**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

1. **ПІДЛИПСЬКА АЛІНА МИКОЛАЇВНА**

**УДК 793. 31 (477. 75)**

1. **НАРОДНА ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА КРИМСЬКИХ ТАТАР**

1. **XIX – першої половини XX століття (до 1941 р.) У КРИМУ**

17. 00. 01 – теорія та історія культури

1. **АВТОРЕФЕРАТ**

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

1. **Київ – 2005**

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана у Київському національному університеті культури і мистецтв, Міністерство культури і туризму України, м. Київ.

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент

**Поріцька Ольга Анатоліївна**,

Київський національний університет культури і мистецтв,

професор кафедри фольклористики, народного пісенного

та інструментального виконавства

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор

**Загайкевич Марія Петрівна,**

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології

ім. М. Т. Рильського НАН України, провідний науковий

співробітник

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Касьянова Олена Василівна,**

Київський національний університет культури і мистецтв,

завідувач кафедри бальної хореографії,

заслужений діяч мистецтв України

Провідна установа: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв,

кафедра теорії, історії та практики культури, м. Київ

Захист відбудеться “\_\_” \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2005 р. о \_\_\_ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.807.02 у Київському національному університеті культури і мистецтв (252133, м. Київ , вул. Щорса, 36, ауд. 209).

З дисертацією можна ознайомитись в науковій бібліотеці Київського національногоуніверситету культури і мистецтв (252133, м. Київ, вул. Щорса, 36)

Автореферат розісланий “\_\_\_” \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2005 р.

Вчений секретар В. В. Загуменна

спеціалізованої вченої ради

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

*Актуальність дослідження.* У сучасних умовах транснаціоналізації, нівелювання особливостей культури різних народів важливою є проблема самоідентифікації, усвідомлення унікальності та неповторності духовних надбань етносів. Кілька масових хвиль еміграції кримських татар за часів Російської імперії, депортація 1944 року, дисперсне розселення, багаторічна дискримінація призвели до втрат у національній культурі. Сьогодні помітно активізується наукове осмислення розвитку різних видів мистецтва цього народу. Однак народна хореографічна культура досить повільно входить в коло об’єктів наукової рефлексії.

Протягом десятиліть творчість тих, хто визначав обличчя кримськотатарського хореографічного мистецтва довоєнної доби (до 1941 р.), замовчувалося. Саме тому художнє життя зазначеного періоду становить значний інтерес для наукового дослідження. Вивчення фактів, документів дозволило відновити забуті імена та мистецькі явища, виявити витоки багатьох пізніших тенденцій, відновити перервану спадкоємність.

Розвиток народної хореографічної культури кримських татар періоду входження їх до складу Російської імперії (1783 – 1917) та радянської довоєнної доби (до 1941 р.) зумовлений тогочасними суспільно-політичними реаліями. Після приєднання Криму до Російської імперії 8 лютого 1783 року, проголошеного маніфестом “О принятии полуострова Крыма, острова Тамана и всей Кубанской стороны под Российскую державу”, пожвавився інтерес до історії та культури Кримського півострова, більшість населення якого на той час складали кримські татари. Незважаючи на численні акти шовіністичного ставлення російської влади до кримських татар, на культурні, економічні, релігійні та національні утиски, красномовним свідченням чого стало значне зменшення чисельності кримських татар через еміграцію та фізичне знищення, російські мандрівники та науковці цікавились минулим та сучасним кримських татар. Однак кримськотатарський народний танець не привертав належної уваги дослідників, як і пізніше - в умовах завуальованого національно-культурного утиску за радянських часів довоєнного періоду. Отже, дослідження історії народного танцю кримських татар є надзвичайно актуальним.

Народна хореографічна культура кримських татар досі не була предметом спеціального наукового дослідження: у працях, безпосередньо присвячених кримськотатарському народному танцю, фрагментарно висвітлено окремі аспекти її генези (А. Джемілєв, Я. Шерфедінов та ін.). Об’єктивною причиною цього були державні цензурні обмеження на будь-які дослідження питань, пов’язаних з кримськими татарами, а також відсутність можливості ознайомитись та опрацювати документальні джерела та інші матеріали, що зберігались у спецфондах архівів. Це спричинило істотні прогалини у вивченні історії вітчизняного танцювального мистецтва.

Актуальність проблеми, її недослідженість й зумовили вибір теми дисертаційної роботи “Народна хореографічна культура кримських татар XIX – першої половини XX ст. (до 1941 р.) у Криму”.

*Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.* Дисертаційне дослідження здійснене в межах державної комплексної наукової програми Міністерства культури і мистецтв України (“Культура. Просвітництво. Дозвілля.”) і є складовою комплексної теми кафедри народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв.

