

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
ФАКУЛЬТЕТ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА  
на здобуття освітнього ступеня Магістр  
зі спеціальності 024 Хореографія

на тему: «Хореографічна інтерпретація народних обрядів кримських татар»

Структура кваліфікаційної роботи:

- теоретична частина творчого проекту
- творчий проект – хореографічна сюїта

**ХОРЕОГРАФІЧНА СЮІТА «ЯВЛУКЪ АВАСЫ»**

виконавець: здобувач вищої освіти  
рівня магістр  
денної форми навчання  
Руслана ГОЛУБЦОВА

Керівник кваліфікаційної роботи:  
професор, академік, народний артист України,  
декан факультету хореографії  
Борис КОЛНОГУЗЕНКО

Харків – 2021 р.

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ I. МАТЕРІАЛИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	7
1.1 Історія розвитку хореографії, як окремого виду мистецтва.....	7
1.2 Культура та мистецтво кримських татар.....	13
1.2.1 Письмова культура кримських татар.....	13
1.2.2 Ремесла кримських татар.....	18
1.2.3 Кримськотатарське декоративно-прикладне мистецтво.....	21
1.2.4 Ювелірне мистецтво кримських татар.....	24
1.3 Танці в обрядах кримських татар.....	27
1.4 Народна музика кримських татар.....	32
<b>РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНАЛОГІВ</b> .....	42
2.1 Аналіз танцю «Емір Джелял»	
2.1.1 Аматорський ансамбль танцю «Бадем». Аналіз танцю «Емір Джелял».....	42
2.1.2 Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки. Аналіз танцю «Емір Джелял».....	42
2.1.3 Державний кримськотатарський ансамбль народного танцю «Хайтарма». Аналіз танцю «Емір Джелял».....	43
2.2 Аналіз танцю «Явлукъ Оюны»	
2.2.1 Кримськотатарський фольклорний ансамбль «Крим». Аналіз танцю «Явлукъ Оюны».....	44
2.2.2 Танцювальна група кримськотатарського театру. Аналіз танцю «Явлукъ Оюны».....	45

## ЗМІСТ

## **ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ**

<b>РОЗДІЛ І. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ....</b>	<b>47</b>
1.1 Основні характеристики хореографічного твору.....	47
1.2 Дійові особи та їх кратка характеристика.....	47
1.3 Лібрето.....	47
1.4 Розгорнутий зміст.....	48
1.5 Драматургія.....	49
1.6 Музичний аналіз.....	50
1.7 Опис костюмів.....	52
1.8 Реквізит.....	54
<b>РОЗДІЛ ІІ. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ.....</b>	<b>55</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>68</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>71</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** В даний час в усьому світі підвищена увага до Криму, а також до народів, що населяють цей благословенний півострів. Кримські татари, зазнавши тяготи депортації і труднощі довгоочікуваного повернення на історичну батьківщину, продовжують зберігати і розвивати свою унікальну хореографічну та музичну спадщину. Важливість цієї роботи можна обґрунтувати висловом дослідника культури народів Криму І. Куровської: «Звернення до традицій, кращих зразків народної культури є одним з факторів етносоціального та культурного самозбереження великих і малих етносів, їх самобутнього розвитку і саморозвитку, духовно-морального виховання. Опора на традиційну культуру, знання її витоків, фольклору, духовне освоєння культурної спадщини і трансформації його цінностей відповідно до завдань часу стають умовою етнокультурного розвитку соціуму» [40, с. 19].

Кримськотатарський народний танець – є однією з гілок багатонаціональної культури цього народу. Він відображає багатовікову історію волелюбного кримськотатарського народу. Народний танець кримських татар як найтісніше пов'язан з життям і побутом даного народу, оскільки саме фольклор концентрує в собі те, що відрізняє один народ від іншого.

Досліджуючи культуру та обряди кримських татар, лексику та музику цього народу, постає проблема недостатньої кількості теоретичного матеріалу, тому актуальність даної теми обумовлюється недостатньою ступінню досліджень цієї проблематики в науковій літературі. Також актуальність теми полягає у поєднанні танців, які присутні в різних обрядах кримських татар в одну тематичну хореографічну сюїту кримськотатарських народних танців. Тому, ми ставили завдання поєднати танці присутні в обрядах кримських татар та музичний супровід так, щоб утворилась цілісна композиція, а не окремі танцювальні номери.

Розширення загального уявлення про культуру кримських татар у широкого кола людей, які проявляють інтерес до культури Криму, а також професійних

хореографів, музикантів, училищ та вузів культури, теж обумовлює актуальність даної роботи.

**Мета** – вивчення культури, музики та обрядів (в яких присутнє танцювальне мистецтво) кримських татар, щоб на цій основі створити тематичну хореографічну сюїту.

**Завдання:**

- Дослідити історію розвитку танцю, як виду мистецтва.
- Ознайомитися з культурною спадщиною кримських татар.
- Проаналізувати та узагальнити наукову літературу з мистецтва кримських татар.
- Проаналізувати традиції, обряди, народні свята кримських татар.
- Дослідити особливості ладів-ритмічної структури народної музики кримських татар.
- Опрацювати хореографічний матеріал аматорських та професійних ансамблів кримськотатарського народного танцю для створення власного хореографічного тексту.
- Дослідити творчість видатних танцювальних колективів кримських татар: Державний кримськотатарський ансамбль народного танцю «Хайтарма», Кримськотатарський фольклорний ансамбль «Крим», Танцювальна група кримськотатарського театру.
- Дослідити творчість колективів, які знаходяться на території України та мають у репертуарі танці кримських татар: Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки, аматорський ансамбль танцю «Бадем».
- Використати матеріали дослідження у роботі над створенням композиційного плану.
- Створити хореографічну сюїту на матеріалі дослідження й композиційного плану.

**Об'єкт** – танцювальна культура в обрядах кримськотатарського народу.

**Предмет** – виявлення танцювальної культури в обрядах кримських татар та сценічна обробка отриманого матеріалу для створення хореографічної постановки.

**Методи дослідження обраної теми:**

- Історичний метод.
- Метод абстрагування.
- Метод аналізу та синтезу.
- Метод спостереження.
- Метод порівняння.

**Практичне значення** полягає в тому, що отримані в результаті виконання кваліфікаційної роботи дані можуть бути використані студентами та викладачами для створення танцювальних комбінацій, композицій та етюдів, танцювальних номерів, хореографічних сюїт.

**Структура та обсяг кваліфікаційної роботи** складається з вступу, чотирьох розділів, висновків та 56 використаних джерел. Повний обсяг роботи складає 75 сторінок.

## РОЗДІЛ I. МАТЕРІАЛИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1 Історія розвитку хореографії, як окремого виду мистецтва

«Танець - це не рухи ніг і рук. Танець - це рухи душі, що народжені та й виконані нею».[ 33, с. 213] Так зазначає у своїй книзі «Види мистецтв та хореографії» Б.М.Колногузенко.

«Танець - це вираження емоційного стану людини, його думок і почуттів засобами умовних рухів, жестів, поз, міміки» [ 33, с. 222].

Зародження і розвиток хореографії пов'язано з народженням і розвитком людства. Танець є найдавнішим і масовим видом мистецтва, в якому наочно показується життя, звичаї, звички і заняття різних народів.

Перші танцювальні канони і правила починали складатися ще в XII ст. В епоху середньовічного Ренесансу спостерігається розквіт лицарської культури. В цей час влаштовуються танці-променади, танці-ходи, які включалися в світські процесії і були досить складними по постановочному задуму. Пізніше, в XIII - XIV ст. відшліфувались виразні засоби майбутніх балетів і бальних танців.

Важливу роль в розвитку і популяризації народних танців посідають самі люди, простолюдини. Їх танці, хороводи, ігри та пісні поклали початок основам хореографії. Зрозуміло, танці простих людей значно відрізнялися від бальних танців, але їх роль в розвитку хореографії першорядна та неоціненна.

У XIII ст. в країнах Західної Європи, бальні танці стали вже невід'ємною частиною всіх балів, маскарадів, карнавалів. Величезну любов до танців відчували люди всіх класів і станів, але ось церква вважала, що вони є розпусними і згубними для душі розвагами.

Найбільш пишного розквіту танцювальне мистецтво досягло в XV і початку XVI ст. в Італії, а в XVII ст. - у Франції. Вона збагатилася понад складними і витонченими рухами, технікою виконання. Кілька укорочені жіночі сукні (згідно моді того часу) дозволили урізноманітнити руху ногами. У Франції того часу склалися нові, строго канонізовані танцювальні форми.

Людовик XIV у 1661 р. видає указ про створення Королівської Академії танцю. Згідно його думки, вона повинна була виховувати хороші манери, поставу і виправку (для військових) у привілейованих класів. Викладати в Академії Людовик призначив тринадцять кращих вчителів. Їм було доручено встановити строгі танцювальні форми, розробити загальну для всіх методику викладання, винаходити нові танці і вдосконалювати старі. Нові танці і рухи дуже часто запозичувалися вчителями в народній хореографії. Створена Людовиком XIV Академія зіграла величезну роль в розвитку і популяризації танцювального мистецтва.

Основним і найскладнішим видом хореографії є балет. Батьківщиною балету вважається Італія, але потім він перекочував до Франції, де розцвів як пишне і урочисте видовище. Слово «Балет» походить від французького «ballo» (танцюю). Це один з видів сценічного мистецтва, в якому нерозривно поєднуються танець і музика. В основі балету зазвичай лежить будь-який сюжет, але сьогодні є і безсюжетні балети. Основний вид танцю в балеті – класичний. В даний час в ньому широко використовуються і пантоміма, і акробатика, і гімнастика. В кінці XVII ст. з'являються нові театральні жанри: балет-комедія, балет-опера. І тільки у кінці XVIII ст. балет стає самостійним видом мистецтва.

Завдяки реформам відомого французького балетмейстера Ж. Новера (1727-1810), в цей період часу створюються вистави, де драматичний зміст розкривається за допомогою пластики. Балетмейстер об'єднав в одне ціле руху і музику, назвавши музику «програмою, яка визначає рухи і дії танцівника».

У Росії хореографічне мистецтво починає зароджуватися за Петра I (1672-1725). До цього російські правителі інколи звертали увагу на танцювальне мистецтво своєї країни. Так, наприклад, цар Михайло Федорович (1596-1645.) ввів в штат придворних посаду танцюриста. Ним став Іван Лодигін, який повинен був не тільки танцювати сам, а й навчати танцям своїх 29 учнів. За царя Олексія Михайловича був відкритий перший театр, в якому було заведено показувати танці між актами п'єси.



У 1718 р Петро I видав указ про проведення асамблей - відкритих дворянських зборів з частуваннями і театральними бальними танцями. Вся знать була зобов'язана навчатися танцям. У знатних будинках з'явилися танцмейстера, в обов'язки яких входило навчання бальним танцям і правилам світського обходження. Бальні танці стали викладати в кадетських корпусах, а з відкриттям літнього театру в Літньому саду кадети стали брати участь в балетах. Викладач танців того часу Жан-Батист Ланде розумів, що представники дворянських станів, незважаючи на великі успіхи в танцювальному мистецтві, ніколи не присвятять йому своє життя. У зв'язку з цим Ланде подав прохання про відкриття балетної школи.

Так, у 1738 р була відкрита перша школа балетного танцю «Танцювальная Ея Императорского Величества школа». Танцмейстером в цю школу був назначен Жан-Батист Ланде. У перший балетний клас було відібрано 12 дівчат і 12 хлопчиків простого походження. Кілька років наполегливої праці балетмейстера і його учнів дали свої результати. Перші виступи танцюристів привели публіку в захват. А з 1743 р. першим артистам балету починають виплачувати платню.

Кінець XIX і початок XX ст. в становленні російського балетного мистецтва ознаменовано яскравими подіями, творчими пошуками і неординарними рішеннями. Так, народження музичних шедеврів П.І. Чайковського «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик» дали можливість танцівникам розкрити на сцені образи героїв, передати їх внутрішній світ, донести до глядача внутрішню боротьбу, взаємодію, глибокий образний зміст вистави.

Творче новаторство Чайковського було підхоплено відомим балетмейстером Маріусом Петіпа (1818-1910), який завершив формування класичного танцю як основного виразного засобу балетного мистецтва. Їм були зібрані воедино і впорядковані правила, термінологія, відібрані основні елементи, створена система підготовки танцюристів. Класичний танець став фундаментом всіх сценічних видів танцю.

У XX ст. народжуються нові творчі рішення, долаються стереотипи і умовності балету XIX ст. Так балетмейстер Великого театру О. О. Горський

(1871-1924) намагався в хореографічних постановках домагатися послідовності розвитку драматичної дії, посилити роль кордебалету, усунути поділ пантоміми і танцю.

Великий внесок у розвиток балетного мистецтва вніс М.М. Фокін (1880 - 1942). Його постановки «Російських сезонів» у Парижі збагачені новими стилями і формами. Балети «Жар птиця», «Петрушка», «Шопеніана», мініатюра «Вмираючий лебідь» (створена для Анни Павлової (1881-1971) принесли російському балету славу за кордоном. Послідовник Фокіна, Вацлав Ніжинський (1889-1950) зміцнив славу російського балету. Його найвідомішою постановкою став балет на музику І. Стравінського (1882-1971) «Весна священна». Послідовником «Російських сезонів» Фокіна став «Російський балет Сергія Дягілева». Ця постійна трупа, яка виступала в 1911 - 1913 р. за кордоном продовжила славу епопею хореографічного мистецтва.

Також, не можна не згадати видатного теоретика та балетмейстера періоду неокласицизму - Сержа Лифаря (Сергій Михайлович Лифар, 1905-1986). Його постулати, так само як і хореографічний стиль, є відображенням його захопленої мистецтвом танцю натури. Новації в його балетах проявляється не тільки в техніці, а й в душі танцю. Лифар виявився дуже до речі в Парижі 1920-х років, щоб взяти участь як в експериментах трупи Дягілева «Російські сезони», так і в реформуванні творчого стилю балету «Гранд-Опера», який він багато років очолював.

Величезний вклад у розвиток народної хореографії, а саме української, внес Василь Авраменко (1859-1981). Саме йому має завдячувати Україна тим, що її яскраве, самобутнє, танцювальне мистецтво здобуло в першій половинні ХХ ст. широке визнання на американському континенті.

Все своє довге життя Авраменко посвятив збереженню та популяризації щедрих хореографічних скарбів рідного народу, збиранню та відродженню національного фольклору, вихованню кількох поколінь українців, яких доля розкидала по всьому світові, прищеплюючи любов до своїх пісень і танців.

Також у ХХ ст. З'явилася група великих майстрів, знавців народного мистецтва, хореографів, педагогів, виконавців. Всім відомі ці імена: І.А. Моїсеєв, Н.С. Надєждіна, П.П. Вірський, М. О. Болотов, Я.М. Чуперчук, В.В. Петрик, К.В. Курбет, Н.Ш. Рамішвілі, І.І. Сухішвілі, З. Бурджанадзе, Х. К. Сантамарія, Х. Кортес, О.Н. Князева, І.З. Меркулов та інші.

Саме цими майстрами народної хореографії збирався, вивчався і оброблявся народний танцювальний фольклор, знаходячи нове життя не лише в рамках сценічного майданчика, але і в серцях глядачів. Перемістившись на сцену, фольклорний танець не тільки не міг виглядати і відтворюватися в первозданному вигляді, але і якісний рівень його виконання повинен був виглядати трохи інакше, ніж раніше.

В результаті виникнення цілого ряду професійних ансамблів народного танцю як самостійного виду хореографічної діяльності, з'являється термін «народно-сценічний танець». Будучи приймачем характерного танцю, який виник в результаті поділу сценічного танцю на дві самостійні гілки, народно-сценічний хореографія ввібрала все найкраще з його еволюційного досвіду, одночасно збагачуючись зразками багатонаціональної танцювальної культури і перебуваючи в тісній взаємодії з іншими видами танцю і музикою.

В даний час народно-сценічний танець займає свою, окрему нішу в хореографічному мистецтві. Програми ансамблів народного танцю захоплено вітають глядачі як своєї країни, так і зарубіжних країн. Цей вид хореографічного мистецтва найбільш близький найширшим масам глядачів.

Танець існував та існує в культурних традиціях всіх народів. За довгу історію людства він змінювався під впливом різних джерел, відображаючи культурний розвиток. Існує кілька видів, жанрів і форм танцю:

Основні види хореографічного мистецтва:

- а) народний танець;
- б) класичний танець;
- в) сучасний танець;

- г) спортивно- бальний танець;
- д) історично – бальний танець;

Основні жанри хореографічного мистецтва:

- а) комічний;
- б) трагічний;
- в) героїчний;
- г) ліричний;
- д) драматичний;
- е) трагікомічний.

