчальних закладів крізь призму народно-сценічної хореографії.

Підвалини для формування кримськотатарської народної танцювальної культури на професійному театральному майданчику були закладені аматорськими театральними трупамі наприкінці ХІХ ст. Народні танці як ілюстративна, часом дієва складова драматичних постановок входили до палітри вистав кримськотатарського театру, музично-драматичного за своєю природою. Традицію було продовжено у Кримському Державному татарському театрі, що відкрився у 1923 р. в Сімферополі. Розуміючи важливість танцювального мистецтва для національного театру до співпраці запросили вже відомого на той час танцюриста Хайрі Емір-Заде. Він виступав у театрі як драматичний актор та танцівник. Зимовий сезон 1924 р. закінчився його бенефісом, де Емір-Заде демонстрував найкращі танцювальні композиції разом із трупой театру, що виступила з піснями та танцями [1].

Вистави театру яскраво доповнювали кримськотатарські народні танці у виконанні майстра Хайрі. Наприклад, на початку 1925 року поставили музичну драму в семи картинах “Лейля та Меджнун” (інсценізація східної народної легенди). Музику до вистави написав Асан Рефатов. В анонсі було зазначено, що “по ходу п'єси народний артист Хайрі виступить із характерними<sup>46</sup> танцями” [2]. На жаль, Емір-Заде працював у театрі недовго. Він захопився кіномистецтвом, із часом переїхав до Баку, де продовжив кар'єру кіноактора<sup>47</sup>.

Х. Емір-Заде покорив своєю майстерністю багато місць, набув надзвичайної популярності. “Від Криму до Казані – в кожному татарському селищі знайоме ім'я Хайрі”, – саме так визначали театральні фахівці популярність Емір-Заде наприкінці 20-х років ХХ ст. [3]. Досить рано танцюрист зрозумів необхідність обробки фольклорних танців для того, щоб демонструвати їх глядачам. І ця “наївна, самотня цілина отримує в його танцях прекрасне художнє оформлення. У Хайрі природжена техніка танцю... унікальна пластичність, величезне відчуття ритму та стрімкий темперамент. Цими даними Хайрі розпалює свій танець до сліпучої яскравості... І “Хайтарму”, і “Чабана” та інші східні танці Емір-Заде підносить до великого мистецтва”, – писав у 1928 році журнал “Современный театр” [3].

Яскравий талант Емір-Заде проявлявся не лише в кримськотатарських танцях, він створював і виконував танці інших народів. Г. Мурат, відомий режисер та театрознавець, говорячи про надзвичайні танцювальні й акторські здібності Хайрі, згадує номер “Курд айдуты” (“Курдський розбійник”). “Виконуючи цей танець, він до того вживався в образ, що в залі було чути викрики наляканих жінок... А коли в фіналі він стріляв з карабіна з криком: “Син єзуїта!”, – та завертав очима, глядачі тремтіли”, – зазначає Г. Мурат [5].

Багатогранна творча діяльність Хайрі Емір-Заде ще очікує ретельного дослідження, але сьогодні можна з упевненістю назвати цього митця видатним професійним кримськотатарським танцівником, що вийшов з аматорського середовища та заклав підвалини для подальшого розвитку кримськотатарського народно-сценічного танцю. Він уперше вивів на сцену багато кримськотатарських народних танців у власній обробці та створив нові хореографічні композиції, використовуючи лексику кримськотатарського танцю. Протягом тривалого часу створені ним номери виконувалися на аматорській та професійній сцені.

Подальший розвиток народного танцю на сцені Кримськотатарського Державного театру пов'язаний з ім'ям Усеїна Баккала. Він працював у театрі з моменту його відкриття. Так само, як і Хайрі Емір-Заде, Баккал багато гастролював по Криму, став відомим танцівником. Наприклад, 31 серпня 1924 р. він виступав із сольним номером разом з іншими артистами різних жанрів у Центрвиправбудинку [6].

