

Підлипська А.М.

КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ТАНЕЦЬ У ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСІЙНИХ МИТЦІВ ХОРЕОГРАФІЇ ЗА МЕЖАМИ КРИМУ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ (ДО 1941 РОКУ)

У сучасному світі глобалізаційні процеси, з одного боку, нищівно руйнують розбіжності між національними культурами, з іншого, викликають протилежні процеси активізації інтересу до культури різних народів, особливо тих, що були виключені з науково-дослідного контексту через політичні чинники. До таких автохтонних народів належать кримські татари. Важливою складовою кримськотатарської культури є багатогранний феномен – народне хореографічне мистецтво, що поступово входить до кола інтересів науковців. Проведене нами дослідження “Народна хореографічна культура кримських татар ХІХ – першої половини ХХ століття (до 1941 року) у Криму” [1], сучасні публікації І. Заатова, Е. Черкезової, Р. Аірчинської та інших, що торкаються проблем кримськотатарської хореографії, є лише першими кроками на шляху створення цілісної історії танцювальної культури кримських татар. Важливим у цьому напрямку видається з’ясування питання про звернення до кримськотатарського танцю відомих діячів хореографічного мистецтва Російської імперії та СРСР та подальше використання фольклорного матеріалу у трансформованому вигляді у власній творчій практиці за межами Криму. Розгляд цього аспекту побутування кримськотатарських танців дасть можливість об’єктивно оцінити значення феномену та з’ясувати його місце у загальнохореографічному контексті, позбутися провінційного ставлення до нього.

Важливий етап розвитку характерного танцю пов’язаний з іменем видатного балетмейстера Михайла Фокіна. Він розширив тематичне та етнографічне коло характерного танцю, зробив його невід’ємною складовою вистави. Енциклопедичним прикладом побудови великих дієвих сцен мовою характерного танцю стали “Половецькі танці” в опері Бородіна “Князь Ігор”, де характерний танець піднявся до рівня самостійного виду хореографії. Зважаючи на відсутність матеріалів, що містили б зафіксовані танці половців, балетмейстеру, на думку Н. Г. Добровольської, довелося відбирати для них елементи фольклору народів, що мешкають на тих територіях, де кочували половці. “Головним чином він (Фокін. – П. А.) орієнтувався на танці кримських татар, українців та інші”, - зазначає Добровольська, і наводить власне припущення, що “дрібний біг половчанок, під час якого кисті покірно-лукаво піднімаються відкритими долонями до підборіддя” базується на кримськотатарському танці [2, с. 94]. Однак, лексика танцю половчанок не має нічого спільного з кримськотатарським жіночим танцем, тому можна припустити лише опосередкований його вплив на фокінський твір.

Сам балетмейстер розповідав, що йому “доводилося вчитися танцю у простих сільських [мешканців]: у циган, у горців Кавказу, у кримських татар...” [3, с. 423]. У 1901 році М. М. Фокін мандрував Кримом, відвідавши Бахчисарай, Севастополь, Ялту, Гурзуф та деякі інші селища Південного берега Криму. Протягом усієї подорожі балетмейстер не мав можливості побачити кримськотатарські народні танці. “Лише перед самим від’їздом до дому, в селі, де я перебував, мені довелося побачити танці татар. Вони не справили великого враження, але деякі рухи я все ж використав багато років по тому”, - згадував Фокін у своїй монографії “Против течения” [3, с. 134]. На жаль, автор не назвав власні твори, на які безпосередньо мала вплив кримськотатарська народна хореографічна культура.

Після Жовтневої революції (1917 року) процес проникнення кримськотатарських танців на сценічні майданчики за межами півострова поступово ставав тенденцією. Саме тоді кримськотатарський танець часто з’являється за межами Криму завдяки діяльності аматорських та професійних кримськотатарських танцівників та привертає увагу всесвітньо відомих російських діячів хореографічного мистецтва.