*Об’єкт дослідження -* народна хореографічна культура кримських татар.

*Предмет дослідження -* процес становлення й розвитку кримськотатарської народної танцювальної культури у природному середовищі та в сценічному побутуванні періоду входження кримських татар до складу Російської імперії (1783 – 1917) та радянського довоєнного часу (1917 – 1941) у Криму.

*Мета дослідження*: відтворити цілісну картину побутування кримськотатарського танцювального мистецтва як у його природному середовищі, так і в сценічному (аматорському й професійному) варіанті на основі систематизації відомостей про кримськотатарську народну хореографію в історичному та соціокультурному аспектах.

Тема дисертації зумовила такі *завдання*:

- здійснити комплексний аналіз зародження та розвитку хореографічного мистецтва кримських татар;

- виявити особливості та національні стилістичні ознаки кримськотатарського народного танцю, класифікувати його за жанрами;

- висвітлити особливості формування кримськотатарського народносценічного танцювального мистецтва як окремого виду національної культури;

- виявити специфіку діяльності аматорських та професійних кримськотатарських колективів, що працювали в галузі народносценічної хореографії, розглядаючи їх функціонування в загальному контексті розвитку хореографії в країні.

Матеріалами для дослідження стали сучасні мистецтвознавчі та культурологічні джерела; документи спеціальних фондів Державного архіву Автономної республіки Крим, Кримського краєзнавчого музею (м. Сімферополь); тогочасні публіцистичні статті; праці зарубіжних авторів; власні експедиційні матеріали. Обрана тема дисертаційного дослідження зумовила опрацювання фахової літератури з питань теорії та естетики народносценічного танцю, з проблем розвитку національних шкіл танцю: азербайджанської – Г. Алієв, грузинської – Є. Гварамадзе, молдавської – Е. Корольова, російської – К. Голейзовський, А. Климов, Л. Нагайцева, узбецької – Л. Авдєєва, С. Салімова, української – К.Василенко, В.Верховинець, А.Гуменюк, А.Кривохижа, С.Легка, В. Шкоріненко та ін.

*Методологічною основою* дослідження є принципи історично-порівняльного, проблемно-хронологічного, культурологічного та мистецтвознавчого аналізу кримськотатарської народної танцювальної культури. Застосовуються також історико-типологічний, ретроспективний, синхронний та описовий методи.

*Наукова новизна* роботи полягає в тому, що в ній вперше:

- здійснено комплексний аналіз зародження та розвитку хореографічного мистецтва кримських татар у зазначений період;

- виявлено особливості та національні стилістичні ознаки кримськотатарського народного танцю, запропоновано його класифікацію за жанрами;

- виявлено специфічні ознаки кримськотатарського народносценічного танцю та діяльності професійних колективів, що працювали в цьому виді хореографії;

- введено до наукового обігу нові матеріали та архівні джерела, що суттєво збагачують історію розвитку танцювальної культури краю.

*Практичне значення.* Дисертаційна робота допоможе ліквідувати лакуни в історії кримськотатарської культури. Матеріали дослідження можуть використовуватись фахівцями в балетмейстерській та виконавській діяльності, а також в теоретичних («Історія хореографічного мистецтва», «Історія кримськотатарської культури», «Хореознавство» тощо) та практичних («Народно-сценічний танець», «Зразки народно-сценічної хореографії» тощо) навчальних курсах для студентів вищих навчальних закладів відповідного профілю.

*Апробація результатів дослідження.* Результати дослідження виголошувались у доповідях та повідомленнях, обговорювались на науково-практичних конференціях у Київському національному університеті культури і мистецтв (2002, 2003), всеукраїнській науково-практичній конференції “Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів” (Київ, 2004), всеукраїнській науково-практичній конференції “Художня освіта і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, мистецькі виміри” (Київ, 2004), восьмій міжнародній науково-практичній конференції “Наука і освіта 2005” (Дніпропетровськ, 2005).

*Публікації*. За матеріалами дисертаційного дослідження опубліковано сім одноосібних праць, три з них - у наукових фахових виданнях.

*Структура дисертації.* Відповідно до визначеної мети й завдань наукового пошуку робота складається із вступу, чотирьох розділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 165 сторінок, у тому числі список використаних джерел (195 найменувань) - 15 сторінок.

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми, її зв’язок із науковими програмами, планами, темами, визначено предмет, мету та завдання роботи, визначено її наукову новизну і практичне значення, відображено апробацію результатів дослідження.