Паралельно з розвитком кримськотатарського національного театру відбувалося формування худож-

<sup>46</sup> У 20–30-і роки терміном «характерний танець» досить часто позначали народно-сценічний танець. Навіть для засновників системи викладання характерного танцю А. В. Лопухова, О. В. Ширяєва та О. І. Бочарова «поняття характерний танець» равноцінно поняттю «сценічний національний танець» [4, с. 31]. Недостаня сформованість тогочасного понятійно-категоріального апарату хореографічного мистецтва виправдовує подібні термінологічні неточності.

<sup>47</sup> У кінодоробку актора стрічки «Алім», «Пісня на камені», «Двадцять шість бакинських комісарів» та ін.

ньої театральної критики, яка часом торкалась і хореографічної складової вистав. Показовою для етапу становлення професійного театального мистецтва кримських татар є стаття Халілія Чапчакчі, що вийшла у 1926 році. Розмірковуючи над завданнями, що стоять перед кримськотатарським драматичним театром, автор дійшов висновку про довготривалість процесу формування високохудожнього театального мистецтва, “бо його досконалість залежить від розвитку таких витончених мистецтв, як танець, спів, образотворче мистецтво, музика, література, що відображають душу народу, а також акторів та актрис...” [7].

Таким чином, танець сприймався критиками та глядачами як важлива складова кримськотатарського театру, від якої великою мірою залежав його художній рівень.

Протягом тривалого часу театр існував у складних умовах відсутності власного приміщення (вистави відбувались у Російському театрі), малочисельності трупі (у 1933 р. – 23 актори), незадовільного фінансування, відсутності професійно підготовлених кадрів тощо.

У Криму гостро стояла проблема підготовки творчих професійних кадрів (акторів, музикантів, танцюристів) для кримськотатарського театру. У Кримському Державному музичному технікумі у 1934 році не було жодного студента-кримського татарина. У Кримському Татарському театральному технікумі, що існував при Кримському Державному татарському театрі, у 1934 році навчалося лише 25 чоловік, що не могло задовольнити потребу Криму у кримськотатарських театральних фахівцях [10].

У травні 1934 р. Рада народних комісарів Кримської АРСР постановила реорганізувати Татарський театральний технікум при Кримському Державному татарському драматичному театрі у самостійний театральний музичний технікум. 1 вересня того ж року було відкрито Татарський театральний музичний технікум, до якого входило чотири відділення: акторське, що готувало кадри для міських та сільських театрів; клубно-режисерське, що готувало режисерів-масовиків для самодіяльних драматичних гуртків міських та колгоспних клубів; музичне з оркестровим класом, вокальним класом та класом солістів-інструменталістів; хореографічним, що готувало фахівців для міських та сільських театрів. До Татарського театрального музичного технікуму потрапило 100 студентів, 15 із яких почали навчання на хореографічному відділенні [11].

Серед перших студенток хореографічного відділення були Зара Джепарова з села Демерджи Алуштинського району, Муршида Фазілова з села Комарджи Джанкойського району, Фера Халілева з Бахчисарая, Айше Алієва з села Скеля Балаклавського району, Шахзаде Мамутова із Сімферополя [12].

Технікум існував в умовах відсутності навчальних приміщень (на чотири відділення було лише три кімнати для занять) та гуртожитку. Про рівень матеріального забезпечення учнів та рівень навчальних вимог до них красномовно свідчить той факт, що хореографією учні займалися не в спеціальному взутті, а в тому, що використовували у повсякденному житті. За рік кількість учнів скоротилась до 86, що пояснювалося неякісним набором, наслідком чого стало відрахування [13].

Незважаючи на складний матеріально-фінансовий стан закладу, у червні 1935 року відбувся концерт хореографічного відділення технікуму, яким керувала О. В. Бобкова, що на той час була балетмейстером Кримського Державного татарського театру. Учні продемонстрували “Половецькі танці” з опери Бородіна “Князь Ігор”, “Тарантелу”, “Матроський танець” та інші [13]. Виходячи з репертуару хореографічного відділення, можна зробити висновок про домінуючу орієнтацію на характерний, виконаний в академічній манері танець у системі освіти в технікумі.

Хореографічне відділення Кримського Татарського театрального музичного технікуму брало активну участь у творчому житті Криму. Так, восени 1935 року учні готувались до Всекримської олімпіади народної творчості [12].