Значним явищем у культурному житті став Всесоюзний фестиваль народного танцю, що проходив 14 – 18 листопада 1936 року у Москві. У ньому брали участь лише танцюристи-аматори (одинаки та колективи), із виконанням національних танців. Декілька кримських татар представили на фестивалі танцювальне мистецтво свого народу. Карасубазарський танець виконувала Сейдаметова, феодосійський танець “Тим-Тим” - Назіфе Асанова, “Танець чабанів” на двох вечорах виконували Аріфов та Рефат Меметдинов, машиніст колгоспу імені Семенова Ялтинського району. Відома балерина Вікторина Кригер, підводячи підсумки фестивалю, досить критично поставилась до “Танцю чабанів”, визнаючи його цікавим, але відірваним від фольклорного першоджерела, припускаючи занадто велике балетмейстерське втручання. Однак балерина не могла стримати емоцій після побаченого у виконанні кримськотатарської танцюристки танець “Тим-Тим”. “Цілковито вражаючим явищем є феодосійський танець “Тм-Тм” (“Тим-Тим”. – А. П.) у виконанні колгоспниці Назіфе Асанової. Назіфе, якій за сорок років, показала чудове мистецтво, яке приголомшило нас, професіоналів. В її танці кожен суглоб, кожен палець виразний та співучий, наче музика, наче пісня. Водночас у неї рухаються корпус, плечі, руки, ноги, але все йде у плавних рухах, що вливаються один в інший. А руки весь час співають пісню. Кожен палець на кожну 16-у, на кожну 32-у такту виконує самостійний рух. Стриманий темперамент ніде не виплескується, не порушує форми танцю, він схований, але він просвічується, як полум’я, у передаванні настрою танцю. У таких майстрів народного танцю, як Назіфе, треба вчитись”, - писалося в критичній статті за підсумками фестивалю народного танцю [4, с. 39].

Виконання кримськотатарських танців на Всесоюзному фестивалі народного танцю 1936 року не залишило байдужим видатного балетмейстера Касьяна Голейзовського. “Як видіння, пропливає перед очима феодосійська “Тм-Тм”. Струнка кримчанка полонить хвилеподібним погойдування плечей та плете кистями рук витіюваті, мереживні візерунки”, - із захопленням розповідав К. Голейзовський [5, с. 264].

**КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ТАНЕЦЬ У ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСІЙНИХ МИТЦІВ ХОРЕОГРАФІЇ
ЗА МЕЖАМИ КРИМУ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ (ДО 1941 РОКУ)**

Кримськотатарський державний ансамбль пісні і танцю демонстрував кримськотатарське народне мистецтво на Всесоюзній сільськогосподарській виставці у Москві у 1939 рр.^[6] Протягом 28 днів проходили виступи ансамблю разом з представниками інших республік СРСР. Після одного з виступів до кримських татар підійшли учасники Державного ансамблю народного танцю СРСР під керівництвом Ігоря Моїсеєва, яких зацікавив “Чобан оюны” (“Танець чабана”). Вони хотіли поставити у себе в ансамблі цей відомий кримськотатарський танець, для чого зняли мірки з чабанської палиці та костюмів [7, с. 184]. Відомостей щодо постановки “Чобан оюны” у Державному ансамблі народного танцю СРСР не було знайдено, скоріше за все, ці плани не були реалізовані.

Однак, в репертуарі цього зведеного колективу все ж на короткий час з’явився зразок кримськотатарської народної хореографії. Ігор Моїсеєв разом з однодумцями подорожував територією СРСР та збирав фольклорний танцювальний матеріал, який ставав основою нових народносценічних хореографічних композицій. “Влітку 1938 року група артистів та балетмейстерів під час відпустки організувала експедиції для вивчення танців, що побутують у народі. У кримських татар вивчили “Хайтарму” та “Тим-Тим”, - розповідає Олена Луцька [8, с. 44]. Невдовзі в репертуарі Державного ансамблю танцю СРСР під керівництвом Ігоря Моїсеєва з’явився жіночий сольний хореографічний номер “Татарочка”, який О. Луцька називає “кримським” танцем [8, с. 64]. На жаль, ніяких відомостей щодо композиційної структури не подано, тому не можна, виходячи з назви сценічного твору, яка відображає лише національну приналежність та стать виконавця, визначити, на основі якого саме кримськотатарського народного танцю чи синтезу танців було створено “Татарочку”. Навіть гіпотетично не можна зробити будь-які висновки з цього приводу, оскільки “Тим-Тим” є виключно жіночим кримськотатарським народним танцем, але й “Хайтарму” можуть виконувати як декілька жінок, так і солістка.