Упершому розділі **- “Історіографія питання” –** проаналізовано значну кількість джерел для створення об’єктивної картини розвитку кримськотатарської народної хореографічної культури XIX – першої половини XX ст. (до 1941 р.) у Криму з урахуванням таких обставин: відсутність протягом 1944 – 1950-х рр. будь-яких вітчизняних історичних та мистецтвознавчих праць про кримських татар внаслідок державної політики дискримінації в умовах дисперсного розселення після депортації; відсутність за радянських часів можливості ознайомитись із працями зарубіжних істориків, що стосуються кримських татар; пожвавлення дослідницької діяльності внаслідок послаблення режиму спецпоселень, починаючи із середини 50-х рр. XX ст., та масовим поверненням на історичну батьківщину в Крим, починаючи з другої половини 80-х рр. XX ст.; пріоритетне вирішення політичних та економічних проблем на сучасному етапі інтеграції кримських татар в Українську державу; зростання наукового інтересу до історії національної культури.

Джерела для вивчення історії кримськотатарського народного танцю, його зв’язків із суміжними мистецтвами можна умовно поділити на кілька груп:

1. праці балетмейстерів, педагогів, мистецтвознавців, присвячені проблемам генези та розвитку народного танцю, різним формам та сферам його побутування. Це, зокрема, роботи С. Агат, А. Алімова, К. Василенка, Г. Добровольської, А. Джемілєва, М. Ельяша, Г. Іноземцевої, О. Луцької, І. Моісеєва, В. Пасютинської, Т. Пуртової, А. Салімової, Ю. Слонимського, І. Смірнова, А. Сокальської, Ю. Станішевського, Т. Ткаченко, В. Уральської, М. Фокіна, Ю. Чурко, Н. Шеремет’євської, Е. Шумилової;
2. праці філософів, етнографів, фольклористів, мистецтвознавців, музикознавців з теорії національного у мистецтві, взаємодії культур різних народів, взаємовідносин фольклору та фольклоризму, народного та професійного мистецтва – С. Безклубенка, Ю. Бромлея, С. Грици, В. Гусева, І. Земцовського, К. Квітки, О. Маркової, О. Суботи, Н. Шахназарової та інших; універсальні видання, що дозволили визначитись з понятійно-категоріальним апаратом етнохореознавства;
3. праці, в яких відтворено історико-культурну панораму Криму досліджуваного періоду, що є важливим для розкриття питання генези та розвитку кримськотатарської народної хореографічної культури в конкретно-історичних умовах, зокрема, праці дореволюційних істориків та мандрівників - С. Васюкова, Є. Маркова, П. Сумарокова, Ф. Федорова та ін., публікації радянської довоєнної доби - І. Бороздіна, С. Рогацького та М. Щербакова, А. Самедінова та ін., сучасних фахівців - В. Возгріна, Ю. Зінченко, Д. Урсу та ін.;
4. дослідження з кримськотатарської етнографії М. Берга, Г. Бонч-Осмоловського, Г. Данилевського, В. Пассека, Г. Радде, Х. Каралезлі, В. Кондараки, Р. Куртієва, музикознавства - С. Ізідинової, І. Заатова, А. Кончевського, А. Рефатова, Я. Шерфединова, театрознавства - І. Заатова, С. Керімової, Г. Мурата;
5. періодичні видання, що містять безліч фактологічних та аналітичних матеріалів з історії розвитку кримськотатарської народної хореографічної культури, що більше ніде не зафіксовані, серед них - регіональні, центральні (московські) та закордонні видання, а також періодика, видана протягом 60-80-х рр. XX ст. в Узбекистані;
6. матеріали Державного архіву Автономної республіки Крим та фондів Кримського краєзнавчого музею, що збереглися всупереч багаторічному винищуванню всього, пов’язаного з кримськими татарами.

Отже, можна констатувати відсутність комплексного наукового дослідження кримськотатарської народної танцювальної культури. Дисертаційне дослідження “Кримськотатарська народна хореографічна культура XIX – першої половини XX ст. (до 1941 р.) у Криму” стане одним із перших кроків на цьому шляху.

У другому розділі **– “Танцювальний фольклор кримських татар” –** на основі писемних джерел XIX – початку XX ст. розглядається побутування кримськотатарського фольклорного танцю у природному середовищі.

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”).

Характерними ознаками кримськотатарської народної хореографії XIX - початку XX ст. є: різноманітність супроводу (інструментальний, вокальний, вокально-інструментальний), темпова й метроритмічна різноманітність; паралельне побутування самостійних танців, танцювальних елементів обрядів та ігор; відсутність парномасових танців (спільно чоловіки та жінки) як багатовікова традиція поведінки та взаємовідносин статей; значна кількість масових танців, виконуваних окремо чоловіками й жінками; наявність сольно-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 танців.