Основні форми хореографічного мистецтва:

- а) хороводи;
- б) побутові ( - гопаки, козачки, гуцулки; - коломийки, верховини; - польки, кадрили);
- в) сюжетні;
- г) сюїти;
- д) хореографічні композиції;
- е) балетні вистави (Pas de deux, Pas de trois, Pas de quatre, варіація, адажіо, ансамблевий, масовий).

Проаналізувавши теоретичну та практичну діяльність таких видатних діячів, як В. Авраменко, М. Болотов, О. Бочаров, М. Вантух, К. Василенко, В.Верховинець, П. Вірський, Р. Захаров, Б. Колногузенко, А. Лопухов, І. Моїсєєв, Н. Надеждіна , Н. Рамішвілі, І. Сухішвілі , О. Ширяєв, К. Курбет, Х. Сантамарія та інших, можна сказати , що головними характеристиками танцю є:

- художній образ;
- хореографічний текст;
- музичний матеріал (ритм);
- малюнок;
- драматургія;

- костюм.

Кожен аспект зароджується і розвивається під впливом певних зовнішніх подій (які відбуваються в навколишньому світі) та внутрішніх факторів (емоцій, почуттів, стану душі, власних думок та міркувань).

Танець пройшов довгий шлях, в процесі свого формування, починаючи з давніх часів і дійшов до нашого часу як цілісний, виразний, що показує особливості народної культури.

Народний танець перейшов в професійні та аматорські сфери хореографії, став предметом досліджень мистецтвознавців, педагогів, музикантів, хореографів, а також однією з основних навчальних дисциплін у підготовці фахівців різного рівня і видів діяльності, починаючи від виконавців і закінчуючи педагогами і балетмейстера.

## **1.2 Культура та мистецтво кримських татар**

### **1.2.1 Письмова культура кримських татар**

Відомо, що кримськотатарська письмова література має багату історію, охоплюючи період понад 700 років. Очевидно також, що її розквіт припав на період Кримського ханства, коли був створений великий пласт творів, особливо поетичних, і створювалися всі умови для розвитку літературної творчості, проте видання, що зберігаються в РНБ, датуються в основному 1850 роком і більш пізнім часом. Тому основним базовим матеріалом для аналізу стала література саме цього періоду. Однак не можна не відзначити і те, що величезний пласт матеріалу, що відноситься до кримських татар, є і в російському книжковому фонді РНБ. Рукописний ж відділ Російської національної бібліотеки зберігає воістину безцінний матеріал. Йдеться про «Кадіаскерські книги» (початок XVII-XVIII ст.), в які свого часу записувалися всі періодичні та адміністративні справи, які вели кадіаскери (верховні судді) при дивані кримських ханів. Вони містять протоколи судових засідань, охоронні описи майна померлих, духовні заповіти і багато іншого. У 1905 році «Кадіаскерські зошити», які раніше зберігалися на факультеті східних мов Імператорського Санкт-Петербурзького університету,

були передані до Імператорської публічної бібліотеки з огляду на їх історичні та філологічні цінності. Але, можливо, і сьогодні вони залишаються недостатньо вивченими науковцями.

Зібрані за два з гаком сторіччя існування Російської національної бібліотеки видання мовами народів Росії і ближнього зарубіжжя сьогодні представляють собою найціннішу національну колекцію творів друку. Вміст фонду у повній мірі ілюструє етапи становлення книгодрукування та історії розвитку різних культур, сприяючи всебічному вивченню історії різних народів, їх економіки, літератури і мови. Сюди звертаються за інформацією бібліографи «Національних» видань, лінгвісти, які займалися вивченням національних мов, історики та інші вчені. У фонді зберігається безліч раритетів, в тому числі, які не збереглися на територіях, де вони видавалися. Деякі з них є в єдиному екземплярі в світі, що накладає особливу відповідальність за їх збереження для майбутніх поколінь. Кримськотатарський фонд Відділу національної літератури налічує близько 4 тисяч книжкових видань, більше 30 найменувань журналів і близько 40 найменувань газет на арабській, латинській графіці і кирилиці. У число особливо цінної частини книжкового фонду бібліотеки, безумовно, входять дореволюційні видання та видання часів існування Кримської АРСР (від її створення в 1921 р і до депортації кримськотатарського народу в 1944 р). Проф. І.А. Керімов при складанні свого бібліографічного покажчика працював у Відділі. Проте знову і знову в фондах знаходяться видання, які знайшли відображення сьогодні в бібліографічних покажчиках. Наприклад, в бібліографічному покажчику відсутні такі видання, як «Прибалтійські країни» Я. Кніжінського в перекладі А. Муаммедова (Сімферополь, 1931) або «Життя і пригоди Роальда Амундсена» А. Яковлева (Сімферополь, 1935) і деякі інші.

Як відомо, кінець XIX - початок XX століття характеризується зародженням в цілому татарської періодичної преси і її бурхливим розвитком. В основі всього, звичайно ж, була газета «Терджиман» («Перекладач») (1883-1918) і далі такі видання, як «Міллет» («Нація») (1906) і «Ватан хадімі» («Слуга Вітчизни») (1906-1908) [12-15; 43]. Саме ці видання внесли величезний вклад в формування

публіцистичного стилю кримськотатарської літературної мови, які були орієнтовані на весь тюрко-мусульманський світ. Про газету «Терджиман» можна говорити нескінченно, на її матеріалах написано чимало дисертацій. Вона довгий час була єдиним тюркомовним періодичним виданням в Росії, а з початком ХХ століття - найстарішою мусульманською газетою в світі. Газета проіснувала майже 35 років і була закрита 23 лютого 1918 року [32]. Крім того, починаючи з 1883 р газета стає єдиним способом спілкування тюркських народів між собою, тому що при її виданні використовується спрощений і очищений варіант османськотурецької мови, так званий середній говір, який був зрозумілий усім тюркським народам.

На особливу увагу заслуговує і її видавець - видатний кримськотатарський громадський діяч, просвітитель і публіцист Ісмаїл Гаспринський (1851-1914), інтелектуал, політик, який здобув популярність і визнання серед всього мусульманського населення Російської імперії. Саме в його друкарні в Бахчисараї побачили світ такі видання, як «Аруз-і-турки» («Турецьке віршування»), «Буквар» (1913) з автографом автора, «Дві сцени з першої дії п'єси «Бахтіяр» (1882), «Анатомія людини» (1901), «Тисяча і одна ніч: ч. 1-2» (1885), «Історія ісламу», «Наука про читання Корану», «Повчання до Рамазана», комедія «Лікар мимоволі» і т.д.

Що ж стосується книжкових видань кримськотатарською мовою, як уже згадано вище, фонд Відділу національних літератур налічує близько 4 тис. видань, понад 800 з них надруковані арабською графікою, близько 1500 латиницею.

Найбільш ранні книги кримськотатарською мовою, наявні в Російській національній бібліотеці, датуються 1850 і 1873 роками: Татарсько-російський розмовник, з додаванням до них прислів'їв, байок, зразків для відмін і дієвідмін татарських слів, складений учителем татарської мови при Сімферопольській губернській гімназії Абд-ель-Рахманом Крим-Ховаджа, і Російсько-татарський буквар для читання в початкових народних школах Таврійської губернії, складений А. Боданінським [38;39;49].

З 800 арабографічних видань лише 30 книг носять релігійний зміст, інші ж носять світський характер.

Безцінною колекцією фонду є понад 50 видань праць Ісмаїла Гаспринського, в тому числі і прижиттєвих, таких як «Мусульмани в Бразилії» (1888), «Дівчина пастушка» (1897), «Культура ісламу» (1889), «Короткий курс математики ...» (1897), «Короткий курс геології» (1894), «Правила Східного і західного етикету» (1901), «Книга світу» (1889), «Правила поста по шаріату» (1889), «Збірник релігійних життєвих правил, обов'язкових для мусульман» (1911) та багато інших.

Фонд може похвалитися багатоманітною художньою літературою. Тут можна знайти твори таких відомих авторів, як Усеїн Шаміль Тохтаргази (віроучитель при Айвасільській Міністерській школі) «Стогін Криму», «Революційні вірші» Менлі-Азіза, драма «Чому бути, того не минути» Сеїд Озенбашли, «Візерунки життя» Джафера Гафарова, а також його поема «Твердою ногою», драма Умера Іпчі «Вільний народ» і багатьох інших авторів.

Є різноманітна дитяча література таких авторів, як Асан Чергеев, Алтайли, Ібраїм Ільмі, Одабаш, «Дитячі вірші» Кенджу та ін.

Багато цікавих відомостей містять арабографічне видання з історії Криму, видання, що дають уявлення про життя мусульман в різних куточках імперії.

Важливе місце в колекції посідають також книги «Ас-себ ус-Сейяра або Сім планет», які містять історію кримських ханів від Менглі-Герей хана I до Менглі-Герей хана II», «Сімферополь і його околиці» А.О. Штекера.

Величезну цінність представляють видання з кримськотатарського фольклору. Серед них: «Рідкісні анекдоти» (1897 г.) [4], кримськотатарські дитячі пісні і частівки, казки і легенди татар Криму, загадки і т.д.

Кінець XIX - початок XX ст. також знаменує собою швидке зростання друкарства, перш за все світської літератури. Особливе місце в фонді займають видання, надруковані в Санкт-Петербурзі. У 1894-1910 рр. Ільяс Мірза Бораганській (1852-1920) - видавець, педагог містив тут приватну друкарню. Вона називалася «Літотіпографія І. Бораганского і К<sup>0</sup>» і користувалася великою



популярністю. Згодом книговидавець розширив своє діло. Крім арабського шрифту, він став набирати книги кирилицею і латиницею. Відомо, що Бораганській відкрив дорогу багатьом талановитим поетам і письменникам, часом випускаючи книги за власний рахунок. У його друкарні було випущено багато книг по культурі та історії Криму, велика кількість навчальної, релігійної, наукової, художньої та популярної літератури. До цього переліку увійшли монографія «Мавзолей Ненкеджан ханум», «Досвід короткої кримськотатарської граматики», «Зразкові твори османської літератури в витягах і уривках» В.Д. Смирнова, а також «Байки» І.А. Крилова, «Збори віршів імператора Бабура» А.Н. Самойловича, «Сіра шийка» Д.Н. Мамина-Сибіряка [41]. Тут друкувалася і комедія «Одруження» Н.В. Гоголя в перекладі на кримськотатарську мову Османа Асан-огли Акчокракли [3]. Крім цього, у 1899 р тут друкується ювілейне видання поеми А.С. Пушкіна, яке дослівно звучить як «Бахчисарайський фонтан і Талісман, твір Пушкіна з перекладами на татарську мову кримського прислівника Османа Акчокракли» [2]. Текст йде паралельно на російській і кримськотатарській мові (арабіца). Тут же ми бачимо і цілий ряд інших мусульманських авторів, які завдяки «Літотіпографії І. Бораганського» міцно увійшли в світ класичної літератури. Одним з таких став відомий просвітитель казахського народу, мислитель, видатний поет Абай Кунанбаєв. Наскільки відомо, Бораганській за свій рахунок видав Абаю його перший збірник віршів. Текст цього видання був підготовлений до друку професором П.М. Меліоранським.

Бораганській сприяв своїм співвітчизникам. Молодим людям він допомагав надходити в петербурзькі інститути, влаштовував на роботу в свою друкарню. Відомо, що приблизно в 1909 році у нього працював на посаді коректора відомий кримськотатарський філолог широкого профілю, тюрколог, іраніст і арабіст І.М. Леманов.

Близько 50 видань було оцифровано в 2015 р. Сьогодні в Криму проживає по кілька сотень караїмів і кримчаків. Та обставина, що в переважній більшості вони розчинилися серед місцевого населення, не заважає їх інтелігенції жваво

сперечатися про характер ідентичності. Відділ національних літератур, який володіє книжковими колекціями на 110 мовах народів Росії і ближнього зарубіжжя, зберігає літературу і караїмською, і кримчакською мовами. Це, в основному, видання з мовознавства, історії, етнографії і фольклору, які теж чекають своїх дослідників.

### **1.2.2 Ремесла кримських татар**

Протягом століть на території кримського півострова формувалося самобутнє мистецтво, обумовлене багатонаціональним контингентом, проживаючим на даній території. Важливе місце по праву займали народні промисли і ремесла кримських татар. Національні традиції знайшли своє відображення в орнаментальних композиціях, у виробках декоративно-прикладного мистецтва. Особливий інтерес представляють такі техніки, як золоте шиття, візерункове ткацтво, філігрань, різьблення і розпис по каменю і дереву.

Шкіряне виробництво було широко розвиненою галуззю в Криму. Збережені шкіряні вироби і їх фрагменти свідчать про те, що обробка шкіри тут була відома з найдавніших часів. Шкіряне виробництво, як і інші види прикладного мистецтва, було тісно пов'язане з використовуваними технічними прийомами і матеріалом. Скотарський тип господарювання кримських татар, особливо в степовій частині Криму, сприяв розвитку цього виду промислу.

До початку ХХ століття в Криму існувало безліч шкіряних заводів і майстерень. На них виготовлялися шкіряні судини, коробки, суми-мішки, взуття, ремені та інші побутові предмети. Шкіряні цехи представляли собою великі, просторі будівлі з кімнатами для дублення, фарбування, просушування. У дворах влаштовувалися вириті в землі ями, обкладені глиною, або замінювали їх кам'яні чани, де вимочувалися в вапняному розчині козячі або баранячі шкури. Вимочені шкури, очищені від вовни, відмивалися від вапна, витримувалися в дубильних

розчинах (настій сумаху), потім забарвлювалися і, нарешті, полірувалися, тобто на них наводився глянець [29].

Обробка шкір велася по-старому, і лише на деяких підприємствах стали поступово механізувати виробництво (механічна промивка та полірування шкір). Якщо раніше полірування шкір велася вручну, звичайної кизилової палицею, то на початку століття для цього застосовували спеціальну машину, яку обслуговували троє робітників [36].

Окремою галуззю шкіряного виробництва було палітурна справа. Рукописні книги є скарбницею народного розуму, вони піднімають свій голос з глибини століть і дають сучасному читачеві інформацію про історію народу. Виготовлені на пергаменті, шкірі і паперовій основі багато рукописних книг є також твором мистецтва, продуктом художньої творчості людини. Кожна рукописна книга окремо незмінно привертає увагу читача, є об'єктом вивчення і дослідження. Розквіт його припадає на XVII - XIX ст. До початку XX ст. це ремесло починає згасати, зводяться лише до одиничних замовлень. Найпростішим способом декорування шкіряного палітурки було штампування, пізніше стали застосовувати гравіювання і тиснення. Не всі палітурщики і виробники шкіряних предметів могли працювати в цій техніці, і часто гравіювання виконував спеціальний майстер. Гравіювання іноді поєднували з рельєфним тисненням. Ця техніка була настільки дорога, що часто гравіюванням прикрашали тільки лицьову частину палітурки.

Схід є батьківщиною ручного золочення, широко воно застосовувалося і в Криму. Найпростіше золочення представляло собою вдавлення в орнамент золотих точок, потім навчилися золотити більш складні орнаменти. За допомогою кліше, вирізаного з верблюжої шкіри або металу, створювали складні, золочені композиції. Застосовувалося навіть золото різних відтінків. Іншою дуже цінною технікою художньої обробки шкіри була мозаїка. Характерною рисою шкіряних палітурок було використання металевих доповнень. Косинці, застібки для закриття книг, футляри не тільки охороняли книги від пошкоджень, а й служили

декоративним доповненням. Золоті, срібні накладки, виконані в техніці філіграні, добре гармоніювали з шкіряним плетінням.

Час залишив обмежене число шкіряних зразків, велика частина яких загинула від вогкості, вогню та інших зовнішніх факторів. За наявними відомостями, кримськотатарські книги в шкіряних палітурках зберігаються в музеях, архівах, бібліотеках Англії, Німеччини, Росії, України (Львів).

На початку століття в Криму існували цехи войлочників (кійїзджілер), вони займалися виробництвом повсті і займали цілі квартали в містах. Їх майстерні представляли собою просторі, світлі приміщення. За допомогою спеціальних пристосувань майстер укладав розпушену вовну декількома шарами на розстеленому рогожі, потім рясно змочував її гарячою водою. Підготовлену таким чином вовну скручували в рулон і протягом півтори години утрамбовували ногами. Отриманий повсть розгортали, рівняли кінці ножицями, знову змочували гарячою водою і вішали на просушку на вітер [36].