Поповнення трупі Кримського Державного татарського театру професійними кадрами-випускниками Кримського Татарського театрального музичного технікуму було справою майбутнього. У середині 30-х рр. ХХ ст. у театрі продовжували працювати кадри, що вже встигли себе проявити: хореографічною частиною керувала О. В. Бобкова, У. Баккал був помічником режисера [14]. Однак Усеїн Баккал виконував у Кримському Державному татарському театрі ще й балетмейстерські функції. Він доповнював драматичну дію кримськотатарськими народними танцями. До репертуару театру входили національні драматичні твори, а також опановувались нові жанри. Так, “21 травня 1936 р. пройшла перша музична комедія кримськотатарською мовою “Весілля продовжується” (“Той девам эте”. – А. П.) Юсуфа Болата... - писалося у рецензії на виставу у тогочасній пресі, - дивовижної краси музику створив композитор Асан Рефатов, використовуючи народний колорит... Особливо запам’ятовуються два нових танці “Хайтарма”... Хореографічну частину поставив Баккал” [15].

Безумовно, танці не завжди входили до вистав як органічна складова драматичної дії чи яскрава доречна ілюстрація. Іноді музика та хореографія не мали нічого спільного із змістом драматичного твору, виступали в якості “вставки до п’єси окремих музично-вокальних та танцювальних номерів чи музичного антракту” [16]. Висловлюючи занепокоєння таким станом речей, Асан Рефатов закликав сумлінно ставитись до музично-танцювальної фольклорної спадщини кримських татар, намагатись розкривати не лише її видовищні можливості, а й доносити глибинну мудрість, що протягом багатьох століть закладалась кримськими татарами у пісні, музику та танці.

Масові репресії культурних, громадських та політичних діячів, що відбувалися в Радянському Союзі наприкінці 30-х рр. ХХ ст., особливо в 1937 – 1938 рр., позначились і на долі кримськотатарської інтелігенції. Велику кількість письменників, педагогів, науковців, журналістів розстріляли чи засудили на багаторічні заслання до таборів. Музикант Асан Рефатов був знищений у листопаді 1938 р., відомий письменник, автор багатьох п’єс, поставлених у кримськотатарському театрі, Умер Іпчі опинився за ґратами у 1937 році та у квітні 1938 року отримав дванадцять років позбавлення волі, директор Кримського Державного татарського театру Абібулла Баккал був засуджений до 15 років таборів.

Незважаючи на постійне декларування у державі необхідності опори на національну традицію як основи розвитку національної культури, митці повинні були дотримуватись певних меж, щоб уникнути зви-

нувачень у націоналізмі. На думку Н. Шахназарової, “категорія націоналізму, що не мала свого чіткого визначення і через те була відкрита безконтрольному суб’єктивізму... слугувала зброєю у боротьбі з будь-яким проявом свободи мислення, творчого пошуку, нестандартного підходу до реалізації національної субстанції... твору” [8, с. 75].

Широкий ідеологічний наступ на так званий “татарський буржуазний націоналізм” і масові репресії проти діячів національного руху було розпочато ще у 1928 році. Наприкінці 30-х рр. ХХ ст. “великий терор” наклав СРСР, боротьба з націоналізмом набула більш масових форм. “Була винищена еліта кримськотатарської нації – її інтелігенція... Етноцид 30-х років... психологічно підготував депортацію 1944 року”, - саме таку оцінку дає репресіям кримських татар Д. П. Урсу [9, с. 46].

Результатом боротьби з “буржуазним націоналізмом” стало виключення національних п’єс із репертуару театру. У 1937 році зняли чотири вистави на кримськотатарську тематику. Діяльність авторів цих п’єс була кваліфікована як “шкідницька”, спрямована на “протаскування на сцену театру своїх політичних порочних творів”. “Вибули” з основного складу чотири провідні актори, що “виявилися ворогами народу” [18]. Подібні процеси не могли не позначитись на морально-психологічному кліматі у театрі та не відбитись на творчості колективу.

Того ж року на посаду художнього керівника було запрошено заслужену артистку Російської Радянської Федеративної Соціалістичної республіки З. М. Славянову<sup>48</sup> [17, с. 153], що мала досвід роботи у професійному театрі та повинна була зробити театр більш європеїзованим, підвищити його художній рівень. Наприкінці 30-х рр. ХХ ст. жорсткішим став прес репертуарної цензури, гарантом свідомої направленості на суворо окреслені естетичні нормативи у творчості в очах партійно-державного керівництва виступав саме художній керівник театру.