Умовно можна вичленити окремі ключові лексичні та стилістичні моменти в народних танцях кримських татар, що увійшли до скарбниці національного хореографічного мистецтва і визначають його обличчя, не претендуючи при цьому на виключність. Так, кримськотатарський жіночий танець характеризує відсутність різких рухів, наявність внутрішнього палкого темпераменту, приховуваного стриманою мімікою. При цьому корпус стрункий та величний, лексика ніг дрібна, ледь помітна, руки виконують плавні рухи, кисті – обертові рухи. Основними виражальними засобами жіночого кримськотатарського танцю є пластика рук та корпусу. Чоловічий танець дуже граціозний, більш емоційний, але не менш шляхетний. Корпус стрункий, кроки як дрібні, так і широкі, стрімкі. Зустрічаються дрібні рухи плечима. Діапазон виражальних засобів чоловічого танцю ширший, міміка різноманітніша.

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

Найчисельнішими та найпоширенішими на всій території Криму виявились “Къайтарма” та “Къоран”. Одні й ті ж музичні й танцювальні схеми утворювали в різних місцевостях своєрідні варіанти. Найчастіше географічна приналежнісь виявлялась в назвах: “Эски Кърым къайтармасы” (“Старокримська хайтарма”), “Таракташ къайтармасы” (“Таракташська хайтарма”), “Кефе къоран” (“Феодосійський хоран”) тощо.

Незважаючи на відносну однорідність хореографічної творчості кримських татар за ареалами, можна вказати на окремі регіональні відмінності. За історико-етнографічними критеріями виокремлюють три основні регіони Криму: степова частина, центральна та південнобережна. Такий розподіл враховує комплекс ознак матеріальної культури, що певною мірою відображає і стан духовної, складовою якої є народна хореографія. Залежно від місця їх походження танці розрізняють за лексичними, стилістичними, змістовними та іншими особливостями. Місце зародження окремих танців, що з часом стали загальновідомими, лишилось у народній пам’яті, наприклад: “Тым-Тым” (“Тим-Тим”) походить із Феодосії, “Дерт къыз оюны” (“Танець чотирьох дівчат”) – із Карасубазара.

Кримськотатарська народна хореографія розвивалась не ізольовано від культур інших народів. Інокультурні зразки трансформувались на новому національному ґрунті, органічно увійшли до народної танцювальної культури кримських татар. Лише назви нагадують про походження того чи іншого танцю: “Аювжылар оюн” (“Танець циган”), “Черкес къыз” (“Дівчина-черкеска”) та ін.

Серед кримськотатарських танців за їх композиційною структурою (музична основа, малюнок, лексика, драматургія) можна виділити три великі групи: хороводи та хороводні танці, колективні танці, сольно-імпровізаційні танці. До першої групи - хороводів - традиційно відносять артефакти, що органічно поєднують танець, мелодію й текст, а рух найчастіше відбувається по колу. Учасники тримаються за руки (у “Къоран” – за плечі). Хороводні танці зберігають основні ознаки хороводів, однак танцювальна складова є провідною. До першої групи належать “Къоран”, “Джыйын” (“Радість”), “Къады-Къады” (“Крок за кроком”) та ін.

До другої групи колективних танців належать твори, в яких основним виражальним засобом є хореографія. Виконуються вони з вокальним чи інструментальним супроводом, хоча обов’язковий в інших випадках зв’язок із піснею тут відсутній. Серед них, перш за все, слід назвати “Къайтарма”, “Акъай авасы”, “Явлук оюны” (“Танець з хусткою”), “Дерт къыз оюны” та ін.

Третю групу складають сольно-імпровізаційні танці, які не мають строго визначених фігур, тісного зв’язку між партнерами, кожен учасник має можливість вільно імпровізувати. “Тым-Тым” (“Тим-Тим”), “Эмир Джелял” (“Емір Джелял”), “Бейим одаман” (“Голова пастухів”), “Чобан оюны” (“Танець пастуха”) та деякі інші танці належать до сольно-імпровізаційних. Слід зауважити, що межі між групами досить прозорі. Так, наприклад, “Бейим одаман” розпочинається як сольно-імпровізаційний танець, далі додаються елементи масового; “Чобан оюны” може виконуватись як солістом, так і групою танцюристів.

У процесі розвитку танцювальні елементи синкретичних дійств, розвиваючись склали окремий вид фольклорного мистецтва – кримськотатарський народний танець, однак паралельно побутували як власне танці, так і давніші форми, насичені танцювальними елементами (ігри, обряди), де танець не відігравав провідної ролі: “Юзюк йырлары” (“Гра у персні”) чи під час обряду ураза, коли виконували пісню “Сары эчким” (“Руда коза”).