Повсть використовували в Криму для побутових і виробничих потреб. В кожному кримськотатарською будинку були підлогові килими, намазлики (Килимки для молитви), які барвисто прикрашались орнаментальними вставками з розфарбованої вовни (особливо в степових районах). Для господарських потреб повсть використовувалась в якості підсобного матеріалу в консервному виробництві і при експорті фруктів.

Різьба по дереву мала в Криму древні традиції і власну розвинену цехову організацію - цех «Бешікчі ве сандик'чи» [8]. Колони і капітелі, що підпирають покрівлі балконів, решітки та домашнє начиння, дитячі колиски-бешики, скрині з інкрустацією кісткою, перламутром, багатогранні столики «курью» - ось неповний перелік продукції майстеров-червонодерецевців.

На початку століття виробництво різьбленої дерев'яної меблі і інших виробів ще зберігалось в Бахчисараї - з дерева робились скалки, взуття, прядки, меблі - круглі столи, розфарбовані дитячі колиски. Однак вже тоді наяву було значне зниження технічної та художньої культури. Не витримуючи конкуренції з промисловим товаром, майстри переходили на виготовлення дешевших

побутових виробів - живців для сільгоспзрядь (лопати, вила), ножів обробних дощок, скалок та ін.

У Карасувбазаре була організована артіль по виробництву сільськогосподарських зрядь [8]. Лише невелика частина високопрофесійних майстрів залишалася вірною традиціям ремесла, створюючи високохудожні вироби (в основному горінні столики з інкрустацією). Ця продукція поряд з іншими унікальними предметами кримськотатарського прикладного мистецтва початку століття була представлена на ряді всесоюзних виставок в Москві і поповнила колекцію Бахчисарайського музею.

У фондах Республіканського кримськотатарського музею мистецтв, зберігається скриня (кінець XIX - початок XX ст.). Скриня була невід'ємною частиною внутрішнього оздоблення кримськотатарського житла. У нього складалася домашнє начиння, одяг, рушники. Скриня служила меблями, на ній можна було спати, сидіти. Важливе значення надавалося зовнішньому вигляду скрині. Як і в інших виробах народного мистецтва, в ній поєднувалася утилітарність і естетика. Геометрична орнаментация скрині зустрічається у багатьох народів – це великі і маленькі розетки (символ сонця), кола, зламані лінії, які розташовуються на передній (помітною) стінці скрині.

Сьогодні в Криму йде процес відродження народних ремесл. В ньому беруть участь, як майстри старшого покоління, так і представники молодого покоління, які осягають мистецтво і традиції кримських татар самостійно, звертаючись до класичних зразкам.

### **1.2.3 Кримськотатарське декоративно-прикладне мистецтво**

Кримськотатарське декоративно-прикладне мистецтво зародилося і удосконалювалося на території Кримського півострова, де здавна перетиналися культури осілих народів балканського, кавказького, східноєвропейського ареалів з культурою різних кочових племен Євразії. Як зазначає І. Заатов, на сьогоднішній день сучасне кримськотатарське мистецтво займає особливе місце в регіоні як європейська за формою і тюрко-ісламська по суті культура, внаслідок різних

історичних причин опинилася в оточенні славянохристіанського культурного світу. Вивчення кримськотатарського мистецтва має проводитися з урахуванням етнічної історії народу, багатовікових традицій розвитку його культури [28;30].

У монографії, присвяченій кримськотатарському мистецтву, С. М. Червона акцентує увагу на тому, що при всьому змішуванні і різноманітті культур на території Криму в XIII-XIV ст. починає формуватися кримськотатарське мистецтво на ісламській основі, а з XIII століття Крим входить в єдиний простір культури ісламського світу [53]. Наочною репрезентацією цього явища стала ісламська архітектура. Так, мечеть Узбека (XIV ст.) в Солхате і медресе при ньому - одна з перших споруд сельджукського типу. Це монументальна Кубовидна будова з рідкісними прорізами невеликих вікон на гладі стін і з двосхилим дахом. На фасаді будівлі виділяється портал. З одного кута будівлі виростає мінарет зі шпилевідним навершем турецького типу. Розмірковуючи про розвиток кримськотатарського декоративного мистецтва, С. М. Червона вказує на пам'ятники, які дійшли до нас. Так, на сьогоднішній день збереглися фрагменти декору мечеті: різьблення по каменю і майолікові кахлі з арабесковим візерунком, а також епіграфічний орнамент над дверною аркою portalу. В оформленні інтер'єру використовувалась позолота. Вражаючі красою кольору і малюнка кахлі для мечеті з бірюзовою поливою зроблені в місцевій керамічній майстерні. Старокримські кахлі дуже близькі по своїй фактурі до кахлям хорезмської і бухарської школи виробництва кераміки [52]. Як свідчить у своїх дослідженнях В. Е. Возгрин, в розвитку ремесел в цей період можна відзначити певний підйом. До наших днів збереглися надгробні пам'ятники з рельєфною орнаментациєю і висіченими написами, численні уламки фаянсового посуду зі слідами орнаментациї і поливи, ювелірні прикраси, мідно-карбовані вироби, рукописні книги з орнаментальними заставками [17].

У наукових дослідженнях В. Е. Возгріна наведені приклади нерозривного зв'язку мистецтва і науки, освіти, культури в цілому. За його словами, традиції османської архітектури в Криму виявилися при будівництві мечетей, гостроверхих мінаретів, палаців, мавзолеїв і лазень. За розпорядженням Менглі-

Гірей-хана в 1500 році зводиться знамените Зинджирли-медресе. Медресе з ланцюгом над порогом, зайти в яке можна було лише схиливши низько голову, як би схиляючись перед величчю науки. Це було одне з найбільших вищих навчальних закладів в Криму, де протягом 10 років навчання вивчали татарську і арабську мови, писемність, математику, етику, каліграфію, логіку, поетику, мусульманське право, богослов'я, зміст і тлумачення Сунни і Корану, російську мову [16]. При будівництві Бахчисарая був створений унікальний пам'ятник кримськотатарського мистецтва - Залізні двері (Демір-Капу), автор - італійський майстер Алевиз Новий. У цьому пам'ятнику відбилися ті характерні впливи, які грали визначальну роль в мистецтві середньовічного Криму. Традиції мистецтва італійського Відродження проявилися тут у використанні ордерної системи: пілястри з коринфськими капітелями, фланкуючі вхід, підтримують архітрав, над яким тягнеться смуга орнаментального фриза, вище йде карниз, над ним - напівкруглий тимпан, прикрашений аркотеріями. До числа ренесансних мотивів відносяться також включені до складу декору перли, стрічки плетеного джгута, зубці й овали. Але при обігранні ренесансних композицій Алевиз використовує типово східні прийоми декору: двері прикрашає вишукане орнаментальне різьблення, сплетіння листя і гілок аканфа, квітів лотоса, гілок дуба, які виростають з посудини-вази, нагадує грецьку амфору. Епіграфічний декор був зроблений італійським майстром в типово мусульманському стилі.

Сам Бахчисарайський палац, збудований на початку XVI століття при хані Менглі-гіреє I, зазнав руйнування і ряд реставрацій, в результаті чого вигляд його сьогодні сильно спотворений. У внутрішньому дворіку палацу знаходиться знаменитий Фонтан сліз, побудований при Крим-гіреє в 1756 році. Він був перенесений сюди при Катерині II з дюрбе Діляри-Бікеч, коханої дружини хана.

XVIII століття в мистецтві Криму пов'язаний з творчістю видатного живописця Омера. Про його творчість писав, зокрема, М. Я. Гінзбург. ім'я Омера збереглося в історії культури Криму завдяки напису ( «працював Омер, року 1178 Хіджри ») на фасаді Ешиль-Джамі, збудованої на честь коханої дружини Крим-Гірей хана Діляри Бікеч. Фресковий розпис в мечеті являє собою дивовижне по

красі творіння великого живописця. Майстру вдалося майстерно розташувати розпис на стінах мечеті, архітектурний обсяг якої з самого початку не був призначений для подальшого декорування [19]. У розписі переважають рослинні квіткові мотиви, що відрізняються тонкістю малюнка і ніжністю забарвлення.

Одна з ранніх робіт Омера - розпис альтанки хана Селямет-Гірея в Бахчисарайському палаці (1753), незначні фрагменти якої збереглися до нашого часу. В основі розпису - сюжет вази з квітами. Малюнок відрізняється витонченістю тонких і хвилястих ліній. Благородство малюнку повідомляє дивно вишуканий колорит розпису, заснований на поєднанні холодних синьо-зелених і теплих вохристо-золотистих, рожевих тонів.

У Путівнику по Херсонесу Таврійському містяться дані о кримській кераміці, зокрема, про те, що вона розвивалася під визначальним впливом турецької кераміки. До Криму ввозилося велика кількість керамічного посуду з Туреччини, що не могло не позначитися на запозиченні турецьких форм. Фрагменти турецької кераміки були виявлені в Ескі-Кермені і Каламіті, Мангупі і Чуфут-Кале, Старому Криму і Феодосії [52].

В архітектурі XIX-XX ст. основними замовниками виступає російська знать, яка будує в Криму свої маєтки. З традиційної мусульманської архітектури запозичуються певні елементи, які надають будівлям наліт східного романтизму. За спостереженнями М. Я. Гінзбурга, особливо цікаве обігрування традицій кримського зодчества було зроблено архітектором Н. П. Красновим при зведенні комплексу Юсуповського палацу. Один з його шедеврів - Юсуповская мечеть, споруджена в деякому віддаленні від палацу в 1910 році. Проект типовий для мечетей того часу: камерний зал під чотирьохскатним дахом, міхрабная ніша, але ряд особливостей відрізняє її від інших споруд подібного роду, надаючи мечеті риси граціозності та оригінальності. Це стрілчасті арки в вікнах, висока стеля, крита галерея, що примикає до порталу, підтримувана стрункими колонами з вапняку. Мечеть прикрашена різьбленим орнаментальним фризом. Західний портал і міжвіконний фриз по периметру прикрашений орнаментальним і



каліграфічним різьбленням. Серед місцевих жителів збереглося ім'я майстра різьблення по каменю – Усеин Тохтаргази [20].

#### **1.2.4 Ювелірне мистецтво кримських татар**

Художній метал і ювелірне мистецтво завжди було на високому рівні серед ремесл у кримських татар. Різноманітність, оригінальність форм і висока якість виробів, сприяли розвитку експорту в країнах Сходу і Європи. Предметами мистецтва ставали навіть такі деталі, як дверні петлі і замки.

Гінзбург М. Я. писав: «До чого простягалось це мистецтво, можна судити за такими досконалими деталями, як дверні петлі, візерункові ковані і накладні мідні прикраси, круглі замки жовтої міді тонкого різьбленого візерунка. Залізні решітки, які і зараз можна знайти в старих будинках Бахчисарая, Євпаторії або Карасувбазара. Не можна не згадати також залізних, чавунних і мідних люстр, ламп і ліхтарів, як, наприклад, велике панікадило «Міхара-Сулейман», світило Соломона в палацовій мечеті Бахчисарая або ліхтар в нартексі євпаторійської Шукурла-Ефенді-Джамі» [21].

У ХІХ ст. російський мандрівник Кондараки відзначав, що найзаможніші серед ремісників були майстри, які виготовляли ножі, мідний посуд, рушниці, шаблі. Кожен ремісник був майстром у вузькій спеціалізації. Так виділялися професії лудильників, зброярів, мідників, слюсарів. Крім виразності силуету і форм, використовувалися декоративні засоби, за рахунок яких вироби ставали творами мистецтва і викликали захоплення інших народів, які проживають за межами Криму [1].

Дуже велику роль ювелірне мистецтво відігравало в національному костюмі. Крім декоративної функції, прикраси також служили оберегом. Саме тому діти і жінки носили більше виробів, ніж чоловіки, тому що вважалося, що вони більш схильні до негативного впливу. Так, наприклад, найпоширенішою прикрасою було «к'ушак'». К'ушак' - це пояс, який використовувався в обрядовій практиці, аж до 20 століття (70-80 років). Обряд «оперізування» відбувався перед початком весільної церемонії. Суть його полягала в тому, що батько або брат

обходив кілька разів навколо нареченої, а потім застібав пряжку. Цей процес вважався благословенням. Такий пояс був обов'язковий для «аг'ир нишан» (обряд заручин). Його також використовували як оберіг, поклавши під подушку під час народження дитини у його господині. Також, пояс символізував приналежність людини до середнього світу, якщо він носився на талії, а пояс, який носився на стегнах, говорив про приналежність до загробного світу. Крім зміцнення попереку, пояс, захищаючи від недуг і нещастя, перебував на пупку - слабке місце людини, прикритим пряжкою.

Велика кількість пряжок виготовлялося в вигляді виноградного листа, який був символом відродження і родючості. Захисну функцію пояса посилювали «Сулюкі» (п'явки), це вигнуті ланки на поясі, які вважалися водним символом.

Також прикрасою, яку часто виготовляли були амулетніци «к'асіде» - нагрудні прикраси, які мають форму трубчастого футляра або трикутника. Такий виріб було обов'язковим для весільного набору нареченої. Трубчаста форма символізувала ідею родючості, а поєднання з трикутним амулетом символізувало жіночий і чоловічий початок. Подібні футляри могли носити тільки жінки. Користувалися успіхом і такі прикраси як «Сач-к'асіде». Дівчата з довгими і красивими волоссям чіпляли красиво оброблену ладанку з молитвою в цілях запобігання від заздрісного погляду. Виглядали вони як плоскі або прямокутні футляри з чорнінням або філігранним візерунком, а підвішувались - за допомогою ланцюжка, який кріпиться металізованими нитками до волосся [27].

Для кримських татар, як для всіх стародавніх тюрків, метал вважався породженням землі і тому міг нести в собі енергетичну силу. Особливо, срібло, мідь, золото і залізо. Найбільш шанованим було залізо, так як вважалося, що воно може уберегти від підступів і хвороби [27]. Також, кримські татари дуже любили червону мідь «Бак'ир». Її частіше використовували у виготовленні предметів сервірування столу, банних приладів, кухонного начиння і т. д. Через гарну теплопровідність, з неї робили спинці і різні каструлі, які лудили іноді зовні, і завжди зсередини.

Вироби майже завжди прикрашалися орнаментикою. Традиційними видами нанесення візерунків на начиння, були ажурне різьблення, карбування і гравірування. Чим багатше і ажурніше був прикрашен посуд, тим більш заможними вважалися її власники.

Найскладнішим видом декорування вважалася карбування по листовому металу. Принцип роботи з нею полягав у створенні малюнка, рельєфу і фактури в процесі роботи. Орнамент наносився спеціальним стрижнем «к'алем» і молотком. Іноді карбування поєднували з ажурною різьбою. Найчастіше це були форми трикутника, кола і ромба.

Часто використовуваним прийомом прикраси художнього металу була гравірування. Її частіше використовували для прикраси ювелірних виробів і посуду, так як тонкий, витончений візерунок краще сприймався з близької відстані.

У роботі з сріблом, використовували техніку черні. Гравірування, гладких поверхень відтіняли черню, що надавало роботам завершеності і елегантності. Подібний метод використовували при створенні прикрас, посуду та інших срібних виробів [51].

У XVII-XVIII улюбленим методом обробки декоративних виробів була техніка насічки. Вона настільки була поширена, що тонким срібним або золотим дротом прикрашали навіть найнезначніші предмети домашнього вжитку. Особливим успіхом, цей метод, користувався при створенні зброї. Після депортації кримськотатарського народу всієї національної культури було завдано величезної шкоди. Однак, після повернення на рідну землю, кримськотатарські майстри активно взялися за відродження і процвітання мистецтва. У тому числі й ювелірне мистецтво.

На сьогоднішній день найбільш відомими майстрами в сфері ювелірного мистецтва є Мехті Исламов, Айдер Асанов, Асан Галімов, Руслан Деніслямов, Ельміра Асанова. У 1999 році з'явився ювелірний дім «Дюльбер» (крим.тат. - красивий). Очолив і створив його Мехті Исламов. Всі вироблені ювелірні вироби -

східного характеру і чимала частина з них була створена на базі кримськотатарських мотивів. Ювелірний дім отримав перші місця і премії на міжнародних і всеукраїнських виставках [42].