За штатом у Кримському Державному татарському театрі був передбачений хореограф, однак у середині сезону 1937 року він пішов, і театр вимушено запрошував “разових робітників” [18, с. 50]. Отже, у театрі, де музично-хореографічна складова національних вистав традиційно займала важливе місце, гостро відчувалась потреба у професійному хореографі.

У наступні роки в репертуарі театру знов збільшилася кількість національних драматичних творів, що сприяло збільшенню народних танцювальних фрагментів у виставах. Напередодні відкриття театрального сезону 1939 р. З. Славянова зазначала, що, “враховуючи присутність у репертуарі національних п’єс, до яких входить велика кількість видовищних елементів (одним із яких є танець. – А. П.), музика та спів, ми домовились з татарським національним ансамблем про включення його учасників до складу виконавців деяких п’єс” [19]. Таким чином, можна говорити про підвищення вимог щодо художнього рівня таких важливих компонентів драматичної вистави, як танець, музика, спів.

У 1939 р. було поставлено п’єсу Ю. Болата та І. Бахшиша про улюбленого народного героя Аліма - “Алім-розбійник”, в якій виконувалося багато кримськотатарських танців та пісень. “У репертуарі театру були п’єси національного репертуару, насичені музикою, співами, танцями, тим фольклорно-видовищним елементом, який дуже подобається татарському глядачеві та який, перш за все, потребує наявності оркестру та завідуючого хореографічною частиною”, - писала Р. Аїрчинська, аналізуючи мистецькі події у передвоєнному Криму [17, с. 156].

Настав той момент, коли не тільки рівень виконання акторами театру танців та пісень не міг задовольнити художні потреби глядача, а й актори фізично не в змозі були витримувати велике навантаження, поєднуючи декілька творчих спеціальностей. Необхідно було створювати окрему танцювальну та вокальну групи в складі труп (оркестр існував - у 1936 р. налічував 14 осіб) [22]. На жаль, недостатнє фінансування Кримського Державного татарського театру не дозволило вивести його на якісно нову творчу шодинку.

Однак несправедливим було б говорити про низький рівень виконання танців на сцені кримськотатарського драматичного театру. Свідченням танцювальної майстерності акторів є хоча б той факт, що у 1939 році на Всесоюзний конкурс артистів естради як виконавицю кримськотатарських народних танців делегували артистку Кримського Державного татарського театру Джетере. І це в той час, коли в Криму існували два професійних ансамблі пісні і танцю (Ялтинський та Сімферопольський). Джетере з успіхом виступила в першому турі конкурсу в Ростові та 8 грудня 1939 р. у Москві на відкритті другого туру Всесоюзного конкурсу артистів естради виконала танцювальний номер”, - писала газета “Красный Крым” [20], [21].

Наведені факти присутності кримськотатарського народного танцю на професійній театральній сцені не в змозі заповнити лакуну, що утворилась навколо означеного предмета. Однак уже сьогодні можна говорити про значний внесок театру у становлення кримськотатарського народно-сценічного танцю. Саме в Кримському Державному татарському театрі вироблялись та проходили випробування засади сценічної обробки фольклорних танців, створювались перші авторські номери на основі лексики кримськотатарського народного танцю, формувалось ставлення глядачів до народного танцю кримських татар як до об’єкта естетичного споглядання, танець на театральній сцені поступово ставав предметом уваги театральної критики, відбувалося становлення кримськотатарської народно-сценічної хореографії як феномена мистецького порядку. Безумовно, танець сприймався в контексті вистави, не відігравав самостійної ролі, однак підвищував емоційне напруження окремих мізансцен, посилював національний колорит вистав у

<sup>48</sup> Зоя Славянова відіграла важливу роль у становленні професійної критики кримськотатарського народно-сценічного мистецтва. Саме вона входила до складу журі багатьох олімпіад художньої самодіяльності у Криму та писала розгорнуті аналітичні статті у місцевій періодиці, де піднімала, зокрема, питання художнього рівня репертуару самодіяльних ансамблів танцю, виконавської майстерності танцюристів, традицій та новацій у кримськотатарському народно-сценічному мистецтві і т. ін.