У третьому розділі **– “Становлення та розвиток аматорського народносценічного танцю кримських татар” –** аналізуються процеси виходу кримськотатарського народного танцю з природного середовища, перетворення його аматорами на своєрідну форму фольклоризму – народносценічний танець.

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 основних 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 Усеін 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. Усеін 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 з 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 XX 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 XX ст. у Криму з’явилось багато самодіяльних танцювальних та вокально-хореографічних колективів, серед яких провідне місце посіли кримськотатарські ансамблі. Значну частину їх репертуару становили твори народного танцювального, музичного, вокального мистецтв кримських татар, трансформовані відповідно до законів сцени. Найвідомішими кримськотатарськими самодіяльними танцювальними колективами були ансамблі сімферопольського будинку культури промкооперації під керівництвом Усеіна 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 народно-сценічного танцю у 30-і рр. XX 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, Усеіна 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.

Отже, історію розвитку кримськотатарського аматорського сценічного танцювального мистецтва до 1941 р. умовно можна розподілити на три етапи. На першому етапі (кінець XIX ст. – 1917 р.) відбувся вихід кримськотатарського народного танцю із свого природного середовища на сцену як складової театральних вистав та як окремих номерів у виконанні ентузіастів-одинаків.

На другому етапі (1917 – початок 30-х рр. XX ст.) в нових історико-політичних умовах народносценічний танець виборював своє місце серед інших видів танцювального мистецтва. Починали формуватися засади художньої інтерпретації фольклорних першоджерел. Відомими стали перші аматори-одинаки Х. Емір-Заде та У. Баккал.

На третьому етапі (початок 30-х – 1941 р.) аматорське народносценічне танцювальне мистецтво, що набуло державної підтримки як складова художньої самодіяльності, стало масовим, організованим рухом, посіло одне з провідних місць як у хореографіїі, так і серед інших видів аматорського мистецтва. Цьому сприяли численні огляди, олімпіади, фестивалі народної творчості, що відбувалися в ці роки, і на яких потужно були представлені кримськотатарські самодіяльні колективи та аматори-одинаки.

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.

У четвертому розділі **– “Професіоналізація кримськотатарського народного танцювального мистецтва” –** розглянуто основні форми вторинного побутування народних танців кримських татар на професійній сцені.

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 привертав 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 в цілому, загальний художній, емоційний рівень кримськотатарського театрального мистецтва.

З відкриттям 1934 року Кримського татарського театрально-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 складали 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 XX ст. у Криму склалося 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 Усеіном Баккалом. У вихованні танцюристів йому допомагала О. Бобкова. До сімферопольської школи належали Ш. Мамутов, А. Мамутов, Р. Челебієв, Е. Девлеканов, Е. Шакіров, 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.

Саме в ці роки розпочалося становлення методики викладання кримськотатарського народносценічного танцю у поєднанні з системою класичного танцю, що відкривало перспективи для збагачення виражальних засобів народносценічної хореографії, для формування кримськотатарського характерного танцю як окремого напрямку в розвитку хореографічного мистецтва, для збагачення видової палітри творів, зростання професійного рівня виконавців.

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

На відміну від багатьох оперно-балетних театрів, створених у 30-х роках XX 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.

Процес професіоналізації кримськотатарського народного танцю не був позбавлений деяких хибних тенденцій, характерних для всього хореографічного простору СРСР: надмірне захоплення впровадженням школи та законів класичного танцю у народносценічному та поступове надання переваги стилізації над іншими способами інтерпретації фольклорних танцювальних зразків, що призводило до нівелювання національних особливостей та до викривлення манери виконання народних танців.

В цілому професіоналізація кримськотатарського народносценічного танцю сприяла зростанню загальної хореографічної культури в Криму, значно розширила діапазон виражально-зображальних засобів народносценічного хореографічного мистецтва кримських татар, сприяла пожвавленню процесу створення самодіяльних колективів народного танцю та розвитку національних мистецтв на сцені.

В результаті проведеного дослідження дисертант дійшов таких **висновків**.

