

Бабий А. Н.

КРЫМСКОТАТАРСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ В ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ 20-30-Х ГГ. XX СТ.

В контексте проблемы сохранения национальной идентичности крымских татар в условиях транснационализации культуры особенное место занимает вопрос комплексного исследования крымскотатарского народного танца. Отдельно необходимо проанализировать сведения о крымскотатарском народном танце в исследованиях этнографов и фольклористов в 20–30-х годах XX ст.

Некоторые публикации последних лет, рассматривая вопросы исследования музыкального фольклора крымских татар, вскользь касаются и народного танцевального искусства (И.Заатов, С. Изидинова, А.Османова и др.), однако не освещают степень изученности крымскотатарского народного танца в выше указанный период. Таким образом, необходимость анализа сведений о крымскотатарском народном танце в естественной среде бытования в 20–30-х годах XX ст. заставляет определить исследователей, в круг интересов которых вошло танцевальное искусство; выделить и проанализировать сведения, касающиеся народного танцевального творчества; дать общую характеристику степени исследованности крымскотатарского народного танца в 20–30-х гг. XX ст.

Всесторонним изучением Крыма, в частности «татароведением», в 20-30-х гг. XX ст. занималось несколько учреждений: Таврический университет с отделением востоковедения, два восточных музея – Бахчисарайский и Ялтинский, Таврическое общество истории, археологии и этнографии (ТОИАЭ), Российское общество по изучению Крыма (РОПИК), Крымский научно-исследовательский институт (КрымНИИ). Все они в той или иной мере изучали и записывали разные жанры крымскотатарского фольклора, однако народный танец не становился самостоятельным предметом изучения из-за объективных (отсутствие универсальной системы записи танцев, технических средств фиксации и т.п.) и субъективных (отсутствие профессиональных хореографов-фольклористов) причин. Однако факты, свидетельствующие об определенном внимании к крымскотатарскому танцу этнографов и музыкантов-фольклористов удалось обнаружить.

Возможно, первую попытку привлечь внимание научной аудитории к национальной хореографии крымских татар сделал певец, музыкант, этнограф Аркадий Константинович Кончевский. Шестого апреля 1924 года на собрании Московского Отделения Российского общества по изучению Крыма Кончевский прочитал доклад «Песни Крыма», который сопровождался «демонстрацией татарских национальных танцев в исполнении члена Общества – Е.Г.Гюльбей»[1]. К сожалению, информация о названиях танцев и их структуре отсутствует, так же неизвестно, кто непосредственно общался с носителями крымскотатарских фольклорных танцев - Кончевский или Гюльбей. Однако уже сам факт исполнения в Москве на заседании научного Общества частицы танцевального фольклора крымских татар свидетельствует о серьезном отношении к этому явлению. К сожалению, начинание Аркадия Константиновича в отношении крымскотатарского танца не нашло продолжателей среди членов РОПИК, демонстрация так и осталась единичным фактом ознакомления членов Общества с народной танцевальной культурой крымских татар. Учитывая то, что Кончевский занимался «разработкой» татарских песен и мелодий, можно предположить, что в соответствие с музыкой изменения произошли и в танце. Несмотря на критическое отношение некоторых современников к деятельности Кончевского (например, один из посетителей концерта музыканта в августе 1923 года в Евпатории свидетельствовал, что сами татары не смогли «услышать знакомых мелодий»[2], а У.Боданинский говорил о недостатках в текстах песен из-за незнания исполнителем языка [3]), нельзя не признать его значительную роль в деле сбора и пропаганды крымскотатарской народной музыкальной и, в некоторой степени, танцевальной культуры. В сборнике «Песни крымских татар» он систематизировал крымскотатарские песни, объединив в отдельную группу игровые песни, исполняемые как вокальное сопровождение к танцам, выделил самые популярные, по его мнению, танцы «Явлык авасы» и «Хайтарма», в которых вокал соединен с инструментальным сопровождением на зурне, дарэ и давуле [4].