Однією з перших виконавиць кримськотатарського жіночого танцю “Татарочка” у Державному ансамблі танцю СРСР була Тамара Зейферт [8, с. 64].

У численних публікаціях, присвячених історії Державного ансамблю танцю СРСР та творчому методу І. Моїсеєва, крім книги О. Луцької, не зустрічаємо згадок про присутність у репертуарі колективу зразків кримськотатарської народносценічної хореографії. Сам Ігор Моїсеєв, перераховуючи танці, що ним були створені за час роботи в ансамблі, подає назву танцю кримських татар “Чорноморочка” [9, с. 213]. Таким чином, виникають розбіжності щодо назви твору. Але незаперечним залишається факт звернення Державного ансамблю народного танцю СРСР до кримськотатарської народної хореографії вже на початку своєї роботи, що свідчило про яскравість та самобутність народної танцювальної культури кримських татар та серйозне ставлення до цього феномену фахівців.

Підтвердження цьому знаходимо у діяльності відомого виконавця характерних танців Сергія Кореня, що був провідним солістом Ленінградського театру опери та балету та захоплювався збиранням фольклорного танцювального матеріалу Наприкінці 30-х років ХХ століття він приїхав у Дерекюй. Там С. Корень знайшов дійсний скарб. “Одна з танцівниць вирішила організувати ансамбль із найбільш талановитої колгоспної молоді, - повідомляє танцівник у своєму рукописі 1939 року. – Я приїхав у Дерекюй і нікого там не здивував, попросивши продемонструвати мені місцеві танці. Хлопці повели мене у гори і там, на чудовій гірській галявині, почали навчати справжньому народному танцю. Першим був танець чабана (пастуха). Побачив я цей танець та запалився, як давно вже не запаливався, приступаючи до творчої роботи. Запалився від простоти, відвертості та безпосередності.

Ось тут, у цьому танці чабана, був справжній народний танець... Простий за рухами, зовсім нескладний, але, як не дивно, такий, що дуже складно засвоюється. Я просив повторити танець чабана декілька разів – і все ж, коли спробував одразу відтворити його, мені це не вдалося.

І ось тоді я вирішив застосувати свій метод “запису” танцю: я приєднався до кола і почав танцювати разом із ними. Це допомогло. Через годину я вже танцював із захопленням і з манерами справжнього кримського пастуха” [10, с. 200].

С. Корень зауважив, що танець чабана розгортався за чітким сюжетним малюнком, що пов’язаний зі старовинною легендою про чабана та його сопілку. Пастух випасає у горах вівці. Замріявшись, не помітив, що всі вони розбіглися по горах і немає можливості їх зібрати. Що тепер він скаже своєму хазяїну? Як повернеться до дому без отари. Сидить пастух на камені та сумує. А у хвилини сердечної смуги утішає сопілка. Грає пастух та бачить, що зі всіх боків сходяться на звук сопілки вівці, що заблукали по горах. У захваті танцює чабан свій нескладний танець, а вівці із здивуванням дивляться на свого пастуха. Гірська площа мала, а овець назбиралося багато – танцювати нема де. І чабан, узявши свій посох, відганяє овець, не припиняючи танцювати.

Танець, за спостереженням С. Кореня, складається з двох частин – сумної та веселої. Але зазначає, що безпосередньо танець веселий, “а перша частина – це підготовка до танцю, драматична експозиція. Тут, у цій частині, - певні своєрідні мізансцени, міміка, можлива, навіть і “умовна жестикуляція”.

Продемонструвавши першу частину сцени, чабан хватяє свій посох і, сильно викидаючи праву ногу вперед, проноситься по колу. Круговий рух зумовлений характером “сценічного майданчика” – тієї гірської галявини, на якій відбувається вся ця дія.