1. Становлення кримськотатарської народної танцювальної культури як складової загальнонаціональної культури відбувалося одночасно з процесом етногенезу у XIII – XVI ст. і під впливом культур тих народів, що брали участь у формуванні кримських татар як етносу. Форми побутування танцювальної складової фольклору кримських татар розвивались від синкретичних дійств обрядів та свят, де танцювальні елементи були невід’ємною складовою загального контексту, до самостійного виду народного мистецтва. Нові форми побутування танцювальної складової народної культури, що поступово набували самодостатності, у процесі розвитку не заміняли старих. Таким чином, паралельно побутували різнокомпонентні синкретичні твори, в яких танець відігравав другорядну чи провідну роль, а також безпосередньо зразки народного танцювального мистецтва як самостійні твори.
2. На формування національних та стилістичних особливостей кримськотатарських народних танців, їх жанрової і тематичної палітри значний вплив мали історичні та соціокультурні чинники. Специфіка традицій кримськотатарського суспільства вплинула на загальний характер народного танцювального мистецтва, зумовила стилістичні та лексичні особливості жіночого й чоловічого танців. Для створення цілісного уявлення про форми побутування кримськотатарських народних танців, тісно пов’язаних з матеріальною та духовною культурою етносу, було здійснено їх жанрову класифікацію. Зокрема, умовно виділено три групи: хороводи та хороводні танці, колективні танці, сольно-імпровізаційні танці.
3. Перша поява кримськотатарських народних танців на сцені пов’язана з діяльністю аматорів наприкінці XIX ст. Танець був складовою вистав кримськотатарської тематики в аматорських театральних колективах; поширилося й виконання окремих танцювальних номерів аматорами-одинаками в умовах, наближених до концертної естради. Виконання народних танцювальних зразків у сценічних умовах зумовило перші спроби сценічної інтерпретації кримськотатарського танцювального фольклору. Спочатку народні танцювальні джерела зазнавали незначної обробки з урахуванням наявності глядача. Ці твори вже належали не стільки до фольклору, скільки були першими зразками кримськотатарської народносценічної хореографії. Отже, зародження народносценічного танцю у кримських татар відбулося в аматорському середовищі наприкінці XIX – початку XX ст.
4. Подальший розвиток кримськотатарської народносценічної хореографії пов’язаний з діяльністю аматорів-одинаків, аматорських та професійних театральних і танцювальних колективів у 1917 – 1941 роках. У кримськотатарських театральних аматорських колективах та Кримському державному татарському театрі народносценічний танець посилював національний колорит, підвищував емоційне напруження окремих сцен, сприяв розкриттю загального художнього задуму вистав. В умовах театральної творчості відпрацьовувались принципи сценічної інтерпретації народних танцювальних зразків. На початку виконання народносценічних танців саме в контексті театральних вистав сприяло формуванню ставлення глядачів до кримськотатарського народного танцю на сцені як до мистецького феномена, поглиблювався процес естетизації народної танцювальної культури кримських татар.
5. На початку 30-х років, коли згідно з державними директивами розпочалося масове створення аматорських національних танцювальних колективів як складових організованого аматорського руху художньої самодіяльності, у Кримській АРСР виникло багато самодіяльних ансамблів танцю, ансамблів пісні і танцю кримських татар, більшість репертуару яких становили зразки кримськотатарського фольклоризму. Завдяки самодіяльним колективам кримськотатарський народносценічний танець зазнав значного поширення на території Криму, з ним ознайомилась численна аудиторія за межами півострова під час їх виступів в Українській РСР та в Москві. Участь у фестивалях, оглядах, олімпіадах сприяла піднесенню художнього рівня кримськотатарських колективів, виконавської майстерності танцюристів.
6. В умовах самодіяльних ансамблів випробовувались різні підходи до сценічного втілення фольклорних танців, вводились нові теми, художні прийоми, лексичні конструкції. Однак не вдалося уникнути й негативних тенденцій, серед яких - поступовий відхід від використання конкретного фольклорного першоджерела як основи для створення танцю, захоплення стилізацією, наприкінці 30-х років XX cт. - перебільшена орієнтація на твори професійного мистецтва, що нівелювало власне художнє обличчя самодіяльних ансамблів. Однак в цілому діяльність самодіяльних танцювальних колективів мала позитивне значення: вона сприяла утвердженню кримськотатарського народносценічного танцю як окремого виду хореографії, збагаченню його зображально-виражальних засобів, становленню творчого методу кримськотатарських хореографів, підготувала створення професійних танцювальних колективів народносценічного танцю.
7. У річищі загальнодержавного процесу створення професійних ансамблів народного танцю, ансамблів пісні і танцю, танцювальних груп при народних хорах у союзних та автономних республіках у другій половині 30-х років XX ст. утворився перший професійний ансамбль у Криму - Ялтинський ансамбль пісні і танцю кримських татар, що орієнтувався на обробку та розробку танцювального, пісенно-музичного фольклору південнобережних татар. Створення зразково-показового Державного ансамблю танцю СРСР під керівництвом І. Моісеєва, що мав на меті за допомогою народносценічних танцювальних творів демонструвати досягнення соціалістичного ладу, сприяло появі державних колективів у республіках із подібними ідеологічними установками. Одним із таких колективів став Кримський державний ансамбль пісні і танцю, створений на початку 1939 року. В діяльності цього колектву кримськотатарські народні танці зазнавали більш глибокої розробки та стилізації, кількість національних творів у репертуарі була значно меншою, ніж у Ялтинському ансамблі. Незважаючи на певні недоліки, в цілому діяльність Ялтинського ансамблю пісні і танцю кримських татар та Кримського державного ансамблю пісні і танцю сприяла розвитку професійного кримськотатарського народносценічного танцю, піднесла танцювальне мистецтво кримських татар на якісно новий рівень.