Среди семейно-бытовых обрядов особое место у крымских татар, как и у многих народов, всегда занимала свадьба – многодневное яркое действо с многочисленными инструментальными мелодиями, песнями и танцами, своеобразная «народная опера», как называл этот обряд Я.Шерфединов[5;4]. Именно крымскотатарская свадьба наиболее привлекала внимание исследователей. Остановимся подробнее на трех этнографических работах рассматриваемого периода, в которых уделено значительное внимание танцевальной составляющей этого обряда.

В 1919–1924 гг. Г.А.Бонч-Осмоловский собрал сведения о свадебных обрядах татар в Судакском и Бахчисарайском районах, где находим упоминания о многих танцах. Исследователь сообщает, что в Судакском районе во второй день в доме невесты начинаются танцы. Отмечает, что женщины и мужчины танцуют на разных половинах дома. Традиции раздельного исполнения танцев мужчинами и женщинами крымские татары в некоторых населенных пунктах долгое время строго придерживались не только во время свадьбы, но и в повседневной жизни, о чем свидетельствуют письменные источники XIX – нач. XX ст. Бонч-Осмоловский описывает традицию класть под шапку лучшим танцорам-мужчинам бумажные деньги, которые после окончания танца отдаются музыкантам. Таким образом, наблюдалась своеобразная неформальная профессионализация, когда танец уже исполнялся не только «для себя», но и «для зрителя». По нашему мнению, истоки крымскотатарского народно-сценического танца кроются именно здесь. Ведь ни для кого не секрет, что впоследствии лучшие танцоры-одиночки Хайри Эмир-Заде, Усеин Баккал, получившие «хореографическое образование» на свадьбах и народных праздниках, стали профессиональными исполнителями, гордостью нации. У Бонч-Осмоловского находим название танца «Джин», исполняемого в момент окрашивания невесты хной. Танцуют его одновременно юноши и девушки, но девушки находятся в комнате и аккомпанируют собственным пением, а юноши исполняют танец на крыше с инстру-

ментальным оркестровым сопровождением. Более подробная информация о «Джин» у этнографа отсутствует. Третий день свадьбы гости всю ночь празднуют с музыкой, песнями и танцами (мужчины и женщины отдельно).

В отличие от Судакского района, в Бахчисарайском, по свидетельству Бонч-Осмоловского, уже в первый день молодежь поет и танцует до четырех часов. Затем, после перенесения невесты в свободную от гостей комнату, «старшая распорядительница, енге, сняв с невесты дуак (головной убор) и мараму надевает их на себя и танцует с лицом, переносившим невесту, танец акаявасы; танцы и музыка продолжают до вечера» [6, с. 48]. Этнограф дает название дуэтного танца «Акъай авасы» (при создании работы, название танца, видимо, было записано «на слух»), где прослеживается европейская традиция совместного исполнения танца мужчиной и женщиной, что в более ранние периоды вряд ли можно было увидеть на крымскотатарских свадьбах. В тот же день, продолжает информатор, после окрашивания невесты *енге* танцует с *сааном* (медное блюдо) в руках. Этот танец можно квалифицировать как сольно-импровизационный с предметом, так как при всей каноничности свадебного ритуала наверняка не существовало строгих схем пространственной и лексической структуры танца, и он исполнялся с большой долей индивидуальной импровизации. В противном случае композиция была бы общеизвестной, о чем Бонч-Осмоловский умалчивает. По свидетельству этнографа, во второй день женщины варят кашу «кеш-кеш» с музыкой и танцами. Они «то танцуют под музыку, то мешают длинными перекрещивающимися и обязательно соприкасающимися в котле палками. В то время, как одна группа мешает, другая танцует, затем они меняются, и так до конца, продолжающейся несколько часов, варки» [6, с. 50]. Этот своеобразный многочасовой танцевальный марафон выражает общее приподнятое настроение на свадьбе, где даже во время приготовления еды господствует ощущение праздника. Исследователь приводит еще один фрагмент обряда, где танец играет значимую роль. Во второй день, вечером девушки, обращаясь к свахам, исполняют песни, требуя *куман-емыш* (медный кувшин с сушеными орехами и фруктами). Свахи соглашаются лишь с тем условием, что «девушки должны его выкупить танцами. Те танцуют, затем одна из них вместе с сагдычем под песню исполняет танец чора-батыр» [6, с. 50] (*сагдыч* - шафер). Только после танцев девушек отдают кувшин. Здесь мы встречаем массовый женский танец, название которого отсутствует. Скорее всего, он представлял совокупность сольно-импровизационных танцев. Здесь же четко указано название дуэтного танца мужчины и женщины «Чора батыр», что дает основание предполагать общеизвестность его основных структурных элементов. Таким образом, Г.А.Бонч-Осмоловский в этнографическом исследовании, посвященном свадьбе крымских татар, предоставляет ценные материалы о танцевальной культуре народа. Несмотря на отсутствие сведений о композиционном построении танцев, он приводит информацию, которая при определенной доле творческой обработки может стать источником новых достоверных балетмейстерских, режиссерских, актерских работ.

