

Підлипська А.М.

СФЕРИ ПОБУТУВАННЯ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Для створення об'єктивної картини історії кримськотатарського народного хореографічного мистецтва необхідно дослідити всі сфери його побутування. Серед сучасних публікацій, присвячених кримськотатарській народній хореографічній культурі, знаходимо звернення до фольклорного (Л. Асанов, Р. Куртієв, Я. Шерфедінов, Е. Черкезова тощо), аматорського та професійного танцю (І. Заатов, С. Керімова, Г. Мурат, У. Сейтумеров тощо). Однак комплексний аналіз сфер побутування кримськотатарського народного танцю відсутній. Отже, дослідження необхідно проводити крізь призму триєдності фольклорного, аматорського та професійного у кримськотатарському народному хореографічному мистецтві, що відповідає сучасними філософськими, мистецтвознавчими та етнографічними концепціями.

Кримськотатарський фольклорний танець як складова об'ємнішого явища – фольклору кримських татар, до якого входить сукупність усних, пісенних, музично-хореографічних, ігрових та драматичних форм народної творчості, розглядається з урахуванням загальних ознак фольклору (варіативність, поєднання колективного та індивідуального, поліелементність та поліфункціональність).

Протягом століть народний танець у кримських татар, як і у багатьох інших народів, зберігався лише у виконавській практиці людей. Відновити точно та детально картину виникнення та історичного розвитку кримськотатарського народного танцювального мистецтва досить складно через обмеженість відомостей, що дійшли до нашого часу. Однак, екстраполюючи результати досліджень цього аспекту у хореознавстві стосовно інших народів, можна припустити, що на формування національної хореографічної культури кримських татар вплинули тією чи іншою мірою всі народи, що брали участь в етногенезі.

Базуючись на дослідженні народної хореографічної культури кримських татар XIX – першої половини XX століття (до 1944 року) у Криму, що було проведено нами [1], можна зробити висновок, що кримськотатарські хореографічні елементи і танці невіддільні від духовної, побутової культури народу, вони наявні в багатьох обрядах календарного циклу та в сімейно-побутовій обрядовості. Найбільш насиченими танцювальними елементами були весілля, де канонічні ритуали поєднувалися з індивідуальними імпровізаціями, в яких відображалася певна дія весільного обряду. В кожній місцевості побутували оригінальні танці, що зумовлено відмінністю між деталями обряду. Однак чітко простежуються загальноприйняті канони певних танцювальних епізодів, найбільш типові для виконання у багатьох населених пунктах: танці після прикрашання весільної свічки, після обрядового фарбування нареченої, під час руху весільного екіпажу з нареченою до оселі нареченого, під час гоління нареченого тощо. Танець є значущою складовою весільного обряду. Порівняння етнографічних та фольклорних музичних джерел дозволяє визначити найбільш поширені весільні танці: “Агъыр ава” (“Повільна мелодія”), “Акъай авасы” (“Чоловіча мелодія”), “Къайтарма” (“Хайтарма”), “Къоран” (“Хоран”) [3].

Характерними ознаками кримськотатарської народної хореографії XIX – поч. XX ст. були: різноманітність супроводів (інструментальні, вокальні, вокально-інструментальні), темпова та метроритмічна розмаїтість; паралельне існування самостійних танців, танцювальних елементів обрядів та ігор; відсутність парномасових танців (спільно чоловіки та жінки), що відображало багатовікові традиції поведінки та взаємовідносин статей; наявність великої кількості масових танців, що окремо виконують чоловіки та жінки; наявність сольо-імпровізаційних та дуетних танців; різножанровість танцювальних композицій (дівочий весільний обрядовий танець, танець чабана та інші); усталена манера виконання як чоловічого, так і жіночого танцю; сформованість основних елементів лексики рухів кримськотатарського народного танцю [2].

Загалом, кримськотатарський народний танець характеризується імпровізаційністю, природністю, виконується з почуттям власної гідності.

Завдяки вклученню творів фольклору до умов життя та побуту, що постійно розвивалися, він ставав виразником етнічної самобутності, відображав спосіб мислення та уявлень, почуття та надії кримських татар. На певній стадії у фольклорі функційний зв'язок видів мистецтва та їхня позаестетична обумовленість виступали як функціонування синкретичного образу. З часом, у процесі еволюції фольклору, компоненти цього синкретизму розвинулись у більш чи менш самостійні види мистецтва. Подібний шлях пройшов і кримськотатарський народний танець: від складової синкретичного дійства до виокремлення у самостійний вид фольклорного мистецтва зі збереженням зв'язків різного рівня у кожному конкретному випадку з музикою, співом, грою, драматичною дією. Паралельно побутували як власне танці (“Къоран”, “Явлук оюны”, “Дерт къз оюны”, “Чобан оюны” тощо), так і давніші форми, насичені танцювальними елементами (ігри, обряди), де танець не відігравав провідної ролі: “Юзюк йьрлары” (“Тра у персні”) чи під час обряду уразу, коли виконували пісню “Сары эчким” (“Руда коза”).