цілому, піднімав загальний художній, емоційний рівень кримськотатарського театрального мистецтва, з огляду на це, був досить значущим елементом.

Зі створенням Кримського татарського театральньо-музичного технікуму відкрились перспективи підвищення рівня професійної майстерності не тільки акторів Кримського державного татарського драматичного театру, а й численних аматорських театральних труп, ансамблів пісні і танцю. У подальшому технікум відіграв важливу роль у створенні Кримського Татарського театру опери та балету. Випускники Кримського Татарського театральньо-музичного технікуму стали танцюристами Кримського Державного ансамблю пісні і танцю.

Подані матеріали є лише першим кроком на шляху створення цілісної концепції розвитку кримськотатарського народно-сценічного танцю і не претендують на вичерпність.

#### Джерела та література

1. Хайри Эмир-заденинъ бенефиси // Енъи дюнья. – 1924. – 12 апреля.
2. И. К. Татарский театр // Красный Крым. – 1925. – 9 января.
3. Дэви. Эмир-Заде Хайри // Современный театр. – М., 1928. – № 23. – С. 448.
4. Слонимский Ю. Путь характерного танца // Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. – М.: Искусство, 1939. – С. 3–32.
5. Мурат Г. Эмир-Заде ве Усеин мырза // Янъи дюнья. – 1997. – 24 октября.
6. Заключение Центрисправдома. Благодарность заключенных артистам // Красный Крым. – 1924. – 7 сентября.
7. Чапчакъчы Х. Алды елуны // Енъи дюнья. – 1926. – 19 ноября.
8. Шахназарова Н.Г. Парадоксы советской музыкальной культуры: 30-е годы. – М.: Индрик, 2001. – 128 с.
9. Урсу Д. Очерки истории культуры крымскотатарского народа: 1921 – 1944 гг. – Симферополь: Крымучпедгиз, 1999. – 144 с.
10. Докладная записка о состоянии и перспективах Крымского Государственного музыкального и Татарского театрального техникумов. – ДААРК, ф. Р – 652, оп. 7, спр. 82, арк. 36 – 47.
11. Проект постановления СНК Крым АССР об организации татарского театральньо-музыкального техникума. – ДААРК, ф. Р – 652, оп. 7, спр. 82, арк. 31.
12. Новосельский Е. Неисчерпаемый родник творческих сил // Красный Крым. – 1935. – 23 октября.
13. Васюков И. Татарский театральньо-музыкальный техникум // Красный Крым. – 1935. – 16 июня.
14. Штат Крымского Государственного татарского театра. – ДААРК, ф. Р – 652, оп. 6, спр. 56, арк. 2.
15. “Той девам эте” // Красный Крым. – 1936. – 23 мая.
16. Рефатов А. О крымской музыке // Красный Крым. – 1936. – 4 апреля.
17. Аирчинская Р. Незавершенный альбом: Хроника архивных данных о крымскотатарских культурных учреждениях 1923 – 1944 гг. // Репрессированное поколение крымскотатарских общественно-политических деятелей, подвижников науки и культуры: Материалы международной конференции 28 – 29 мая 1999 года / Ред. Э. Сеитбекиров. – Симферополь: Крымское учебно-педагогическое государственное издательство, 2001. – С. 150 – 160.
18. Объяснительная записка к годовому отчету Крымского Государственного татарского театра за 1937 г. – ДААРК, ф. Р - 3076, оп. 1, спр. 13, арк. 48 – 50.
19. Славянова З. Сегодня – открытие сезона в татарском государственном театре // Красный Крым. – 1939. – 18 октября.
20. Всесоюзный конкурс артистов эстрады // Красный Крым. – 1939. – 14 ноября.
21. Крымские артисты на всесоюзном конкурсе эстрады // Красный Крым. – 1939. – 9 декабря.
22. Годовой отчет Симферопольского Государственного татарского театра за 1936 год. – ДААРК, ф. Р – 3076, оп. 1, спр. 9, арк. 240.