Також яскравим представником сучасної ювелірної культури, вважається Айдер Асанов. Майстер є спадковим ювеліром. Вже у віці 12 років він освоював секрети ремесла. Однак трагічні події, пов'язані з кримськотатарським народом, не давали розвиватися і працювати майстру аж до 1999 року. Громадська організація «Фонд відродження Криму» і кошти, виділені Турецьким агентством (ТІКА), допомогли художнику отримати житло в Бахчисараї і організувати майстерні для творчої роботи і навчання традиційного ремесла [42].

### **1.3 Танці в обрядах кримських татар**

Кримські татари, як і жоден інший народ, не обходилися без календарно-обрядових свят. Ці свята завжди приймали і будуть приймати величезну участь в житті і побуті будь-якого народу.

Як писала Підлипська А. М. у своїй науковій роботі: «традиційні кримськотатарські обряди календарно-річного циклу були насичені багатьма танцями. Під час Ураза байрам (мале свято розговіння), що є одним із загальномусульманських свят, яке відбувається після тридцятиденного посту місяця Рамазан, протягом трьох днів, як зазначав В. Х. Кондаракі, “не припиняються танці молоді” [25;35]. Курбан байрам (велике свято жертвоприношення), одне з найголовніших мусульманських свят, також не обходилося без танців.» [47]

За радянські часи обряди зберегли танцювальну складову. Так, восени 1925 р. під час свята Дервіза, що традиційно проходив у день осіннього рівнодення, в селі Бешуй Сімферопольського району “грало два оркестри. Відбувались татарські танці” [45]. Нові державні свята кримські татари також проводили з танцями. У грудні 1935 року на одному зі свят у колгоспі “Красная заря” Сейтлерського району “заграв чал (різновид оркестру). Один за другим виходили до кола колгоспники та колгоспниці, що приєднувались до стрімки Хайтарми.

Відбувалося неоголошене змагання: хто затанцює краще. 1938 року “весело та радісно відсвяткували 1 Травня колгоспники колгоспу ім. Тельмана Бахчисарайського району. Молодь танцювала “Хайтарму” [11]. [47]

Найбільш насиченими різноманітними танцями виявляються сімейні обряди. Наприклад, танцями супроводжувалося свято з нагоди обрізання (суннет). “Два красивих джигіти, у святковому вбранні, стали vis-a-vis серед кімнати і почали перебирати руками та ногами, спочатку дуже повільно, але під кінець швидко та спритно” [31;34]. Представлений дуетний чоловічий танець, виходячи з опису, мав сталу композиційну побудову, був досить темпераментним та технічним. Оскільки автор наголошує на поєднанні повільної та швидкої частин, можна припустити, що ми стикаємося з чоловічим виконанням “Агъыр ава ве Къайтарма” (“Повільна мелодія та Хайтарма”).[47]

Особливе місце серед сімейних обрядів у кримських татар, як і у багатьох народів, завжди займало весілля. Саме цей обряд найбільше привертав увагу мандрівників та дослідників, про що свідчать численні публікації XIX – початку XX ст. Один із перших описів кримськотатарського чотириденного весілля з’явився у 1828 році в газеті “Одесский вестник”. Тут знаходимо згадки про танці подруг нареченої в її домі та друзів нареченого в його домі в перший день; стриманому танці тещі зі стариком, що був обраний серед друзів родичів нареченої на четвертий день, після того, як теща благословила молоду; танці, що завершують весілля [56]. Танець представлений як невід’ємна частина кримськотатарського весілля з чітко визначеним часом та місцем виконання. На початку XX ст. Михайло Дмитриєвський, описуючи деякі фрагменти весілля кримських татар, розповів про безперервну музику протягом трьох днів після приїзду нареченої до будинку нареченого, коли татари один перед одним демонструють свої танці, а також про ігри, танці та співи на жіночій половині під час джигітовки хлопців [22;50]. [47]

Досить докладні відомості про весільні обряди кримських татар розмістив у 1848 році у газеті “Таврические ведомости” П. Дьяченко. Автор розповів про танці та пісні жінок у перший день весілля на жіночій половині, звертаючи увагу

на те, що “біля вікон... розміщується натовп молодих чоловіків, що дивляться на танцюристок та самі танцюють та співають” [26]. Для хлопців це був чи не єдиний спосіб побачити дівчат у розкутій обстановці та обрати майбутню наречену. Якщо весілля відбувається влітку, зазначає дослідник, то танцюристки виходять на двір, розташовуються окремо від чоловіків, розпочинають танці і “тут уже кружать голови та самі кружляють”. Таким чином, П.Дьяченко зосереджує увагу на досить важливій функції танців під час весільного обряду – своєрідне знайомство хлопців та дівчат між собою.[47]

На жаль, відомості про танцювальні моменти весільного обряду і власне про народну танцювальну культуру кримських татар дореволюційного часу (до 1917 р.) є досить обмеженими, що пояснюється не лише відсутністю універсальної системи запису танців, а й історико-політичними обставинами, пов’язаними з інтеграцією кримських татар у Російську державу. [47]

У 1919 – 1924 роках Гліб Анатолійович Бонч-Осмоловський зібрав відомості про весільні обряди татар у Судакському та Бахчисарайському районах, де знаходимо численні згадки про танці. Дослідник повідомляв, що в Судакському районі танці в домі нареченої розпочинаються на другий день весілля. Чоловіки та жінки танцюють на різних половинах, продовжуючи традиції роздільного виконання танців, що були закладені набагато раніше. Кращим танцюристам під капелюх клали паперові гроші, що по закінченні танцю віддавалися музикантам. Спостерігалася своєрідна неформальна професіоналізація, коли танець виконувався не лише “для себе”, але й “для глядача”. Народний танець у процесі естетизації поступово перетворювався на об’єкт споглядання. Можливо, саме тут слід шукати перші зародки кримськотатарського народносценічного танцю як окремого виду мистецтва. Згодом найкращі танцюристи-одинаки Хайрі Емір-Заде, Усеїн Баккал, що отримали “хореографічну освіту” на весіллях та народних святах, стали високопрофесійними виконавцями [44].[47]

У момент фарбування нареченої хною хлопці та дівчата одночасно виконують танець “Джин”, однак дівчата знаходяться в кімнаті та акомпанують

власним співом, а юнаки виконують танець на даху під інструментальний оркестровий супровід. Докладніша інформація стосовно “Джин” відсутня. Третій день весілля гості всю ніч святкують із музикою, піснями та танцями (чоловіки та жінки окремо).[47]

Особливу увагу в перший день в оселі нареченого привертає прикрашення “весільної свічки”, яка складалася з двох великих, складно декорованих, перехрещених свічок, та вихід дівчат із прикрашеною весільною свічкою на двір, де “при її світлі розпочинають хороводний танець “хоран”... який далі продовжує чоловіча молодь (не завжди)” [46]. “Хоран” виконували у супроводі ліричної пісні часів Російсько-турецької війни “У кизилловому лісі”, ліричної пісні “Вариляч” та ін. Усі вокально-інструментальні супроводи “хоран” однієї метроритмічної структури 6/8. Це загальновідомий танець, чоловічий чи жіночий, хороводного типу (рухи виконуються по колу, найчастіше у поєднанні інструментального та вокального супроводів).[47]

Пісні та танці виконувалися під час руху нареченого на останню холостяцьку вечірку. Виїзну процесію нареченої до оселі нареченого також супроводжували танці, а в момент приїзду “у дворі чоловіки з боку нареченої (яких називають кудалар) виконують ряд танців” [5;46]. Тут зустрічаємо одинадцять танцювальних мелодій, назви деяких співпадають із назвами танців: “Къайтарма”, “Чобан къайтармасы” та “Чобан авасы”, “Бувдан”, “Акъай авасы”.[47]

На відміну від Судакського району, в Бахчисарайському вже в перший день молодь співає та танцює до чотирьох годин дня. Потім, після перенесення нареченої у вільну від гостей кімнату, “старша розпорядниця, енге, знявши з нареченої дуак (головний убір) та мараму (накидка з тонкої тканини на голові), одягає їх на себе та танцює з особою, що переносила наречену, танець акаявасы; танці та музика продовжуються до вечора” [9;23]. Того ж дня після фарбування нареченої енге танцює із сааном (мідний таріль) у руках. Зазвичай, саме на саані енге виносить чашку з хною, а потім збирає з гостей добровільні пожертви. Таким чином, виконується сольо-імпрровізаційний танець із предметом, оскільки,

при всій канонічності весільного обряду навряд чи існувала чітка композиційна побудова індивідуальних танців, вони виконувались з великою долею імпровізації.[47]

На другий день весілля жінки варять кашу “кеш-кеш” під музичний супровід. Вони “то танцюють під музику, то перемішують довгими палками, що перехрещуються та обов’язково торкаються одна одної. В той час, коли одна група перемішує, інша танцює, потім вони міняються, і так до кінця варіння, що продовжується декілька годин” [9;24]. Їжу на кримськотатарському весіллі найчастіше готували на дворі у великих казанах, що стояли над виритими для вогнища ямами – “очагами”. Своєрідний багатогодинний танцювальний марафон біля “очага” передає загальний піднесений настрій на весіллі, де навіть під час ритуального приготування їжі панує відчуття свята.[47]

Увечері того ж дня, після фарбування нареченої дівчата, звертаючись до свах, виконують пісню, вимагаючи куман-ємиш (мідний глечик із сушеними горіхами та фруктами, що принесли свахи від нареченого). Свахи погоджуються лише за тієї умови, що “дівчата повинні його викупити танцями. Ті танцюють, потім одна з них разом із сагдичем (шафер) під пісню виконує танець Чора-батыр” [9;24]. Тільки після танців дівчатам віддають глечик. Тут ми зустрічаємо масовий жіночий танець, що, найімовірніше, являє собою сукупність сольних імпровізаційних танців. Зазначення назви “Чора-батыр” дає підстави припустити, що основні структурні елементи танцю були загальновідомими.[47]

Таким чином, етнографічне дослідження Бонч-Осмоловського подає цінні відомості щодо танцювальної культури кримських татар, які дозволяють деякою мірою реставрувати хореографічну палітру весільного обряду.[47]

Однак Гліб Анатолійович Бонч-Осмоловський не обмежився дослідженням лише весільних обрядів кримських татар. Його цікавили різні аспекти матеріальної та духовної культури цього народу. Наводячи свої спостереження щодо кримськотатарських танців, він стверджував, що “танці користуються не меншою любов’ю татар, ніж пісні”. Узагальнюючи стилістичні особливості, зазначав, що “різноманітні за назвами, вони майже усі зводяться до пластичних



рухів рук та ніг”. Автор навів назви чотирьох загальновідомих, на його думку, танців: “хайтарма, чабан, пчах (ніж), дерт-хыз (чотири дівчини)”. Окремо виділив “стародавній хороводний танець джиин чи коран, що зберігся ще в Алуштинському та Судакському районах. Вечорами на пласких дахах домів можна побачити хороводи дівчат, що повільно кружляють у супроводі мани (мане) [10;37].[47]

Проаналізувавши роботу дослідника, А. М. Підлипська приходиться висновку, що: «матеріали, наведені дослідником, свідчать про збереження стилістики рухів та традицій виконання кримськотатарських танців у середині 20-х рр. ХХ ст».[47]

#### **1.4 Народна музика кримських татар**

Кримськотатарська народна музика є яскравою і самобутньою частиною багатонаціональної культури Криму. Особливості географічного положення Криму, що знаходиться на стику Сходу і Заходу, зумовили незвичайність музичної мови корінного народу, кримських татар, увібрав в себе елементи східної та західної культур. У деяких випадках ці елементи збереглися в чистому вигляді, а в деяких трансформувалися, зазнавши суттєвих змін.

Своєрідність музичного фольклору визначається декількома основними моментами, серед яких лад і ритм є головними. Саме ладів-ритмічна структура надає музиці той специфічний колорит, завдяки якому ми можемо визначити національну належність тієї чи іншої мелодії.

Кримськотатарські пісні мають дві назви: «Тюрк» і «Йир». Обидва ці слова переводяться як «пісня». Але «Тюрк» - це пісні південнобережних і гірських татар, і для цих пісень характерні складна мелодика, багата орнаментика, розгорнута форма, система півтонів, емоційне напруження. «Йир» - пісні степових татар, вони простіші в музичному плані, лаконічні за формою і мають диатонічну основу.

Автори і виконавці кримськотатарських народних пісень також мають дві назви: у гірських татар це Ашик, у степових - Кеда.

При аналізі кримськотатарської народної музики ми виявляємо колосальне багатство її ладів-ритмічної системи. В піснях і інструментальних мелодіях використовуються практично всі прості і складні розміри, їх комбінації так звані несиметричні розміри типу 5/8, 7/8 і т. п. З ладів зустрічаються іонійський, еолійський, давньогрецький, лідійський-давньогрецький. На основі фригійського і дорійського ладів в кримськотатарській народній музики виникли свої специфічні лади зі збільшеною секундою: фригійський з підвищеною терцією (позначено +3) і дорійський (відповідно +4). Крім цього, досить широко поширені комбінації цих ладів з гармонійним мінором - це лади з двома збільшеними секундами.

Однією з примітних особливостей кримськотатарських пісень і інструментальних мелодій є характерна інтонація, що вводить в тоніку. Назвали її «дорійським заспівом». Зустрічається ця вступна інтонація, як на початку, так і в середині музичного побудови. Очевидно, що цей заспів використовується тільки в мелодіях мінорного ладу.

Ще однією примітною особливістю кримськотатарської народної музики є такт, в якому введення в тоніку здійснюється через фригійську секунду.

Приклади з народної музики, в яких використовуються вищезгадані лади:

- Іонійський - «Чирак' Телль аваси» («Мелодія прикраси свічки») [54, с. 19];

## Чыракъ теллев авасы

Инструментальная мелодия

Ионийский



- Еолійська - «Тавг'а Бардо» («Вирушив я в ліс»), «Айшем» («Моя Айше»);

### Тавг'а бардым



### Айшем



- іонійсько-міксолідійський - «Деве маджар» (Верблюжа Маджар »), « Ай к'ара к'из («Ай, дівчина-смуглянка»):

### Деве маджар



- Еолійсо-дорійський - «Папійім» («Моя качечка») [54, с. 63], «Даг'дан да енді бир к'озу» («З гори спустилося ягня») [54, с. 100]

## Папійім



## Дагъдан да энди бир къозу



- давньогрецький - «К'айнана» («Теща») [54, с. 41], «Азбаринда чок'раг'и бар» (« У дворі у нього є джерело ») [54, с. 61]

## Къайнана



## Азбарында чокърагъы бар



- лидійсько-міксолідійський - «Явлук' оюни («Танець хустки») [54, с. 170], «учь гузель» («Три красуні»):

## Явлукъ оюны



## Учь гузель



- Фригійський + 3 - «Салг'ир бою» («По річці Салгір»), «Шу Ялтадан» («З Ялти»):

### Салг'ир бою

Фригійський+3



### Шу Ялтадан

Фригійський+3



- Фригійський + 3 + гарм. мінор - «Сув ак'ар тиник'-тиник'» («Течуть прозорі води») [7, с. 135-136]:

### Сув ак'ар тыныкъ-тыныкъ

Фригійський +3 + гарм. мінор



- Дорійський + 4 - «Хайтарма» («Хайтарма» - швидкий танець):

### Хайтарма



- Дорійський + 4 + гарм. мінор - «Аг'ир ава» («Аг'ир ава» - повільний танець) [48, с. 25]:

### Агъыр-ава



- Фригійський + 3 з дорійським заспівом - «Екі пуг'у» («Два пугача») [6, с. 9], «Бахчада к'урдим салинджак'» («В саду повісив гойдалки») [54, с. 50]:

### Эки пугъу



### Бахчада к'урдым салынджакъ

- Еолійська з дорійським заспівом - «К'онма буль-буль» («Не сідай соловей») [55, с. 40-41], «Дев-дев» («Велетень») [55, с. 40-41]:

### К'онма, буль-буль



### Дев-дев





- Еолійська з фригійським кадансом - «К'ара кер атим» («Мій сліпий вороний кінь»):

## Къара кёр атим

Еолійський с фригійським кадансом



Ритмічна сторона кримськотатарської народної музики не менше різноманітна, ніж ладова.

У танцювальному жанрі найпопулярнішими і поширеними є ритми  $4/4 + 5/4$ , або навпаки  $5/4 + 4/4$ , і  $7/8$ .

$5/4 + 4/4$  - це ритми повільного великого танцю «Аг'ир-ава» (Буквально «Важка мелодія»). Тут відбувається суворе чергування тактів  $4/4$  і  $5/4$  (див. приклад «Аг'ир-ава»), темп повільний.