У Хартидисе Ханым Каралезли, записавшем старинный обычай татарского заручения и свадьбы в деревнях Дереккой, Ай-Василь и Аутка Ялтинского района со слов жительницы с. Дереккой Урхум Гафаровой, находим сведения о нескольких танцах. Своеобразным сигналом к началу свадьбы, как отмечает автор, был танец женщины, окончившей окрашивание хной невесты [7, с. 136]. Кроме упоминания о танцах и песнях гостей с вечера понедельника и до четверга, а так же танцах и песнях молодежи после бритья жениха в специальной комнате, где он молча сидел, Каралезли рассказывает о танце парикмахера, которого приглашали для бритья жениха в четверг: «При бритье парикмахер (бербер) каждую минуту останавливал бритье и начинал танцевать, окруженный живым кольцом товарищей жениха ... По окончании бритья все присутствующие клали на зеркало парикмахера деньги, а от невесты ему дарили красивый юз-без, которым покрывали его плечи. После этого, потанцевав немного, он уходил» [7, с. 140] (*юз-без* – полотенце). Автор, не затрагивая пространственно-лексической канвы, останавливается на основных моментах действия, обуславливающих сольно-импровизационный танец парикмахера.

Собирая песенно-музыкальный фольклор крымских татар, музыкант Я.Шерфединов записал свадебный обряд степной зоны Крыма – Феодосийского, Керченского, Джанкойского и, частично, Евпаторийского районов. Исследователь отметил, что основными проявлениями музыкального творчества в степном крае являются чабанские песни и танцы [5, с. 3]. Рассматривая свадебный обряд, музыкант приводит несколько названий танцев, исполняемых в первый день в доме жениха: «Узун дара» («Длинный ров»), «Балта», «Черкез кыз» («Девушка-черкешенка»), «Къадынлар оюн» («Женский танец»). Метроритмическое разнообразие сопровождений (6/8, 9/4, 7/8, 2/4) дает основание предполагать пластическое разнообразие танцев, исполняемых, по традиции, в соответствии с музыкой. Шерфединов останавливается еще на одном танцевальном эпизоде первого дня свадьбы в доме жениха. Девушки с украшенной свадебной свечкой выходят во двор и «при ее свете открывают хороводный танец «хоран» ... продолжаемый далее мужской молодежью (не всегда) [5, с. 5]. «Хоран» исполняют в сопровождении лирической исторической песни времен Русско-турецкой войны «В кизиловом лесу», лирической песни «Варирач» и др. В приведенном описании «Хоран» исполняют в сопровождении вокально-инструментальных произведений одной метроритмической структуры (размер 6/8). Это был общеизвестный танец (мужской или женский), хороводного типа (движения исполняются по кругу). Далее Шерфединов обращает внимание на танцы, сопровождающие выездную процессию невесты на третий день свадьбы, а так же на песни и танцы, исполняемые во время движения жениха с приятелями на последнюю холостяцкую вечеринку. Детальнее автор останавливается на моменте приезда экипажа невесты в дом жениха. Именно тогда «во дворе мужчинами со стороны невесты (называемыми кудалар) исполняется ряд танцев» [5, с. 7]. Музыкант приводит одиннадцать танцевальных мелодий, среди которых три «Къайтарма», «Чобан къайтармасы» и «Чобан авасы», «Бувдан», «Акъай авасы».