Отже, протягом XIX – першої половини XX ст. (до 1941 р.) у кримськотатарській народній хореографічній культурі відбулися значні зрушення, що мали загалом позитивний характер, однак не були позбавлені негативних тенденцій. Розгляд основних напрямів та характеру змін кримськотатарського танцю дозволяє стверджувати про загальний прогресивний його розвиток. Значно різноманітнішою стала жанрово-тематична палітра фольклорного кримськотатарського танцювального мистецтва, відбулися якісні зміни в структурі кримськотатарської хореографічної культури: виникло й набуло розвитку народносценічне аматорське та професійне танцювальне мистецтво; було зроблено перші кроки на шляху до створення кримськотатарського національного балету; сформувалась національна хореографічна школа; було здійснено спроби концептуального та структурного оформлення системи хореографічної освіти.

У процесі дослідження накреслились перспективні напрями розробки, що не увійшли до кола обраної проблематики: функціонування кримськотатарського хореографічного мистецтва в умовах дисперсного розселення після депортації; традиції та новації у кримськотатарській хореографії після повернення до Криму; термінологічні труднощі кримськотатарського народного танцю в загальнохореографічному контексті; розробка та впровадження системи викладання кримськотатарського народносценічного танцю у відповідності із сучасними вимогами до хореографічної освіти тощо.

**Основні положення дисертації викладено в публікаціях:**

1. Бабий А. Крымскотатарский народный танец в фольклорно-этнографических исследованиях 20-30-х гг. XX в. // Культура народов Причерноморья. – 2004. - № 51. – С. 75 – 78.
2. Підлипська А. М. Кримськотатарське аматорське хореографічне мистецтво кінця XIX – поч. XX ст. (до 1941 р.) // Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. / Київський національний університет культури і мистецтв. – К.: Видавничий центр “КНУКіМ”, 2004. – № 11. - С. 96 – 102. - Серія “Мистецтвознавство”.
3. Підлипська А. М. Кримськотатарський народно-сценічний танець на професійній драматичній театральній сцені у 1923 – 1941 рр. у Криму // Культура народов Причерноморья. – 2005. - № 63. - С. 76 - 79.
4. Бабий А. XIX – XX асырларнынъ язма менбаларында къырымтатар милий оюнлары акъкъында малюматлар // Йылдыз. – 2004. - № 5. – С. 125 – 133. (Бабій А. Кримськотатарський народний танець за писемними джерелами XIX – поч. XX ст. // Йылдыз. – 2004. - № 5. – С. 125 – 133).
5. Бабій А. Перші професійні кримськотатарські ансамблі танцю, їх особливості // Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. – К.: КНУКіМ, 2004. – С. 77 – 79.
6. Бабій А. Перші прояви кримськотатарської народної хореографії як мистецького феномену // Художня освіта і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, мистецькі виміри: Зб. матеріалів Всеукр. наук. – практ. конф., Київ, 22 – 23 жовтня 2004 р. – К., 2004. – С. 217 – 219.
7. Підлипська А. М. Спроба створення кримськотатарського оперно-балетного театру наприкінці 30-х рр. XX ст. у Криму // Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції “Наука і освіта ′2005”. – Том 29. Музика та життя. – Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2005. – С. 21 – 24.

**АНОТАЦІЯ**

Підлипська А. М. Народна хореографічна культура кримських татар XIX – першої половини XX століття (до 1941 року) у Криму. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.01 – теорія та історія культури. – Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2005.

Дисертаційна робота є першим в українському мистецтвознавстві дослідженням народного та народносценічного хореографічного мистецтва кримських татар у контексті національної культури.

У дисертації здійснено історико-культурний аналіз кримськотатарської народної хореографічної культури обраного періоду за такими напрямами: кримськотатарський народний танець у побуті; в контексті розвитку драматичного театру; в контексті розвитку аматорської індивідуальної і колективної творчості та професійних ансамблів пісні і танцю; в контексті зародження кримськотатарського оперно-балетного театру. Еволюцію фольклорних танцювальних зразків у природному середовищі простежено в тісному зв’язку з духовною культурою кримських татар.