$7/8$  - це ритм хайтарма, самого популярного, енергійного і швидкого танцю кримських татар (див. приклад «Хайтарма»). Ритмічна структура тут така:  $4/8 + 3/8$ .

Необхідно відзначити, що метроритмічна формула  $7/8$  характерна і для вокальної музики, так званих «Чин» («Коломийки»).

В інструментальній та вокальній музиці кримських татар зустрічаються і дуже складні в ритмічному відношенні твори народної творчості. У пісні «Мени де г'амдан» («Визволи мене»), вільно-імпровізаційного характеру, спостерігаємо зміну розміру майже в кожному такті. Тут зустрічаються такти на  $2/4$ ,  $3/8$ ,  $5/4$ ,  $5/8$ ,  $6/4$ ,  $6/8$ .

В інструментальній мелодії «Ей дільде битмез» ( «Не висловити словами» ), що виконується зазвичай на кларнеті, також дуже складна метроритмична будова - використовуються розміри  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $4/4$ ,  $5/4$ ,  $3/9$ ,  $5/8$ ,  $7/8$ ,  $9/8$ ,  $11/8$ . У внутрітактовій структурі характерними ритмічними деталями є різного виду сінкопирування і рух тріолями, що несуть в собі як мелодійну функцію, так і роль варіаційної орнаменталізації. Завершується ця досить розвинена п'єса оркестровим тутті, де весь ансамбль народних інструментів відіграє заключну тему в унісон в рівному русі на  $2/4$ , при більш рухомому темпі. Хочеться відзначити цю своєрідну «коду», так як вона характерна як для інструментальної музики, так і для пісень повільного, тягучого складу. Такі інтермедії (інструментальні програти в більш швидкому темпі), коди грають роль ритмічної розрядки, одночасно знімаючи і психологічну напругу.

До широко вживаних можна віднести також ритми:  $5/8$ ,  $5/8 + 4/8$  і навпаки:  $4/8 + 5/8$ ,  $9/8$  ( $2/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8$ ). Область застосування цих ритмів в основному вокальна.

## **РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНАЛОГІВ**

### **2.1 Аналіз танцю «Емір Джелял»**

#### **2.1.1 Аматорський ансамбль танцю «Бадем». Аналіз танцю «Емір Джелял»**

Ансамбль «Бадем» - це молодий аматорський жіночий ансамбль танцю в Києві, який заснувала молода кримська татарка Ельнара Халілова, щоб підтримувати і розвивати кримськотатарську культуру, ближче познайомити з нею українців.

Бадем - жіночий символ у кримських татар. Звучить красиво, непомітно, скромно. Адже скромність у кримськотатарських дівчат - це відмінна риса.

Ідея створення такого ансамблю виявилася затребуваною: зараз «Бадем» - це доросла і дитяча групи. Доросла група невелика, до десяти людей. У ній займаються, як кримсько татарські дівчата, так і українки. У дитячій групі маленьких танцюристів зібралося набагато більше - батьки, в основному кримські татари з Києва, дуже хочуть, щоб їхні діти знали і вміли виконувати танці свого народу.

«Емір Джелял» виконується лише дівочим складом танцювального ансамблю. Танець має ніжний та ліричний характер. Дівчата виконуючи м'які і плавні рухи руками, звертають увагу на красу жіночих рук і кистей. Особлива вишивка на рукавах плаття – «элькъап», підкреслює роботу рук. У танці кисть ходить від пальчика до своєї основи, дуже плавно і м'яко. Танець складається із двох частин, першої ліричної та не швидкої, друга більш швидка, жвава і весела.

#### **2.1.2 Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки. Аналіз танцю «Емір Джелял»**

Історія хору бере початок у важкі роки воєнного лихоліття: у Харкові в 1943 р був організований Державний український народний хор (з самого початку в складі були хорова, оркестрова та танцювальна групи) і призначений його художнім керівником і головним диригентом педагог Київської консерваторії

Григорій Гурович Верьовка. Поруч з ним хормейстером працювала його дружина, талановитий музикант Елеонора Павлівна Скрипчинська. Тимчасовий колектив, що створювався задля виступів на фронті, перетворився на національний скарб.

Сьогодні Хором керує народний артист України, заслужений діяч мистецтв України Зеновій Корінець, який свого часу закінчив Донецьку музичну академію імені Прокоф'єва.

Хор Верьовки дістав багато національних і міжнародних відзнак, зокрема, за великий внесок у справу миру й дружби між народами був нагороджений срібною медаллю Всесвітньої ради миру. Австрія, Нідерланди, Іспанія, Португалія, Коста-Ріка, Мексика, Куба, Нікарагуа, Чехія, НДР, Канада, Франція, Монако – всі ці країни були підкорені творчістю хора ім. Верьовки, всюди переповнені зали, бурхливі овації, осяяні радістю обличчя глядачів.

«Емір Джелял» хора Верьовки виконується лише жіночим складом танцювальної трупи. Складається з двох частин. Характер і темп танцю у першій частині чуттєвий та м'який, темп спокійний, у другій – змінюється, стає радісніше та грайливіше, темп збільшується. Танець має різноманітний хореографічний текст – це всілякі рухи кистей та рук, ходи, пози, оберти. Присутні технічно складні повороти, що виконуються в швидкому темпі на місці і в просуванні.

### **2.1.3 Державний кримськотатарський ансамбль народного танцю «Хайтарма». Аналіз танцю «Емір Джелял»**

Ансамбль заснований в 1939 році. Після депортації кримських татар в Узбекистан був відроджений в 1957 році в м. Ташкенті. У 1992 році був знову переведений в Кримську державну філармонію. З 1993 року ансамбль працює в Євпаторійському відділенні Кримської філармонії.

Обдарований кримськотатарський народ на благодатному півострові Крим, де перетиналися шляхи багатьох народів, розгорнув своєрідну яскраву поетичну і танцювальну культуру. Стикаючись з іншими танцювальними культурами, відчуваючи їх вплив, пропускаючи їх через призму своєї характерності і

самобутності, ансамбль підносить глядачеві культуру не тільки кримськотатарського народу, а й культуру народів світу.

Репертуарний діапазон ансамблю дуже багатий: фольклорні твори, хореографічні композиції, сюїти, сольні виконання, інструментальні та танцювальні номери. Концерти ансамблю проходять як на сценах санаторіїв, пансіонатів і сільських населених пунктів АРК, так і на найбільших сценах України.

«Емір Джелял» у виконанні ансамблю «Хайтарма» має не звичний музичний супровід, характерний для цього танцю, але він також складається з двох частин, перша – лірична та спокійна, друга – швидше та веселіше. Виконують його чотири дівчини. Окрім характерних рухів кистей и рук, простих ходів, положень корпусу, у виконанні ансамбля «Хайтарма», присутнє виконання послідовних сольних комбінацій, які розкривають кульмінацію номеру та загальна фінальна частина.

## **2.2 Аналіз танцю «Явлукъ Оюны»**

### **2.2.1 Кримськотатарський фольклорний ансамбль «Крим». Аналіз танцю «Явлукъ Оюны»**

Кримськотатарський фольклорний ансамбль «Крим» було засновано в 1990 р, його творець і беззмінний керівник - співак, композитор, аранжувальник і диригент, Заслужений діяч мистецтв України і Республіки Татарстан Сервер Какура.

Перед творчим колективом стоїть благородна мета відродження, збереження і розвитку національного музичного і вокально-хореографічного мистецтва. Артисти ансамблю по крупицях збирають безцінне музичну спадщину народу, зберігають і відроджують етнографічний матеріал. Їх зусиллями відновлені старовинні національні музичні інструменти. На сцені знову зазвучали чубук-давул, уд, зурна, кавал, най, Чанг, дарі, саз. Так максимально точно відтворюється картина народного музикування. А володіння самобутнім

майстерністю виконання на цих інструментах робить кожного музиканта ансамблю унікальним.

Гордістю репертуару є старовинні народні танці «Агъыр ава», «Тым-тым», «Хайтарма», «Чобан», «Койде байрам», «Дугун».

У концертних програмах колективу представлені кращі і улюблені кримськими татарами пісні, пісні і танці народів, що живуть в Криму, а також авторські твори композитора Сервера Какура і поетеси Ольги Голубевої. Театралізовані постановки ансамблю яскраво відображають кращі національні традиції і користуються великим успіхом у глядача.

«Явлукъ Оюны» фольклорним ансамблем «Крим» виконується жіночим та чоловічим складом танцювальної трупи. Однак першу частину танцю виконують тільки дівчата. Вони стримано весело танцюють танець з хусткою, демонструючи її глядачу. У другій частині номеру з'являються хлопці. Щоб вразити дівчат, кожен юнак по черзі піднімає хустку з пола без допомоги рук. З цього моменту номер насичується різноманітними трюковими елементами, які виконують чоловіки ансамблю. Номер наповнен технічною лексикою характерною для чоловічого танцю кримських татар: швидка та дрібна робота ніг, різноманітні стрибки, та ін. Жіночий склад більшу частину номеру виконує другорядну роль, беруть участь у підтанцювці, та у загальних комбінаціях.

### **2.2.2 Танцювальна група кримськотатарського театру. Аналіз танцю «Явлукъ Оюны»**

Кримськотатарський театр має свою давню історію. Театральне мистецтво було досить розвинене в період Кримського ханства. У жовтні 1901 р в Бахчисараї відкрито перший театр, в якому ставляться просвітницькі вистави за участю жінок. Одна з перших п'єс, поставлених на сцені, була п'єса С. А. Озенбашли «Оладжаг'а, чаре олмаз». Так, в Сімферополі був поставлений спектакль «Прийом гостей в кримськотатарській сім'ї». В силу того, що на сцені були показані фрагменти з побуту кримських татар, участь дівчат глядачі сприйняли як показ звичаїв і традицій, а не як гру актрис.

Після депортації кримських татар з Криму в 1944 році театр відроджується лише в Криму на початку 1989 року, завдяки зусиллям корифеїв кримськотатарської культури І. Бахшиш, С. Османова та інших.

За період роботи до сьогоднішнього дня в театрі поставлено понад 200 вистав. У театрі працює близько 150 чоловік, 80 з них актори музиканти, танцюристи, художники, творчі працівники.

Танцювальна група кримськотатарського театру починає виконання «Явлукь Оюны» з першої дівочої частини. Дівчата виконують танець з хусткою: кружляють з ним, піднімають вгору, демонструючи його глядачу, тримають двома руками чи однією, показуючи його красу з різних сторін. Друга частина номеру – з'являються хлопці. Вони запрошують дівчат на спільний танець, але перед тим, юнаки повинні продемонструвати свою силу і спритність, піднявши хустку з пола, без допомоги рук. По черзі хлопці піднімають хустку з пола, демонструючи всілякі різноманітні трюки (стойка на руках, фляк, рондат та ін.). Після цього триває загальна фінальна комбінація. Характер і темп упродовж всього номеру веселий, радісний, темп помірно швидкий.

## ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ

### РОЗДІЛ I. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ

#### Композиційний план до хореографічної сюїти Явлукъ Аваси ( "Мелодія хустки")

##### 1.1 Основні характеристики хореографічного твору

**Тема** кохання

**Ідея:** життя прекрасне, коли двоє один в одного закохані

**Національність:** кримські-татари

**Вид:** народний танець

**Жанр:** ліричний

**Форма:** хореографічна сюїта

**Час дії:** XX. століття, рання весна, теплий вечір

**Місце дії:** Кримський півострів, село в Бахчисарайському районі, двір біля будинку.

##### 1.2 Дійові особи та їх кратка характеристика:

Дівчата (12 осіб): ніжні, тендітні, вродливі, пластичні та граціозні. У спілкуванні з хлопцями спокійні, але потім характер змінюється на стримано грайливий та веселий.

Хлопці (6 осіб): стримані, сильні, мужні, хоробрі, волелюбні. Обличчя хлопців випромінюють задоволення від можливості потанцювати з красивими дівчатами та серед них знайти милу серцю своєму.

##### 1.3 Лібрето



На подвір'ї біля будинку збираються дівчата. Їх танець зі свічками носить обрядовий характер. Закінчивши свій танець, вони помічають, що за ними спостерігали юнаки. Молоді люди запрошують дівчат на танець, щоб серед них знайти милу серцю своєму. Подарована хустинка дівчині - є символом симпатії юнака. Дівчата, які не отримали хусточки, забирають свої свічки і повертаються додому.

Починається натхненний танець в парах, де дівчата в знак своєї симпатії повертають хусточки хлопцям. Юнаки повинні підняти їх з підлоги без допомоги рук, демонструючи свою силу і спритність, повертаючись потім до своєї пари. І ось вже вирує загальний емоційний, святковий танець.

#### **1.4 Розгорнутий зміст**

##### **Частина I. Зустріч весни**

Теплий, весняний вечір. За вікнами вже починають з'являтися сутінки, дівчата виходять у двір, з заздальгідь прикрашеними свічками. Зустрівшись, дівчата запалюють свої свічки та виконують календарно - обрядовий танець, що знаменує прихід весни.

Звучить красива, спокійна музика і вони починають танцювати спочатку зі свічками, потім акуратно ставлять їх на землю, і продовжують танець без них.

##### **Частина II. Поява хлопців і залицяння до дівчат**

Юнаки побачили дівчат коли ті закінчували свій танець. Підійшли до них та запросили на танець, щоб серед всіх знайти милу серцю своєму. В кінці танцю кожен юнак, вибираючи ту саму, дарує їй хустинку. Так в кримськотатарському народі прийнято проявляти симпатію юнака до дівчини.

##### **Частина III. Взаємна симпатія, святковий настрій**

Дівчата, які не отримали хустинку, забирають свої свічки і повертаються додому.

Ті ж хто отримали хустку, забирають її, танцюють з нею, а юнаки супроводжують їх, танцюючи поруч, але не в якому разі не торкаючись. Дівчата ж

під час танцю звертають увагу на те, як поводить ся хлопець, який подарував хустинку, тактовний чи він, уважний до неї.

Якщо симпатія дівчини до парубка взаємна, вона повертає йому хустинку. Але не просто так. Кожна дівчина кладе хустку на підлогу, а юнак повинен підняти її з підлоги без допомоги рук, демонструючи свою силу і спритність. Після почергового підняття хустинок юнаками, всі пари починають танцювати загальний святковий танець. Темп танцю і його емоційний стан все збільшується, в кульмінаційний момент звучання і загального настрою всі завмирають в мальовничій позі.

## **1.5 Драматургія**

### **Загальна драматургія**

Експозиція: Вихід дівчат зі свічками у двір.

Зав'язка: Поява хлопців.

Розвиток дії: Юнаки запрошують на танець дівчат. Кожен хлопець дарує сподобалася дівчині хусточку. Ті, хто не отримав хустинку, забирають свої свічки і повертаються додому.

Починається танець у парах. Темп танцю збільшується, дівчата по черзі повертають хусточки молодим людям. Хлопці, спритно, сміливо, без допомоги рук піднімають їх з підлоги.

Кульмінація: Всі пари починають танцювати загальний святковий танець. Висока напруга емоцій, яка відображається в найскладніших танцювальних рухах, закінчується музичним посиленням і фіксується фінальної картинкою.

Розв'язка співпадає з кульмінацією.

### **Частина I.**

Експозиція: У дворі будинку з'являються дівчата зі свічками.

Зав'язка: Стають у дві лінії та виконують комбінацію .

Розвитку дії: Залишивши свічки, дівчата продовжують танцювати без них. Темп танцю поступово збільшується, танець наповнюється різноманітними хороводних малюнками, дівчата виконують різні рухи рук.

Кульмінація: Темп танцю збільшується, дівчата обертаються навколо себе, помічають, що за ними спостерігають юнаки і застигають в позі.

## **Частина II.**

Експозиція цієї частини співпадає з кульмінацією першої частини. Юнаки появляються на дворі та спостерігають за дівчатами.

Зав'язка: Молоді люди підходять до дівчат, запрошують їх на танець.

Розвиток дії: Трійки починають рух по колу. Після цього, молоді люди виконують комбінацію в лініях, дівчата спостерігають у напів-колі. Потім дівчата підходять до юнаків та виконують комбінацію у трійках.

Кульмінація: У кульмінаційний момент звучання музики дівчата виконують оберти навколо себе, юнаки – переступання на місця і на фінальний акорд, кожний хлопець дарує хустинку дівчині, яка йому сподобалась.

## **Частина III.**

Експозиція цієї частини співпадає з розв'язкою другої частини: Дівчата, які не отримали хустинку, забирають свої свічки та повертаються додому.