Вихід кримськотатарського народного танцю з природного середовища й перетворення його на об'єкт художнього споглядання пов'язаний з діяльністю аматорів у галузі театрального та хореографічного мистецтва.

Кримськотатарський народний танець у сценічній практиці аматорів на межі XIX - XX ст. був складовою театральних вистав, відіграючи допоміжну роль, хоч окремі номери виконувались танцюристами-одинаками. Цей етап розвитку можна вважати початком формування кримськотатарського народносценічного танцю.

Кримськотатарський аматорський народносценічний танець 20-х років XX ст. розвивався у двох основ-

них формах: у виконанні носіїв фольклорної традиції та у вторинному виконанні. Перший напрям пов'язаний з іменами солістів-виконавців кримськотатарських народних танців на сцені у їх власній інтерпретації. Це Хайрі Емір-Заде та Усеїн Баккал, діяльність яких продовжувала традиції попередніх аматорів, але була масштабнішою та сягнула значно вищого виконавського рівня.

Другий напрям сприймається як безпосереднє продовження діяльності музикантів-фольклористів А. Кончевського та А. Рефатова, до кола інтересів яких належав і народний танець кримських татар. Вони намагались привернути увагу до цього артефакту шляхом його сценічного втілення в обробленому вигляді у виконанні аматорів. На жаль, такі факти були поодинокими.

Х. Емір-Заде вважають родоначальником сольного кримськотатарського народно-сценічного танцю. Створені ним обробки та розробки фольклорних першоджерел є зразком для подальших інтерпретацій народних танців для сценічного виконання. Активна діяльність Емір-Заде не тільки як виконавця власних номерів, а й як пропагандиста кримськотатарського народного танцювального мистецтва в Криму та за його межами, заклала основу для подальшого розвитку кримськотатарського народносценічного танцю в аматорському та професійному середовищі, вивела його на рівень загальнодержавного хореографічного простору. Усеїн Баккал, продовжуючи справу свого вчителя Х. Емір-Заде, вивів кримськотатарський народний танець на європейський сценічний майданчик.

Одночасно з розвитком кримськотатарського аматорського народносценічного танцю в зазначених формах тривало й театральне його побутування в національних театральних аматорських трупах, сімнадцять із яких діяли наприкінці 1928 року в різних кримських містах та селах.

Незважаючи на відсутність чітко сформованої державної політики в розвитку національних мистецтв, саме діяльність аматорів 20-х років ХХ ст. в галузі кримськотатарського народносценічного танцю значною мірою вплинула на формування ставлення до нього як до мистецтва не тільки в Криму, а й далеко за його межами.

За сприяння державної політики створення організованого аматорського руху протягом 30-х років ХХ ст. у Криму з'явилося багато самодіяльних танцювальних та вокально-хореографічних колективів, серед яких провідне місце посіли кримськотатарські ансамблі. Значну частину їх репертуару становили твори народного танцювального, музичного, вокального мистецтва кримських татар, трансформовані відповідно до законів сцени. Найвідомішими кримськотатарськими самодіяльними танцювальними колективами були ансамблі сімферопольського будинку культури промкооперації під керівництвом Усеїна Баккала, керченського Камиш-Бурунського підприємства, сімферопольського консервного заводу "Трудовой Октябрь", села Дерекой під керівництвом Іззет Добра, карасубазарського будинку культури, колгоспу "Ени Дунья" № 1 Сейтлерського району, красноперекопського колгоспу "Путь к коммунизму", міста Алушта. Перші три у різні часи представляли народне кримськотатарське танцювальне мистецтво на сценічних майданчиках Москви.

Велике значення для розвитку кримськотатарського народносценічного танцю у 30-і рр. ХХ ст. мала творча діяльність аматорів-одинаків, які найчастіше були безпосередніми носіями фольклорної танцювальної традиції, виконували народносценічні танці, найбільше наближені до першоджерел.