¹ Існують розбіжності щодо року виступів Кримськотатарського державного ансамблю пісні і танцю на московських сценічних майданчиках під час Всесоюзної сільськогосподарської виставки. І. Заатов, базуючись на спогадах учасників тогочасного ансамблю, датованих кінцем 90-х рр. ХХ ст., називає 1940 рік [7, с. 184].

Потім пастух бере палку за кінець та кружляє на місці: вівці заважають йому танцювати, він відганяє їх геть. А ноги у той час виробляють різноманітні па. Слідом за цим іде заключна частина цього танцю, основною темою якого до кінця залишається простодушна радість.

Увесь цей танець побудований на дуже швидких рухах, на сильному закиданні ноги уперед, на обертах по колу. Акомпанементом для першої частини номеру слугує співуча лірична мелодія, у другій, суто танцювальній, музика звучить запалом, веселощами та молодістю” [10, с. 201].

Сергій Корень наводить один із багатьох варіантів танцю чабана. Сучасні дослідники говорять, що зустрічаються як безсюжетні варіанти, коли танець передає веселість, завзятість танцюриста, так і сюжетні. Наприклад, популярна легенда розповідає про пастуха, що веде свої отари на яйлу (пласкі верхів'я Кримських гір, вкриті луками), і поки вони пасуться, засинає. Уві сні пастух бачить свою кохану, що виконує перед ним танець “Тым-Тым”. Прокинувшись, чабан побачив, що його отара пропала. Він у тривозі шукає овець, а, знайшовши, радіє. Танець змінюється у відповідності з настроєм вівчаря – від тривожного до веселого. Своєю радістю він ділиться з іншими чабанами, та разом вони у жвавому темпі закінчують танок [11, с. 106 - 107].

З “Чобан оюны” перегукується й зміст танцю “Бейим одаман” (одаман – ватажок пастухів), що складається з трьох частин: повільної, помірної та швидкої. Існує декілька варіантів танцю. Пастух співає про сина, що пропав. Радісна звістка про те, що син знайшовся, викликає бурхливий, темпераментний танець [12, с. 181]. Ділявер Бекиров розповів ще один сюжет: “На високогірних пасовищах не очікувано починається злива, після закінчення якої пастух недораховується декількох овець. Пастух пронизливим свистом скликає товаришів. Вони разом знаходять тварин, що пропали. Розпочинається радісний танок, соло у якому належить головному пастухові” [13]

Сергій Корень звертає увагу на атрибути, що є необхідними при виконанні танцю: посох у людській зріст та сумочка на ремінці, прикрашена бісером, у якому пастух зберігає талісман, що приносить йому щастя та удачу.

Наступний танець, що опанував С. Корень у кримських татар була “Бахчисарайська хайтарма”. Дослідник звернув увагу, що цей танець виконують на великих святах і це накладає відбиток на виконання. У всьому відчувається, що танцівник – не один десь у горах, а серед людей, на святах та весіллях. “Увесь танець супроводжується ритмічними оплесками у долоні тих, хто тісним колом оточує танцівника.

Увесь цей танець проходить на великому темпераменті. Танцівник плавно несеться по колу, виконуючи ногами дуже складні технічні рухи. За колоритом “Бахчисарайська “Хайтарма” нагадує кавказьку лезгинку. Але слід тільки уважно придивитися до рухів, до окремих па, як стане зрозумілим, що кримська хайтарма має свої різкі характерні риси, що дуже відрізняють цей танець від кавказької лезгинки.

У кавказькій лезгинці багато темпераменту, але цей темперамент проявляється у рухах, що нагадують гірську ходу, іноді навіть декілька важку. А тут, у “Хайтармі”, - усе – легкість, життєрадісність, безтурботні веселощі великого свята... Я дуже люблю танцювати цей підбадьорливий танець, після якого ще довго зберігається у тобі якість відчуття молодості та міцної, здорової пружності” [10, с. 202].