Ключові слова: кримськотатарський народний танець, народносценічний танець, хореографічна культура, кримськотатарська культура.

**АННОТАЦИЯ**

Пидлипская А. Н. Народная хореографическая культура крымских татар XIX – первой половины XX века (до 1941 года) в Крыму. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – теория и история культуры. – Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, 2005.

Диссертационная работа является первым в украинском искусствоведении исследованием народного и народносценического хореографического искусства крымских татар в контексте национальной культуры.

На основе анализа широкого круга источников делается вывод о недостаточной исследованности крымскотатарского народного и народносценического танца данного периода и медленном введении его сегодня в круг научной рефлексии.

Историко-культурный анализ крымскотатарского народного хореографического искусства осуществляется в таких направлениях: крымскотатарский народный танец в быту; в контексте развития драматического театра; в контексте развития индивидуального и коллективного самодеятельного творчества и профессиональных ансамблей песни и танца; в контексте зарождения крымскотатарского оперно-балетного театра. Исследование проведено с учетом триединства фольклорного, самодеятельного и профессионального искусства, а также специфики фольклора и фольклоризма.

В работе рассмотрено развитие хореографического фольклора крымских татар - от незначительных танцевальных элементов синкретических действ до самостоятельного вида народного творчества, выявлены основные национальные и стилистические особенности крымскотатарской народной хореографии в естественной среде бытования, рассмотрена история создания основных фольклорных танцевальных образцов, проведена жанровая классификация крымскотатарских народных танцев (хороводы и хороводные танцы, коллективные танцы, сольно-импровизационные танцы).

В диссертации рассмотрена деятельность самодеятельных танцоров-солистов и ансамблей, исполнявших крымскотатарские танцы на сцене. Дана периодизация развития самодеятельного народносценического танца крымских татар с учетом трех этапов:

а) выход из естественной среды бытования на сценическую площадку в конце XIX – начале XX в.;

б) отстаивание права на существование среди других видов танцевального искусства, формирование принципов интерпретации фольклорных танцев, выделение первых самодеятельных танцоров-солистов в 20 – начале 30-х годов XX в.;

в) развитие в условиях организованного самодеятельного движения художественной самодеятельности, становление первых крымскотатарских балетмейстеров в 30 – начале 40-х годов XX в.

Рассмотрены проблемы профессионализации крымскотатарского народносценического танца в условиях Крымского государственного татарского театра, Ялтинского ансамбля песни и танца крымских татар, Крымского государственного ансамбля песни и танца, Крымского государственного татарского театра оперы и балета. С хореографических позиций рассмотрена деятельность Ялтинской татарской художественной студии и Крымского татарского театрально-музыкального техникума в Симферополе.

В диссертации отмечается, что развитие крымскотатарской народносценической хореографической культуры в исследуемый период происходило в контексте общегосударственного развития народносценической хореографии, подчинялось общехореографическим законам, но имело свои специфические черты.

Отмечается необходимость дальнейшего исследования проблем функционирования крымскотатарского хореографического искусства в условиях дисперсного расселения после депортации; традиций и новаций в крымскотатарской хореографии после возвращения в Крым; терминологических трудностей крымскотатарского народного танца в общехореографическом контексте; разработки и внедрения системы преподавания крымскотатарского народносценического танца в соответствии с современными технологиями хореографического образования.

Ключевые слова: крымскотатарский народный танец, народно-сценический танец, хореографическая культура, крымскотатарская культура.

**ANNOTATION**

Pidlypska Alina Mykolaivna. Folk choreographic culture of the Crimean Tatars XlX-first half of the XX century (till 1941) on the territory of the Crimea. - Manuscript.

Dissertation for obtaining candidate's degree in art study, speciality 17.00.01 *-* Тheory and Нistory of Сulture. - Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv. 2005.

This work is the first research of the folk and folk-stage choreographic art of the Crimean Tatars in the context of national culture.

In this dissertation work we have done a historical and cultural analysis of the Crimean Tatars folk choreographic culture of the chosen period of time in such direction as: Crimean Tatars everyday folk dance; in the context of a drama theatre's development; in the context of an amateur, individual and collective creative work and professional song and dance ensembles' development, in the context of origin of the Crimean Tatars opera and ballet theatre. We have examined the natural environment evolution of folk dance samples in close connection with spiritual/religious culture of the Crimean Tatars.

Key words: Crimean Tatars folk dance, folk-stage dance, choreographic culture, Crimean Tatars culture.