В руслі самодіяльності дорослого населення набув розвитку організований дитячий самодіяльний рух. Танцювальні колективи створювались при Будинках піонерів, школах та інших дитячих закладах. Однак найпоширенішою формою освоєння кримськотатарських народносценічних танців дітьми було сольне виконання, що підтверджують численні огляди, олімпіади, фестивалі дитячої творчості.

Найбільш популярними кримськотатарськими народними танцями, що залучалися для сценічного виконання як дорослими, так і дітьми були "Чобан оюны", "Къайтарма", "Агъыр ава ве къайтарма", "Тым-Тым", "Дерт къыз оюны", "Емир Джелял". Серед танців сучасної тематики, створених на зразок народних, переважали твори про колгоспне життя: "Колхоз оюны" ("Колгоспний танець"), "Колхоз авасы" ("Колгоспна мелодія") та ін.

Серед аматорів-виконавців кримськотатарських народних танців були як безпосередньо носії фольклорної традиції, найчастіше в селах, так і ті, хто опановував фольклорний репертуар та прагнув наслідувати народну традицію. Зберігаючи основні ознаки кримськотатарської народної хореографії попередніх часів, її стилістичні особливості, аматори, особливо в умовах самодіяльних колективів, поступово відходили від традиції роздільного виконання чоловіками та жінками масових танців, створювали парномасові народносценічні твори. Наприклад, такі масові зразки, як "Къоран" чи "Агъыр ава ве къайтарма", що зазвичай виконували у природному середовищі окремо чоловіки та жінки, ставали парномасовими, побутуючи паралельно з традиційними варіантами.

В аматорському середовищі відбувалося творче становлення перших кримськотатарських балетмейстерів - Іззет Добра, Хайрі Емір-Заде, Усеїна Баккала та інших.

У самодіяльних танцювальних колективах здобували початкову хореографічну освіту більшість танцюристів, які увійшли до складу професійних колективів - Ялтинського ансамблю пісні і танцю кримських татар та Кримського державного ансамблю пісні і танцю у Сімферополі.

Долаючи хибну тенденцію спрощення, примітивізації народних танців при використанні їх у масових клубних формах, кримськотатарський народний танець зберіг національні лексичні та стилістичні особливості саме завдяки діяльності аматорів. Вони здійснили перші кроки в становленні та розвитку кримськотатарського народносценічного танцю як самостійного виду хореографії.

Творчість аматорів заклала основи для подальшого розвитку народного танцю на сцені у різних його формах, підготувала формування специфічного різновиду побутування кримськотатарської народної хореографії у масовій сценічній формі – ансамблів народного танцю. Лексика та сценічні вирішення, нові теми та форми художнього втілення, апробовані на аматорській сцені, органічно увійшли у вистави професійного кримськотатарського театру та у практику професійних кримськотатарських ансамблів пісні і танцю.

Для дослідження побутування кримськотатарського народного танцю в професійному середовищі виявилось необхідним розглянути крізь призму народної хореографії діяльність Кримського державного татарського театру, Ялтинського ансамблю пісні і танцю кримських татар та кримського державного театру опери та балету, а також професійно зорієнтованих навчальних закладів (Ялтинської татарської художньої студії, Кримського татарського театрального-музичного технікуму), що функціонували за радянських часів міжвоєнного періоду.

В умовах Кримського державного татарського театру, що відкрився 1923 року в Сімферополі і в якому працювали такі танцюристи та хореографи, як Х. Емір-Заде, У. Баккал, О. Бобкова, використовувалися кримськотатарські народні танці чи їх елементи в національних виставах. Тут вироблялись та випробовувались принципи 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 привертая увагу театральної критики, відбувалося становлення кримськотатарської народносценічної хореографії як феномена мистецького порядку. Безумовно, танець сприймався в контексті вистави, він не відігравав самостійної ролі, однак підносив емоційне напруження в окремих мізансценах, посилював національний колорит вистав у цілому, загальний художній, емоційний рівень кримськотатарського театального мистецтва.

З відкриттям 1934 року Кримського татарського театального-музичного технікуму, у складі якого діяло хореографічне відділення на чолі з О. В. Бобковою, зросли 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 технікуму стали танцюристами Кримського державного ансамблю пісні і танцю.