Зав'язка: Дівчата, які отримали хустинку, починають рух по колу в супроводі хлопців (утворивши пари).

Розвитку дії: Темп танцю збільшується, дівчата по черзі повертають хусточки молодим людям, поклавши її на підлогу. Хлопці, спритно, сміливо, без допомоги рук піднімають їх. Звучання барабанів підсилює емоційний стан і напруга під час підйому хусточки. Кожна піднята хустинка супроводжується радісними емоціями, і тоді юнак повертається до своєї партнерки. Після почергового підняття хусток, пари починають танцювати загальний святковий танець

Кульмінація: Темп танцю і його емоційний стан все збільшується. Пари у двох лініях виконують фінальну комбінацію: дівчата – оберти навколо себе,

хлопці – винос ніг з чакрами. В кульмінаційний момент звучання і загального настрою, на фінальний акорд, всі завмирають в мальовничій позі.

Розв'язка співпадає з кульмінацією.

## 1.6 Музичний аналіз

Музичний матеріал до хореографічної сюїти складається з фонограм:

- Емір Джелял, оркестр «Хайтарма»
- Хна Геджесі, оркестр «Хайтарма»
- Явлукь Оюни, оркестр кримськотатарського державного академічного музикально-драматичного театру

**Частина 1.** Емір Джелял. Муз. розмір 4/4. Триває 2 хвилини – 48 тактів.

1-2 такт, вступ.

3-24 такт, музика не швидка, спокійна, ніжна та лірична.

25-48 такт, темп фонограми збільшується, характер музичного супроводу змінюється на більш грайливий, але все одно залишається стриманим.

Закінчується яскравим фінальним акордом.

Характер музики вніс відповідний колорит, який відбився в хореографічному тексті.

**Частина 2.** Хна Геджесі. Муз. розмір 4/4. Триває 1 хвилина 40 секунд – 36 тактів.

Через невелику паузу починається нова музика. Фінальний акорд першої частини пом'якшується спокійним, повільним початком другої частини.

1-8 такт, музика спокійна та лірична. Це відображається у характері рухів виконавців.

9-36 такт, темп і настрої музичного твору змінюється, стає швидше, веселіше і радісніше.

**Частина 3.** Явлукь Оюни. Муз. розмір 4/4. Триває 4 хвилини 15 секунд – 86 тактів.

1 такт, вступ – барабана дріб.

2-85 такт, музичний твір на протязі всього його звучання не змінює темпів.

Однак присутні барабанні дробі, для виконання трюків:

26-29 такт, 38-41 такт, 50-55 такт, 64-69 такт.

Характер музики веселий, жвавий та радісний. Коли звучать барабани присутній інтригуючий характер. Це внесло належний колорит у рухи виконавців.

85 фінальний так, закінчується яскравим акордом.

### **1.7 Опис костюмів:**

Дівчата: широка сатинова сукня-сорочка білого кольору - «тюб кольмек», края одягу обрамлені широкою тасьмою золотого кольору - «шерт», який виконує функцію оберега, на рукавах вишивка з візерунками, також золотого кольору. Штани сатинові "шальвар" (широкий покров, схожі на шаровари). Поверх «тюб кольмек» надівається плаття на розпил з велюрової тканини - «чабуллу антер» бордового кольору. Краї одягу так само обрамлені широкою тасьмою золотого кольору. Поверх «чабуллу антер» надівається пояс, який застібається на спині, так само прикрашен золоту тасьмою.

Головний убір: «Фес» - це шапочка з жорсткої основи, висотою 6-7,5 см, верхня частина підстави виконана з оксамиту, прикрашена монетами, камінням і вишивкою. Покривається «фес» найтоншим покривалом - «фирланта» білого кольору.



Взуття: чорні туфлі.

Юнаки: натільна сорочка - "кольмек" від середини горловини вниз по центру розріз, горловина застібається на гудзики.

Штани вільного крою, чорного кольору. Поверх зав'язаний довгий пояс золотого кольору, довжиною близько п'яти метрів, шириною 20-30 см. Пояс три рази обертається навколо талії, перетворюючись на щось на зразок корсета. У зв'язку з цим пояс називається "Учкури" (кр.тат. - уч-три, курмак - побудувати, створити), а штани - "учкурли штани".

"Мийтан" - куртка з рукавами вище ліктя (довгий вузький рукав носили літні чоловіки, до ліктя - чоловіки середнього віку, а у молодих рукав був вище ліктя) з велюрової тканини бордового кольору, края одягу і комір прикрашені золотими узорами. З-під рукава виходить широкий рукав сорочки "кольмек". Довжина куртки доходила до талії.

"Так" - це шапочка, що повторює форму голови, бордового кольору, прикрашені золотими узорами.

Взуття: чорні чоботи



## 1.8 Реквізит

Свічки прикрашені бісером



Білі хустинки

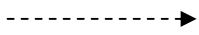
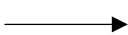




## РОЗДІЛ II. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ

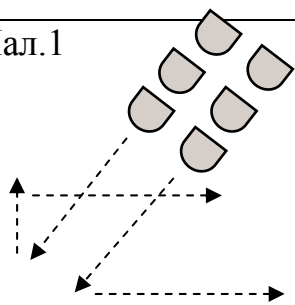
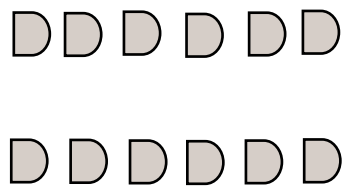
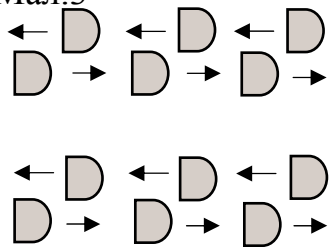
### Постановчий план до хореографічної сюїти Явлукъ Аваси ("Мелодія хустки")

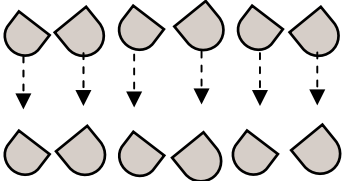
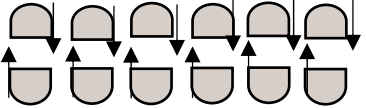
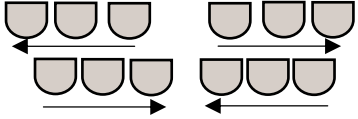
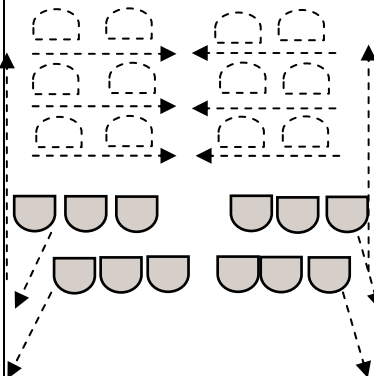
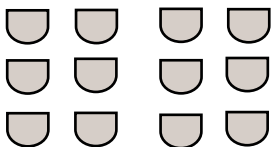
#### Умовні позначення

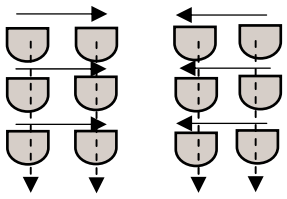
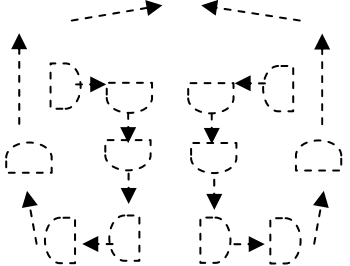
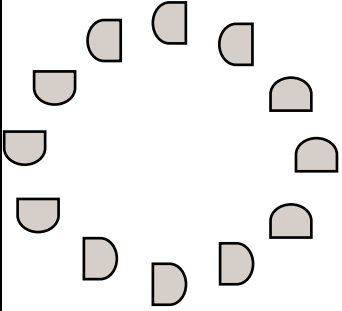
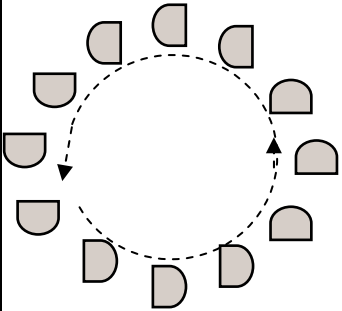
	Направлення переміщення танцівників
	Направлення під час виконання комбінації

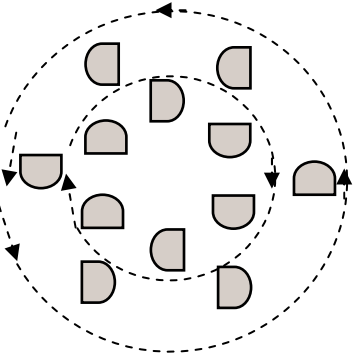
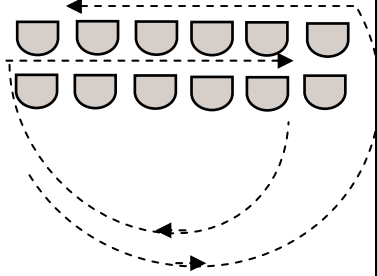
#### I Частина

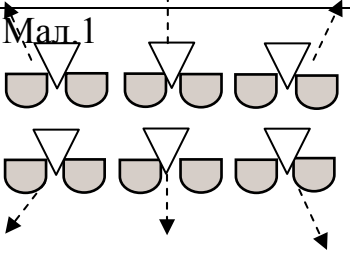
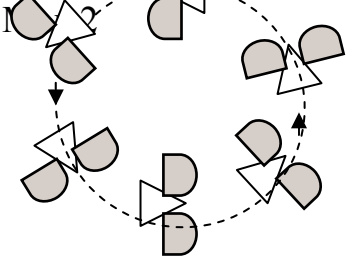
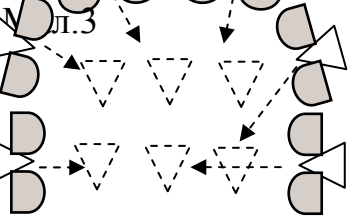
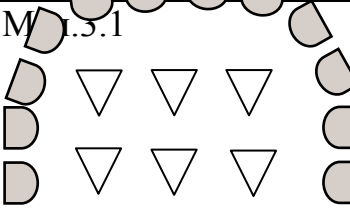
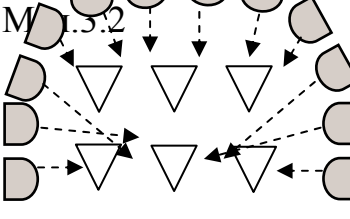
Муз. розмір 4/4, 46 тактів + 2 тактиа вступу.

	Звучить 2 такти вступу. Перед початком танцю виконавці шикуються парами один за одним, в третій правій кулісі. Руки перед собою, тримають свічки.
Мал.1 	1-4 такт: дівчата починають рух вперед танцювальним кроком на півпальцях з правої ноги. На 3 такт відкривають руки в 2 позицію з поворотом кисті. На 4 такт повертають руки перед собою
Мал.2 	5-8 такт: продовжуючи рухи 1-4 такту, розходяться на дві лінії.
Мал.3 	9-12 такт: виконують комбінацію в лініях: 9 такт: дівчата, що рухаються назад спиною, роблять 4 кроки назад з лв.н., пр.р. в 3й позиції. Дівчата, що рухаються вперед, роблять 4 кроки вперед з пр.н., нахилиають корпус вниз, дві руки перед собою. 10 такт: всі виконують переступання з відкриттям пр. у 2гу позицію, потім поворот soutenu. 11-12 такт, повторити 9-10 такт

<p>Мал.4</p> 	<p>13-14 такт: Перша лінія сідає на одне коліно в зазначений ераulement, друга лінія стоїть. Всі виконують port de bras пр.р., лівої тримають свічки. 15-16 такт: повторюють 13-14 такт лв.р. Друга лінія простими кроками підходить до першої.</p>
<p>Мал.5</p> 	<p>17-18 такт: виконують зміну ліній 2 рази через поворот chaîne. Перша лінія руки зі свічок вперед, друга - наверх.</p>
<p>Мал.6</p> 	<p>19 такт: друга лінія виконує випад від центру, руки зі свічками на верх, перша лінія – к центру, руки зі свічками прямо.</p>
<p>Мал.7</p> 	<p>20-22 такт: дівчата розходяться навпіл, в лівий і правий нижній кут, ставлять свічки і стають в три лінії, спиною до глядача.</p>
<p>Мал.7.1</p> 	<p>23 такт: виконують relleve, пр. поступово піднімаються у 2гу позицію. 24 такт: relleve, пр. піднімаються в 3 позицію, потім півповорот до глядача.</p>

<p>Мал.7.1</p> 	<p>25-26 такт: 3 balance і 2 повороту chaine вперед. Комбінація виконується до центру з двох ніг.</p>
<p>Мал.8</p> 	<p>27-30 такт: перша лінії, і крайні дівчинки з боків другої лінії, розходяться навпіл, і рухаються до задника сцени. Друга і третя лінії рухаються вперед. Всі виконують: приставний крок з роботою pp.в 3 і 1 позиції.</p>
<p>Мал.8</p> 	<p>30 такт: всі формують коло.</p>
<p>Мал.8</p> 	<p>31-34 такт: рухаються особою по колу проти годинникової стрілки, простим танцювальним кроком на півпальцях.</p>

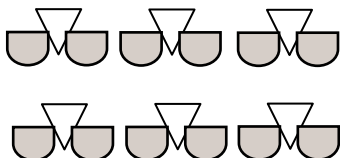
<p>Мал.8.1</p> 	<p>35- 38 такт.: поділ на два кола. Внутрішнє коло, змінює напрямок, рухається у напрямку руху годинникової стрілки. Зовнішній - проти. Виконують два приставних кроки, три повороти chaine, повторити 2 рази.</p>
<p>Мал.9</p> 	<p>39-42 такт: приставним кроком поспіль, продовжуючи рухатися у напрямку кіл, переходять в 2 лінії.</p>
<p>Мал.9.1</p> 	<p>43-44 такт: один галоп вправо, balance, 2 повороти chaine в ліво. 45-46 такт: повторити 43-44т. в ліво. В кінці 46 таку завмерти в позі: вага корпусу на пр.н., лв.н. відведена в сторону. Пр. р. прикриває обличчя, лв.р. відведена у 2 позицію. У нижньому правому куті з'являються юнаки.</p>

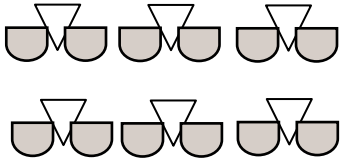
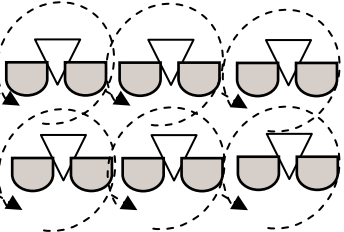
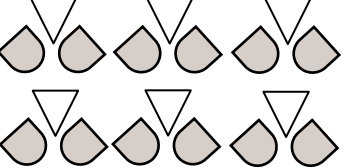
 <p>Мал. 1</p>	<p>1-7 такт: юнаки підходять до дівчат, у вільній, імпровізаційній формі. Стають трійками: один молодий чоловік, дві дівчини. Виконавиці стають в 3 позицію нн., Руки опускають уздовж корпусу. 8 такт: Трійки становляться по колу.</p>
	<p>9-14 такт: трійки починають рух по колу проти годинникової стрілки. Дівчата звичайним танцювальним кроком на півпальцях, юнаки - ковзний крок в dm. pl. з виносом ноги вперед.</p>
 <p>Мал. 3</p>	<p>15-16 такт: за рухом кола, відкривають півколо. Чоловічий склад виходить в 2 лінії.</p>
 <p>Мал. 5.1</p>	<p>17-20 такт: виконують комбінацію: випад в коліно на лв.н., поворот на коліні, встати. Винесення ноги на повітря, дві зміни нн в підлогу. Дівчата в півколі: два кроки вправо, рука вгору по корпусу; поворот, руку опустити. Повторити з лв.н.</p>
 <p>Мал. 5.2</p>	<p>21-24 такт: юнаки повторюють комбінацію на пр. н. Дівчата повторюють 17-20т. В кінці 24 такту, підходять до хлопців, по двоє до кожного.</p>