Спостереження Кореня підтверджують і дослідження Асана Рефатова, який вважає, що “Хайтарма” - це танець виключно кримськотатарський, як “Лезгинка” виключно грузинський танець. Усі варіанти “Хайтарма” однакові за ритмом (7/8). На Кавказі існують музичні п'єси з назвою “Хайтарма”, що виконуються у розмірі 3/4, однак вони втратили свої першопочаткові особливості і не можуть вважатись приналежними до групи “Хайтарма” [14, с. 15 – 16].

Саме з цих двох танців Сергій Корень розпочав свою роботу над великою естрадною програмою, що увійшла потім до його репертуару під загальною назвою “Танці народів СРСР”.

У довоєнний період (до 1941 року) С. Корень часто включав до програми своїх сольних виступів кримськотатарські танці. Наприклад, у програмі “Вечори характерного та народного танцю” Н. А. Анісімової та С. Г. Кореня 17 лютого 1940 року у великому залі Ленінградської філармонії серед інших танців Корень виконував “Кримськотатарську хайтарму” [15, с. 44].

В умовах відсутності фактичних записів рухів кримськотатарських фольклорних танців довоєнного періоду та спеціальних досліджень, присвячених цьому феномену надзвичайно цінними видаються будь-які згадки про кримськотатарські народні танці того часу, нехай і фрагментарні. Зважаючи на довготривалу заборону проведення мистецтвознавчих досліджень, пов'язаних із кримськотатарською культурою відшукування сьогодні джерел інформації про хореографічне мистецтво кримських татар є надзвичайно актуальним.

Отже, кримськотатарське народносценічне танцювальне мистецтво не було суто регіональним явищем, розвивалося у загальнодержавному контексті хореографічного мистецтва, поступово позбавляючись ознак провінційності. Виходячи з проведеного дослідження, можна говорити, що кримськотатарський танець потрапляв на центральні сцени не лише у виконанні представників кримськотатарського народу, а й шляхом опанування кримськотатарської хореографії майстрами не кримчанами, що сприяло популяризації танцювального мистецтва кримських татар за межами Криму та збагаченню загальнохореографічної палітри. Розпочавшись за часів Російської імперії цей процес знайшов продовження у довоєнні роки (до 1941 року) в СРСР та був придушений на довгий час депортацією 1944 року.

Джерела та література

1. Підлипська А. М. Народна хореографічна культура кримських татар XIX – першої половини XX століття (до 1941 р.) у Криму: Автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури / Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.

**КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ТАНЕЦЬ У ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСІЙНИХ МИТЦІВ ХОРЕОГРАФІЇ
ЗА МЕЖАМИ КРИМУ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ (ДО 1941 РОКУ)**

2. Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет. – Л.: Искусство, 1975. – 128 с.
3. Фокин М. Против течения. – Л. – М.: Искусство, 1962. – 640 с.
4. Кригер В. О народных танцах // Народное творчество. – 1937. – №2–3. – С. 38 – 40.
5. Голейзовский К. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. – М., Всерос. театр. о-во, 1984. – 576 с.
6. [Доповідна записка] Наркому финансов Крымской АССР. – ДААРК, ф. Р – 652, оп. 15, спр. 318, арк. 71.
7. Керимова С., Заатов И., Велиев А. Къырымтатар миллий театри: Тарих саифелери. – Симферополь: Къырым девлет окъув-педагогика нешрияты, 2003. – 264 с.
8. Луцкая Е. Жизнь в танце. – М.: Искусство, 1968. – 80 с.
9. Моисеев И. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. - М.: Согласие, 2001. – 226 с.
10. Корень С. О народном танце // Львов-Анохин Б. Сергей Корень. – М.: Искусство, 1988. – С.176 – 205.
11. Eskisehir kirim folklor derneci yayinlari // Tepres. – 1999. – S. 31 – 36.
12. Звучи Хайтарма / Сост. Я. Шерфединов. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1990. – 232 с.
13. Рукописні матеріали Д. Бекірова (надані у Сімферополі, 2004 року).
14. Refat A. Qъgъm tatar jъglagy. – Simferopol: Qъgъm devlet nesrijatъ, 1932. – 149 s.
15. Львов-Анохин Б. Сергей Корень. – М.: Искусство, 1988. – 248 с.