Я. Шерфединов продолжительное время до Великой Отечественной войны занимался полевыми ис-

следованиями крымскотатарской фольклорной музыки. Эти материалы составили сборник «Звучи Хайтарма», вышедший в 1978-м году (переиздан в 1990-м г.) [8]. Автор разделил произведения на одиннадцать групп, среди которых отдельно составляют песни и инструментальные пьесы свадебного обряда. Там находим приветственный танец «Хош кельди авасы», исполняемый для каждого гостя, и два «Кефе хоран» («Федосийский хоран»), под которые девушки танцуют хороводы во дворе у невесты на второй день свадьбы [8, с. 41–49]. Так же в описании свадьбы Шерфединов использует мелодии, вошедшие в группу «Танцевальные напевы (песни и инструментальная музыка)». Составитель указывает на «Акьай авасы» («Танец мужчин»), «Акьмечит яшлар» («Симферопольская молодежь»), «Кьайтарма», «Аювжилар оюны» («Танец цыган») [8, с. 165–172], исполняемые во второй свадебный день в доме невесты. После внесения невесты в дом жениха «сваты заказывают музыкантам танцевальные мелодии и пускаются в пляс» [8:48] под «Акьай авасы», «Айдынъыз, яшлар, ойнайыкъ» («Давайте, молодцы, попляшем») и др. Таким образом, Шерфединов представил обширный фольклорный материал, являющийся музыкальной основой крымскотатарских народных танцев свадебного обряда довоенного периода (до ВОВ). Название большинства указанных мелодий являются одновременно и названиями исполняемых под них танцев.

В выше упомянутую группу танцевальных напевов вошло 44 произведения, зафиксированные Я. Шерфединовым в 1924–1939 гг., среди которых популярные крымскотатарские танцы «Акьай авасы», «Кьайтарма», «Чобан кьайтармасы», «Бувдан кьайтармасы», «Чобан оюны», «Бейим одаман», «Хоран». Так же составитель представил образцы детских танцевальных мелодий: «Балалар кьайтармасы» («Детская хайтарма»), «Шайтанчикъ» («Чертенок»), «Ойна, балам, ойна» («Танцуй, малыш, танцуй»), «Сары эчким» («Есть у меня рыжая коза») [8, с. 54, 181]. Таким образом, Ягья Шерфединов сделал ценный вклад в сохранение фольклорного музыкального наследия, и в отдельности музыкально-танцевального искусства крымских татар. К сожалению, пластическая сторона танцев осталась вне поля зрения музыканта. Хотя, экстраполируя некоторые черты музыкального сопровождения на танец (метроритмическую структуру, темп, характер), а так же используя дополнительные источники информации об интересующих танцах можно составить общее впечатление о хореографической структуре произведений.

Наиболее масштабной экспедицией рассматриваемого периода стала археолого-этнографическая экспедиция по 55 населенным пунктам в Степном, Центральном и Восточном Крыму, состоявшаяся летом 1925 года. В состав участников входили У. Боданинский, О. Акчокраклы и профессиональный музыкант Асан Рефатов, который производил нотную фиксацию фольклорных музыкальных произведений. Было записано более двухсот образцов, среди которых 25 плясовых «Хайтарма» [3, с. 14]. 17 января 1926 г. на заседании ТОИАЭ А. Рефатов прочитал доклад «Музыка крымских татар» по собранным экспедицией материалам. Исследователь разделяет музыку крымских татар на три группы – степную, среднего района и южнобережную, и дает характеристику каждой группе, отмечая, что для степной характерны «чинны, песни и пляски», для наиболее богатой музыки среднего района характерны пешрафы и таксымы, песни, «долы», йолава – марши для невесты, «пляски – ойнава и хайтарма со счетом 7/8 и 9/8», музыка Южного Берега близка к среднему району. «Доклад свой автор сопровождает многочисленными иллюстрациями на фортепиано. Ряд песен исполняется хором учащихся Тат. Пед. Техникума, ими же демонстрируется хороводный танец «Куран» [9]. Таким образом, Асан Рефатов не ограничился лишь теоретическим анализом полученных в ходе экспедиции материалов, а активно стал внедрять в сценическую практику фольклорные музыкальные, песенные и танцевальные образцы вместе со студентами Тотайкойского пед. техникума, где он являлся преподавателем.