Мал.4	<p>25-28 такт: юнаки: галоп в право, пр. у 2 позицію; balance, пр.р в 3 позицію, кисть в кулак, лв. р. на пояс. Повторити в ліво.</p> <p>Переступання на місці (корпус в 2 точку) руки в 3 позиції, кисті - кулаки.</p> <p>Дівчата: галоп в ліво, пр. у 2 позицію; balance, лв.р. в 3 позицію, пр.р. на пояс. Повторити в право.</p> <p>2 повороту на місці.</p>
-------	--

## II Частина

Муз. розмір 4/4, 36 тактів

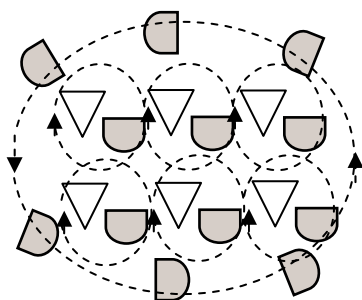


<p>Мал.4</p> 	<p>29-32 такт: повторюють 23-24 такт з інших ніг.</p>
<p>Мал.4.1</p> 	<p>33-34 такт: поворот трійок проти годинникової стрілки. Хлопці - рр. у 2 позиції. Дівчатка: одна на пояс, друга в 3 позицію.</p>
<p>Мал.4.2</p> 	<p>35-36 такт: хлопці - переступання на місці, рр. на пояс. Дівчатка - повороти на місці, рр у 2 позиції. В кінці 36 такта: юнак вручає хустку, дівчині, яка йому сподобалася. Дівчата завмирають в позі – у півповороті до партнера, одна рука в 1 позиції, друга в 2 позиції.</p>

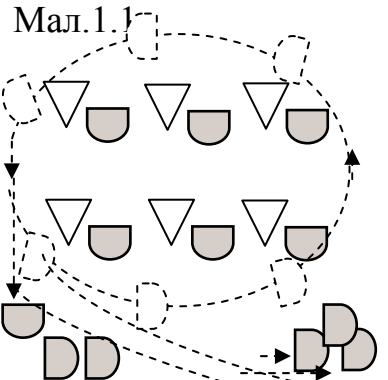
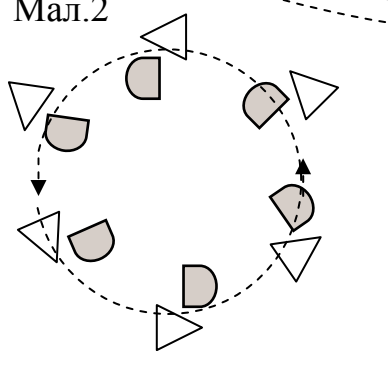
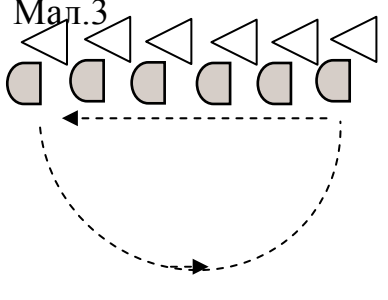
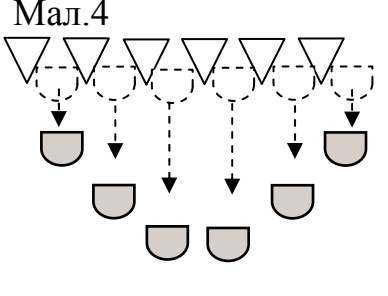
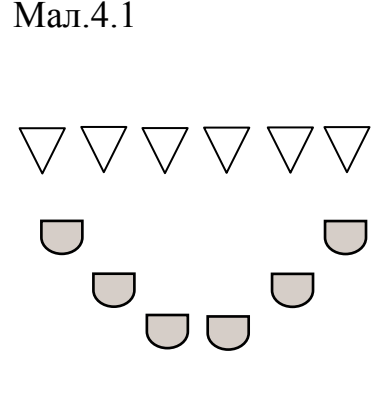
## III Частина

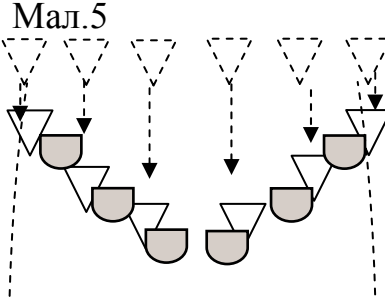
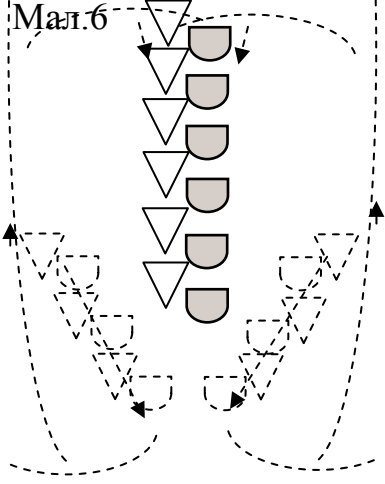
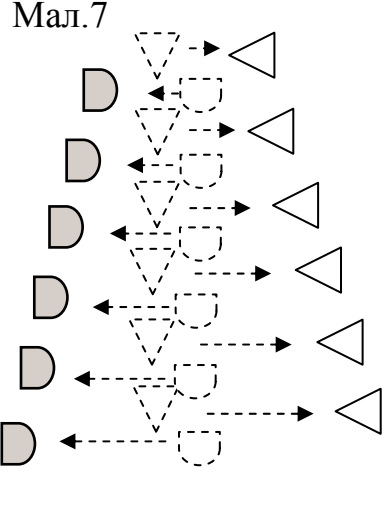
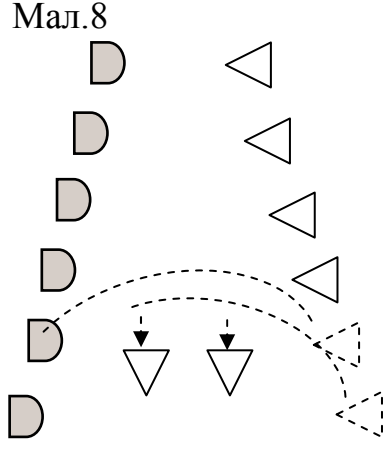
Мал. 1	<p>Звучить 1 такт вступу. 1-2 такт: дівчата, які залишилися без хусточки, починають рух по колу проти годинникової стрілки, навколо сформованих пар, швидким танцювальним кроком на півпальцях. Пари виконуватимуть поворот за годинниковою стрілкою.</p>
--------	---

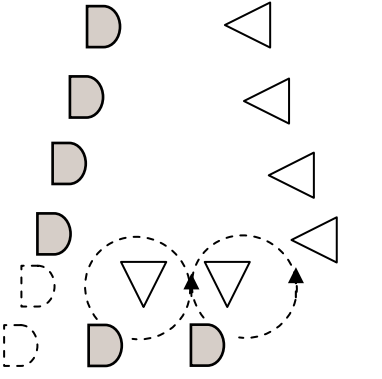
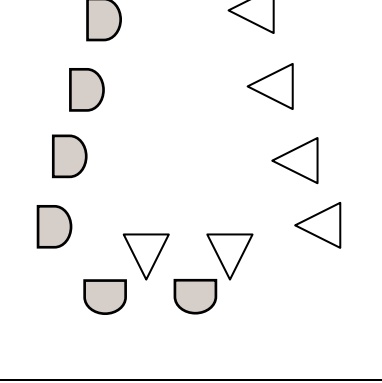
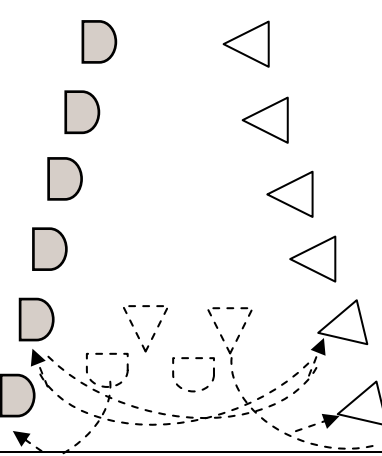
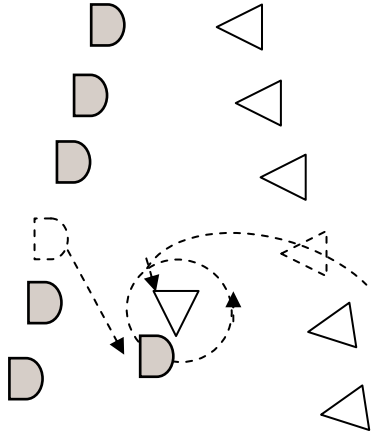
Муз. розмір 4/4, 85 тактів + 1 такт вступу

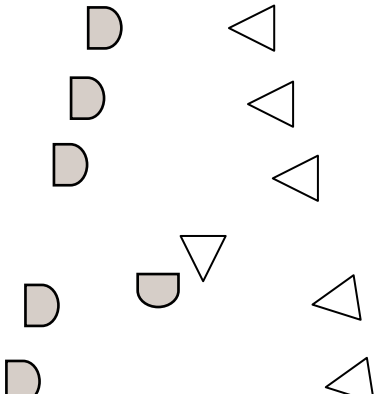
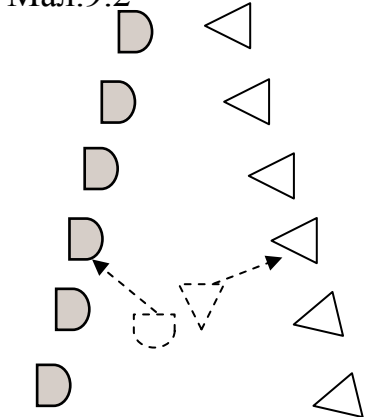
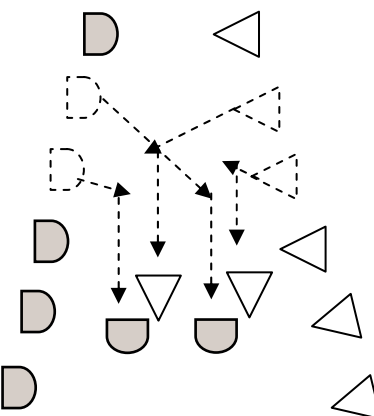
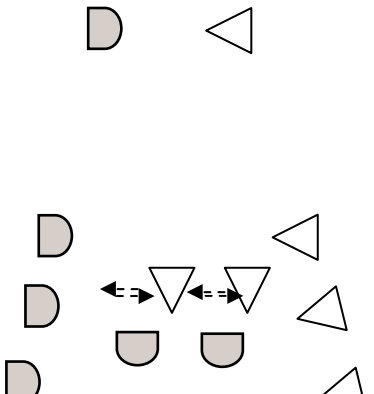


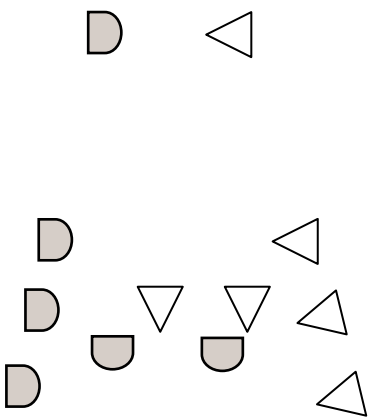
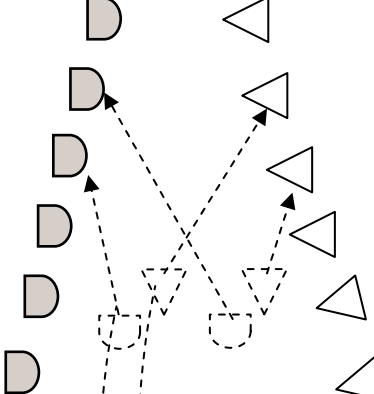
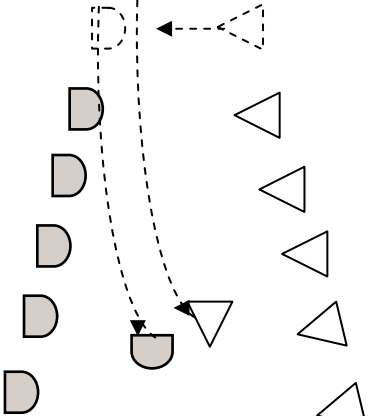
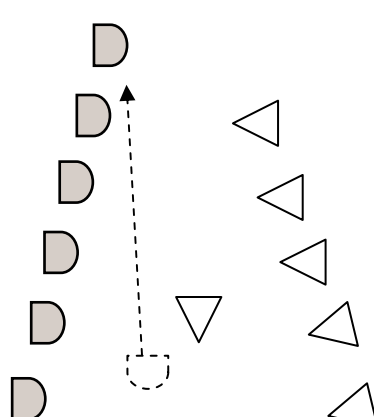


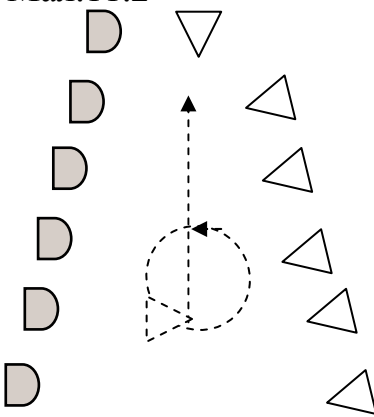
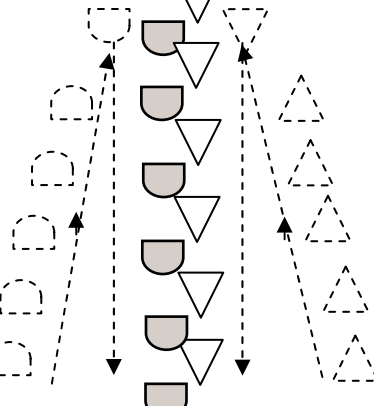
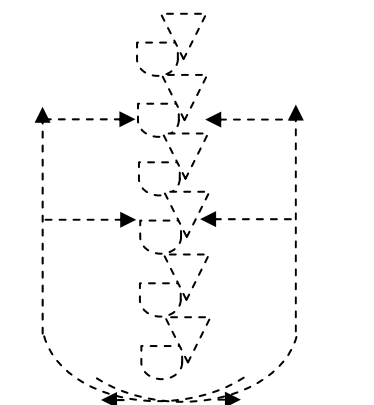
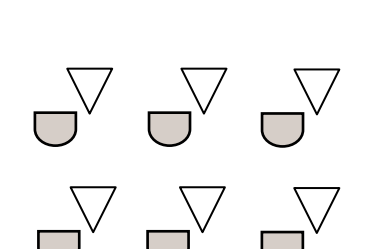
<p>Мал.1.1</p> 	<p>3-4 такт: дівчата без хустинок, забирають свої свічки і йдуть зі сцени.  Пари: юнаки - галоп в право, пр. у 2 позицію; balance, пр.р в 3 позицію, кисть в кулак, лв. р. на пояс.  Повторити в ліво.  Дівчата: галоп в ліво, пр. у 2 позицію; balance, лв.р. в 3 позицію, пр.р. на пояс. Повторити в право.</p>
<p>Мал.2</p> 	<p>5-6 такт: пари починають рух по колу проти годинникової стрілки, швидкий танцювальний хід на півпальцях.</p>
<p>Мал.3</p> 	<p>7 такт: коло розкривається в лінію.</p>
<p>Мал.4</p> 	<p>8 такт: дівчата виходять вперед у клин, простим кроком.</p>
<p>Мал.4.1</p> 	<p>9-11 такт: дівчата - хусточка в дух руках перед собою, піднімають за правий кут, за лівий.  Два повороту на місці.  Повторюють в іншу сторону.  Галоп, balance, руки в 2 позицію, закрити.  Повторити в іншу сторону.  4 повороту на місці.  Юнаки: випад на праву ногу, робота плечима по черзі.  Випад на ліву ногу, плечі повторити.</p>

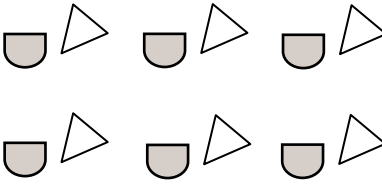
<p>Мал.5</p> 	<p>12 такт: юнаки підходять до дівчат.</p>
<p>Мал.6</p> 	<p>13-16 такт: рухаються простим кроком на півпальцях через центр кожна пара, в одну колонку.</p>
<p>Мал.7</p> 	<p>17 такт: зміна в парах поворот chaine і розхід а на дві діагоналі.</p>
<p>Мал.8</p> 	<p>18 -19 такт: двоє хлопців кроком з виносом ноги, рухаються на середину сцени В кінці 19 такту по середині сцени роблять випад на пр.н. лв.р в 3 позицію, в кулак.</p>