Один із напрямів процесу професіоналізації кримськотатарського народного танцювального мистецтва становив частину загальнодержавного процесу створення окремої форми існування народносценічної хореографії – ансамблів народного танцю. 1935 року в Ялті на основі самодіяльного колективу під керівництвом І. Добра був створений перший професійний татарський художній ансамбль, що з часом був реорганізований на студію, при якій тривала діяльність Ялтинського ансамблю пісні і танцю кримських татар. Кримськотатарський державний ансамбль пісні і танцю (з жовтня 1940 р. – Кримський державний ансамбль пісні і танцю) було створено 1939 року в Сімферополі шляхом конкурсного відбору аматорів-танцюристів з різних колективів.

Основу репертуару Ялтинського ансамблю пісні і танцю кримських татар склали твори народного танцювального, вокального, музичного мистецтва, більшість з яких становили кримськотатарські танці. До державного ансамблю в Сімферополі ставились більш жорсткі репертуарні вимоги: крім творів кримськотатарського та народного мистецтва інших національностей, він повинен був виконувати “сучасні твори радянських композиторів” та класичні твори, що не могло не позначитися на інтерпретації фольклорних танців на сцені.

У 30-х роках ХХ ст. у Криму склалися дві потужні кримськотатарські хореографічні школи: ялтинська, засновником якої можна вважати Іззет Добра, який разом з І. Ануфрієвою виховав таких танцюристів, як С. Аблаєва (після одруження – Челебієва), А. Чолакова, Р. Асанов, Н. Шабанов, М. Куку, Р. Газієв, Ш. Союков та ін., та сімферопольська, на чолі з Усеїном Баккалом. У вихованні танцюристів йому допомагала О. Бобкова. До сімферопольської школи належали Ш. Мамутов, А. Мамутов, Р. Челебієв, Е. Девлеканов, Е. Шакиров, Ф. Умерова (після одруження – Еннанова) та ін. Перша школа орієнтувалась на обробку та розробку кримськотатарських народних танців, друга більш інтенсивно впроваджувала стилізацію як основний принцип інтерпретації фольклорного першоджерела.

Уперше національну кримськотатарську балетну виставу було створено в Ялтинському ансамблі пісні і танцю кримських татар, що можна вважати значним кроком на шляху до формування академічного напрямку розвитку кримськотатарського хореографічного мистецтва.

На відміну від багатьох оперно-балетних театрів, створених у 30-х роках ХХ ст. в СРСР, в союзних та автономних республіках, що до того часу не знали професійного музичного та хореографічного мистецтва, спроба створити національну оперу й балет у Криму була невдалою значною мірою з матеріально-фінансових причин.

Отже, кримськотатарський народний танець вийшов на професійну сцену спочатку у драматичному театрі, набув значного розвитку в діяльності Ялтинського ансамблю пісні і танцю кримських татар та Кримського державного ансамблю пісні і танцю, однак не утвердився в умовах оперно-балетного театру.

Представлені результати дослідження кримськотатарської народної хореографічної культури у природному середовищі (фольклор) та різних форм фольклоризму в аматорському та професійному середовищі доводить правомірність визначення трьох сфер побутування кримськотатарської хореографії у визначений проміжок часу - фольклорне, аматорське та професійне мистецтво.

На наш погляд, подальшої розробки потребує проблема побутування кримськотатарської хореографії

після депортації, коли на певний час завмерло аматорське та професійне кримськотатарське хореографічне мистецтво, а також розвиток кримськотатарського хореографічного мистецтва після повернення до Криму. Цих проблем у своїх дослідженнях торкаються деякі науковці, однак не розглядають кримськотатарську народну хореографічну культуру як цілісну систему [4], [5]. Отже, кримськотатарська народна хореографічна культура на сучасному етапі розвитку хореознавства є малодослідженим об'єктом і потребує комплексного аналізу.

Джерела та література

1. Підлипська А. М. Народна хореографічна культура кримських татар XIX - першої половини XX століття (до 1941 року) у Криму: Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – К., 2005. – 165 с.
2. Бабий А. XIX – XX асырларнынъ язма менбаларында кырымтатар миллий оюнлары акъкъында малюматлар // Йылдыз. – 2004. - № 5. – С. 125 – 133.
3. Бабий А. XIX – XX асырлар той мерасимлериндеки кырымтатар халкъ оюнлары // Йылдыз. – 2005. – № 2. – С. 122 – 130.
4. Хаяли Р. Образование, религия и культура крымских татар в условиях режима спецпоселений 1944 – 1956 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. 266 – 271.
5. Латишева О. В. Відродження освіти та культури кримських татар на етапі становлення незалежності України (1991 – 2001 р.): Автореф. дис... канд. іст. наук: 17.00.01 / Харківський нац. ун-т. ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2004. – 18 с.