На основе зафиксированных в экспедиции материалов Рефатов в 1932 г. выпустил книгу «Песни крымских татар», где совершенно определенно говорится об оригинальности крымскотатарской «Хайтарма», которая, по его мнению, является исключительно крымскотатарским танцем, не имеет ничего общего с танцами Кавказа, Турции, Ирана, и характерна для крымских татар так же, как «Лезгинка» для грузин [10, с. 15–16]. Исследователь приводит примеры более шестидесяти «плясок», «песен-плясок», хороводов, среди которых около двадцати «Хайтарма». Оригинальность и разнообразие «Хайтарма» дает основания для выделения их в самостоятельную группу в классификационном ряду крымскотатарских народных танцев.

Обработанные материалы позволяют констатировать отсутствие целенаправленного изучения крымскотатарского народного танца в 20–30-х годах XX ст. К сожалению, никого из ученых не заинтересовала проблема комплексного исследования народных танцев крымских татар. Однако определенное внимание танцу уделили как этнографы, так и музыканты-фольклористы. На основании анализа приведенных выше свадебных обрядов можно говорить о своеобразии танцев каждой местности, что объясняется различиями деталей обрядов. Однако четко прослеживаются общепринятые каноны, что обуславливает сходство определенных танцевальных моментов, наиболее типичных для многих населенных пунктов (танцы после окрашивания невесты, во время движения свадебного поезда с невестой к дому жениха, после украшения свадебной свечи, во время бритья жениха и т.п.). Танец в рассмотренном контексте является значимой составной частью свадебного обряда.

Результаты исследований Я. Шерфединова и А. Рефатова дают возможность составить представление о музыкальной основе крымскотатарских народных танцев, констатировать их темповое и метроритмическое разнообразие, провести общую классификацию, используя материалы этнографических исследований. По количеству исполнителей наиболее часто встречающимися являются массовые (мужские или женские), дуэтные (мужчина с женщиной) и сольные танцы. Если же провести жанровую классификацию, то, на наш взгляд, можно выделить хороводы и хороводные танцы («Хоран», «Кьады, кьады» и др.); массовые и сольно-импровизационные бытовые танцы («Чобан оюн», «Акьай авасы», «Акьмечит яшлар» и др.), где отдельную подгруппу составляют «Хайтарма». Приведенная в статье информация не рассматривается как исчерпывающая, а выводы не являются окончательными и могут корректироваться в процессе дальнейшей разработки выше указанной проблемы.

Источники и литература

1. Хроника Московского Отделения Российского общества по изучению Крыма // Крым. – М., 1925. – №1. – С.46.
2. Разработанные мелодии крымскотатарских народных песен (Письмо из Евпатории) // Красный Крым. – 1923. – 21 августа. – С.4.
3. Боданинский У. Археологическое и этнографическое изучение татар в Крыму. – Симферополь, 1930. – 31с.
4. Песни Крыма/Собраны и записаны певцом-этнографом А.К. Кончевским. Гармонизованы М.А. Ставицким и В.В. Пасхаловым. Вступ. статья А.В. Луначарского. – М.: Музсектор Госиздата, 1924; Рогаль-Левицкий. Песни крымских татар // Приложение к газете «Красный Крым». – 1927. – 24 июня. – С.3–4.
5. Песни и танцы крымских татар / Сост. Я.Шерфединов. – М.-Симферополь, 1931. – 96 с.
6. Бонч-Осмоловский Г.А. Брачные обряды татар горного Крыма // Известия Государственного русского географического общества. – Т.58. – М.-Л., 1926. – Вып.1. – С.21–61.
7. Каралезли Х. Старинный обычай татарского заручения и свадьбы в деревнях // Крым. – М., 1926. – № 2. – С.132–142.
8. Звучи Хайтарма / Сост. Я. Шерфединов. – Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1990. – 232 с.
9. Отдел фондов Крымского краеведческого музея, КП –24584. – Д.9516. – Л.37об.
10. Refat Asan. Qъgым tatar jъglarъ. – Qъgым devletnesrijatъ, 1932. – 147p.

Бубнов Е. Г.**ОСНОВНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ В ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ К НАЦИОНАЛЬНОМУ ВОСПИТАНИЮ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ**

Современные требования к образованию предполагают способности к усвоению и передачи общенациональных, общечеловеческих ценностей. Это позволяет будущим педагогам ориентироваться и действовать не только в педагогических, но и нестандартных ситуациях, адаптироваться к жизни в поликультурном пространстве, быть мобильным, социально состоявшимся, открытым для общения с людьми разных культур, разных народов, разных религий.

В дальнейшем нам необходимо раскрыть значение общих ценностей для единого подхода к содержанию обучения и воспитанию.

Подготовка будущих учителей к работе с младшими школьниками по воспитанию у них положительных межличностных отношений в процессе ознакомления с культурным наследием малых этносов (малых народов) в Крыму и Украине в целом и на основе приобретенных знаний этнопедагогике является проблемой воспитания ценностного отношения к человеку.

Главный вопрос, возникающий при определении содержания образования - это выбор системы ценностей. Прежде всего, потому, что ценности современного образования определяют перспективу развития различных его направлений и, в преддверии XXI века, обуславливают требования к личности будущего учителя. Такой подход не случаен, так как мы считаем, поскольку учитель обязан осознавать и осмысливать изменения, происходящие в образовательном пространстве и мировом сообществе, понимать, что обществу в целом нужны качественно новые характеристики педагогической деятельности.

Последние 10 лет проблема подготовки учителя в педагогическом вузе многими учеными исследовалась по таким направлениям:

а) профессиограмму труда учителя (А. Мороз, А. Киричук, А. Вербицкий, В. Сластенин, А. Щербаков);

б) психолого-педагогические основы успешной профессиональной деятельности учителя (Ш. Амонашвили, А. Кондратьев, В. Карановский, А. Чалов);

в) механизм профессиональной адаптации молодого педагога (А. Мороз, Г. Поленова, И. Попов);

г) методические поиски путей и средств эффективного профессионального становления учителя в условиях педагогического вуза (Е. Белозерцев, Л. Спирин, Р. Хмелюк);

д) динамика процесса формирования готовности выпускников высшей школы к профессиональной деятельности (А. Войченко, В. Колупаев);

е) условия профессионального мастерства будущих учителей (Ю. Азаров, Г. Гринчинко, И. Зязюн).

Готовность студентов к работе в поликультурном пространстве Крыма (Украины) по воспитанию у дошкольников положительных, уважительных отношений к малым этносам на основе ознакомления их с культурным наследием малых народов не исследовалась.

Поэтому следующим этапом нашего исследования была работа по работе в этом направлении.

Анализ результатов (см. таблицу 1) свидетельствует о том, что только 3% студентов готовы к использованию этнопедагогических знаний в работе с младшими школьниками. 17% осознают необходимость такой работы ссылаясь на специфику Крыма, 17% готовы к самостоятельной работе по данной проблеме, 3% считают необходимым использовать национальную терминологию в процессе ознакомления младших школьников с культурным наследием малых народов и использованием на практике этнопедагогике малых народов Крыма, 7% - готовы к активной научно-познавательной деятельности, т.к. без развитого кру-