<p>Мал.8.1</p> 	<p>20-21 такт: дві дівчини обходять хлопців. Решта аплодують в діагоналях.</p>
<p>Мал.8.2</p> 	<p>22-23 такт.: дві пари: зміна галоп, balance 2 рази. 24-25 такт: Дівчата 2 повороту. Юнаки переступання на місці, прр в 3 позицію. Решта: дівчата – два оберти навколо себе, юнаки – випад на пр.н.</p>
<p>Мал.8.3</p> 	<p>26-29 такт: (Барабани) дівчата опускають хустки на підлогу. Відходять у діагональ. Юнаки виконують чакри 8 разів, потім обходять хустку, кроком на каблук. Потім виконуючи стійку на руках, хапаючи хустку ротом, піднімають її. Повертаються в діагональ.</p>
<p>Мал.9</p> 	<p>30-31 такт: наступний юнак виходить в центр, робить випад га лв.н. 32-33 такт: дівчина обходить юнака.</p>

<p>Мал.9.1</p> 	<p>34-37 такт: всі повторюють 22-25 такт.</p>
<p>Мал.9.2</p> 	<p>38-41 такт: (Барабани) дівчина опускає хустку на підлогу. Відходить в діагональ. Юнак підскоками в dm. pl. обходить хустку. Стає в «місток», ротом піднімає хустку. Повертаються в діагональ.</p>
<p>Мал.10</p> 	<p>42-43 такт: дві дівчини, виходять в центр, потім обертаннями chaine рухаються вперед, за ними двоє хлопців, підскоками в dm.pl. Решта аплодують.</p>
<p>Мал.10.1</p> 	<p>44-45 такт: дві дівчини - port de bras з 1 позиції в 3. Двоє хлопців бічний хід з оплеском, вправо, потім вліво. Решта дівчат port de bras, хлопці випад на пр. коліно.</p>

<p>Мал.10.2</p> 	<p>46-49 такт: повторюють 24-25 такт.</p>
<p>Мал.10.3</p> 	<p>50-55 такт: дівчата опускають хустки на підлогу. Повертаються в діагональ. Юнаки підскоками обходять хустки, виконують 2 закладки. Сідають на шпагат, піднімають хусточки з підлоги ротом, і встають на дві ноги без допомоги рук. Повертаються в діагональ.</p>
<p>Мал.11</p> 	<p>56-57 такт: наступний хлопець запрошує свою партнерку. Виходять на центр. 58-59 такт: юнак робить випад. Дівчина - два повороти. Решта дівчат port de bras, хлопці випад на коліно. 60-63 такт: повторюють 22-25 такт.</p>
<p>Мал.11.1</p> 	<p>64-69 такт: дівчина опускає хустинку на підлогу, повертається в діагональ. Юнак виконує 4 чакри, підготовка і стрибок saut de basque. Підходить до хустки, кроком з виносом ноги вперед. 2 закладки. І через перекид вперед піднімає хустку.</p>

<p>Мал.11.2</p> 	<p>70-71 такт: один юнак обходить коло. Решта аплодують. 72-73 такт: він же виконує: винос ноги, чакра, повторити 4 рази. Права рука вгорі крутить хустку. 74-75 такт: юнак - винос ноги, 2 закладки, повторити 4 рази. 76 такт: переступання на місці в повороті, пр.р. вгорі крутить хустку. 77 такт: підготовка і стрибок saut de basque. Стрибок рухається на верх сцени. Решта спостерігають і плескають.</p>
<p>Мал.12</p> 	<p>78-79 такт: швидким танцювальним кроком на півпальцях всі починають рух вперед, через центр з'єднуючись в пари.</p>
<p>Мал.12.1</p> 	<p>80-81 такт: розхід по черзі пар наліво і направо, переходячи в 2 лінії.</p>
<p>Мал.12.2</p> 	<p>82-83 такт: повторюють 22-23 такт. 84-85 такт: дівчата 8 поворотів на місці. Юнаки винос ноги і чакра - 8 разів, пр.р вгорі крутить хустку.</p>

<p>Мал.13</p> 	<p>Фінальна поза: дівчата на пр.н, лв. н. відведена в сторону, пр.р. у 2 позиції, лв.р. в 1 позиції allonge. Юнаки сідають на пр. коліно в ераulement, руки перед собою тримають хустку, погляд на партнерку.</p>
---	---

## ВИСНОВКИ

1. Проаналізувавши історію розвитку хореографічного мистецтва, ми приходим до висновків, що танець зародився ще в давнину та пройшов великий шлях формування та розвитку за період свого існування. Мистецтво танцю починалося з примітивних рухів і дійшло до хореографічних композицій, які

включають в себе: драматургію, художній образ, сюжет, конкретний хореографічний текст, музичний супровід, костюми, реквізити тощо.

Також ми бачимо, що розвиток хореографічного мистецтва впливає на розвиток культури людства, як в окремих країнах, так и в цілому світі. Танець впливає на життя кожної людини, на її емоцій, почуття, стан душі.

Танцювальне мистецтво є однією з найвищих духовних цінностей народу, що століттями відточувалось, зберігалось і передавалось від покоління до покоління. Танець є невід'ємною частиною національної культури в цілому світі, завдяки якому ми можемо зберігати та розвивати традиційну та культурну спадщину будь-якого народу. Мистецтво танцю було, є і буде обов'язковою складовою культури усіх народів.

2. Проаналізувавши збережену письмову спадщину кримських татар, ми проходимо до виводів, що співробітниками відділу ведеться безперервна робота по вивченню і розкриттю фонду РНБ, читачам надається необмежений доступ до фондів, але тим не менше арабографічні видання все ще недостатньо вивчені. Робота в цьому напрямку ускладнюється ще й тим, що каталоги кримськотатарських видань РНБ поки ще недоступні для широкої аудиторії. Тому в найближчих планах Відділу національних літератур перевести картковий каталог в машиночитаему форму, тим самим полегшивши віддаленим користувачам доступ до цього, безумовно, цікавого і унікального фонду, щоб у них менше часу йшло на пошук інформації і більше на дослідження.

Отже, відділ національних літератур РНБ кримськотатарською мовою має в своєму арсеналі видання, зібрані за два з гаком сторіччя існування Російської національної бібліотеки, які представляють собою найціннішу національну колекцію творів друку.

3. На початку ХХ століття традиційні ремесла кримських татар на території Криму збереглися на досить високому художньо-технічному рівні. Вироби народних майстрів свідчили про професіоналізм і різноманітність продукції, що виготовляється. Цей період відзначений економічними і політичними змінами в Криму, проникненням західноєвропейської культури, що змінило побут і



підвалини суспільства. Продукція промислового, фабричного виробництва, більш дешева і доступна, витіснила з ринку вироби народних майстрів. В окремих районах Криму, куди ще не проник чужорідний вплив, збереглися шкіряне та повстяне виробництво, виробництво килимів і ткацтво.

4. Етнічний процес, що плив на території Кримського півострова протягом тривалого історичного періоду завершився в пізньому середньовіччі консолідацією різних тюркомовних субетносів Криму в єдиний, тюркомовний кримськотатарський етнос, тобто формуванням на півострові етносу, ареалом якого з'явився весь Крим, частина Кубані і нижнього Подніпров'я.

Визначувані на початку ХХ століття багатьма вченими мистецтвознавцями, в Зокрема, М. Кирієнко-Волошиним [18] і М. Гінзбургом [19;20], еkleктичність, видове, жанрове різноманіття форм кримськотатарського пізньосередньовічного народного образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва спираються на різноманіття ранньосередньовічних поліетнокультурних компонентів, які брали участь в процесі культурогенезу пізньосередньовічного кримськотатарського етносу.

5. Проаналізувавши традиції ювелірного мистецтва кримських татар, можемо зробити висновок, що ювелірне мистецтво є одним з найбільш відомих видів декоративно-прикладного мистецтва Криму, з багатими традиціями технологій обробки металу і орнаментального оформлення. Багатовікова традиція розвивається і підтримується, і в даний час безліч майстрів обрали для себе шлях художника-ювеліра.

6. Кримські татари являють собою тюркський народ, який історично сформувався в Криму. Він увібрав в себе культуру багатьох народів, що населяли Кримський півострів з найдавніших часів. Все це відображено в кримськотатарських обрядах, які є комплексом різноманітних сімейних свят, головним із яких є весілля.

Кримськотатарське весілля зберегло в собі пережитки язичницьких релігійних вірувань, які простежувалися у племен, які сформували згодом кримськотатарський народ. З прийняттям кримськими татарами ісламу в ХІІІ ст.

весільні традиції отримують загальноприйнятую форму, властиву для всіх мусульман, при цьому зберігаються деякі елементи язичництва.

7. Проаналізувавши народну музику кримських татар, можемо зробити висновки, що для більш точного уявлення суті кримськотатарської ладової системи необхідно проводити паралелі з давньогрецькими, середньовічними (або «церковними») ладами і на основі цього робити аналітичні висновки. Уявлення про ладові і ритмічні особливості кримськотатарської народної музики як об'єкти наукових досліджень не вичерпані на сьогоднішній день.

Кримськотатарські народні пісні та інструментальні мелодії, що відображають специфіку культури Криму, мають величезну практичну значимість, перш за все, для роботи педагогів, керівників та учасників різноманітних хореографічних ансамблів, вокальних груп та інструментальних колективів, аматорів музичного фольклору багатонаціонального Криму. Наведені в даному дослідженні матеріали можуть бути корисні студентам вузів в роботі над сценічними постановками танців, народних обрядів, фольклорних композицій, народних музичних казок, а також в училищах та інститутах культури для самостійного вивчення.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акчурина-Муфтиева Н. М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV — первой половины XX в. : монография. / Н. М. Акчурина-Муфтиева. — Симферополь : ОАО «СГТ», 2008. — 392 с.
2. Акчокракълы О. «Багъчасарай чешмеси», «Тылсым». Шаир Пушкин эшарындан (шиирлеринден) [Переводы из поэзии Пушкина: «Бахчисарайский фонтан», «Талисман»] / О. Акчокракълы. — Санкт-Петербург: Ильяс Мырза Бораганский ве Компаниясынынъ матбаасы, 1899. — 12 с.
3. Акчокракълы О. «Эвленмек» [«Женитьба»] (Эки пердели комедия). Н.В. Гогольден терджиме / О. Акчокракълы. — Санкт-Петербург: Ильяс Мырза Бораганский ве Компаниясынынъ матбаасы, 1903. — 65 с.
4. Акчурин М. Невадир нефисе (Лятифелер джыйынтыгы) [Редкое искусство. Сборник анекдотов]. М. Акчурин ве «Терджиман» газетеси идареси тарафындан нешир олунмыштыр / М. Акчурин. — Багъчасарай: «Терджиман» газетеси таш ве хуруфат басмаханесинде басылмыштыр, 1897. — 22 с.
5. Аметова Н. Истидат яратылмай: Шевкет Мамутов онагъанда сананынъ бир башындан сычрап, учып, экинджи башына тиз устуне тюше эди // Къырым. — 2004. — 24 июля.
6. Бахшиш, И. Крымскотатарские народные песни. Киев: (Министерство культуры Украины, репертуарно-редакционная коллегия художественной самодеятельности), 1993. 47 стр.
7. Бахшиш, И. Сайлама вокаль эсерлер. Симферополь: КъДЖИ «Къырмадевокъувпеднешир» нешрияты, 2008. 191 с. (2 музика)
8. Боданинский У.А. Археологическое и этнографическое изучение татар в Крыму: Реконструкция народного хозяйства в Крыму / У.А. Боданинский.— Симферополь: Мысль, 1930. — 318 с.
9. Бонч-Осмоловский Г. А. Брачные обряды татар горного Крыма // Известия Государственного русского географического общества. — Л., 1926. — Т. 58, вып. 1. — С. 21 — 61.
10. Бонч-Осмоловский Г. А. Крымские татары // Крымские татары: Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре / Авт.-сост. М. А. Араджиони, А. Г. Герцен. — Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2005. - С. 82 — 123.
11. Весело и радостно отпраздновали 1 Мая... // Красный Крым. — 1938. — 4 мая.

12. Ветан хадими газетасы акъкъында базы къайдлар // Ленин байрагъы. – 1990. – № 53. – майыс 5.
13. Ветан хадими халкъ хызметинде // Къырым. – 2004. – № 33. – июль 17.
14. Ветан хадими халкъ хызметинде // Къырым. – 2004. – № 34. – июль 21.
15. Ветан хадими халкъ хызметинде // Къырым. – 2004. – № 35. – июль 24.
16. Возгрин В. Е. Исторические судьбы крымских татар. М.: Мысль, 1992. 448 с.
17. Возгрин В. Е. Роскошный наряд с чужого плеча // Авдет, 1990, 15 сентября.
18. Волошин М. А. Культура, искусство, памятники Крыма // Забвению не подлежит. Казань: Типография, 1992. 101 с.
19. Гинзбург М. Я. Омер — придворный живописец и декоратор крымских ханов Селямет и Крым-Гиреев // Забвению не подлежит/ Сост. Н. Ибуллаев. Казань: Татарское книгоизд-во, 1992. С. 217–223.
20. Гинзбург М. Я. Татарское искусство в Крыму // Забвению не подлежит / Сост. Н. Ибуллаев. Казань: Татарское книгоизд-во, 1992. С. 209– 217.
21. Гинзбург М. Я. Татарское искусство в Крыму // Забвению не подлежит... Казань, 1992.
22. Дмитриевский М. Картина Крыма или краткое описание татар и других народов в Таврии живущих... // Крымские татары: Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре / Авт.-сост. М. А. Араджиони, А. Г. Герцен. – Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2005. - С. 140 – 152.
23. Докладная записка композитора Рефатова А. М. – ДААРК, ф. Р – 652, оп. 10, спр. 152, арк. 41.
24. Докладная записка о состоянии и перспективах Крымского Государственного музыкального и Татарского театрального техникумов. – ДААРК, ф. Р – 652, оп. 7, спр. 82, арк. 36 – 47.
25. Доповідна записка Секретарю Кр. ОК ВКП(б) тов. Семенову Б. А. – ДААРК, ф. Р – 652, оп. 9, спр. 257, арк. 2.
26. Дьяченко П. Свадебные обряды крымских татар // Крымские татары: Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре / Авт.-сост. М. А.

Араджиони, А. Г. Герцен. – Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2005. - С. 187 – 203.

27. Желтухина О. Исчезающее искусство филиграни: ювелирные украшения крымских татар: изготовление, ношение, функциональное значение / О. Желтухина // Qasevet. — 2000. — №1(27). — 30 с.

28. Заатов И. Крымскотатарские художники. Симферополь: Таврида, 2008. 208 с.

29. Заатов И. Крымскотатарское декоративно прикладное искусство / И. Заатов. – Б. м.: Тарпан, 2003. – 336 с.

30. Заатов И. Крымскотатарское декоративно-прикладное искусство и живопись. Симферополь: ТАРПАН, 2003. 336 с.

31. Заатов И. Этнические контакты Юго-Восточной Европы в крымскотатарской народной музыке // Этноконтактные зоны в Европейской части СССР. – М., 1989. – С. 134 – 148.

32. Керимов И.А. Гаспринскийнинъ «джанлы» тарихи (по материалам газеты «Терджиман» 1883– 1914) [Підбір і компонування матеріалу, транслітерація з арабиці та латиниці, глосарії, коментарії, архівні матеріали, словник складних слів, вступна стаття] / И.А. Керимов – Акъмесджит: Тарпан, 1999. – 408 с.

33. Колногузенко Б. М. Види мистецтв та хореографії : [метод. посіб.] / М-во культури України, Нац. хореогр. спілка України. [2-ге допов. вид.]. Харків, 2014. 319 с.

34. Кондараки В. Х. В память столетия Крыма. Этнография Тавриды. – М.: Типография В. В. Чичерина, 1883. – Т. 2. – 520 с.

35. Кондараки В. Х. Универсальное описание Крыма. – СПб.: Типография В. Веллинга, 1875. – Ч. 12. – 90 с.

36. Крым. Хрестоматия по истории. Часть 1. Крымское государственное издательство. 1930. – 356 с.

37. Крымский татарский театрально-музыкальный техникум готовится к всекрымской олимпиаде // Красный Крым. – 1935. – 23 октября.

38. Крым-Ховаджа А.Ч. Татарско-русский разговорник, с присовокуплением к ним пословиц, басен, образцов (!) для склонений и спряжений татарских слов, составленные учителем татарского языка при Симферопольской губернской гимназии Абд-эль-Рахманом Крым-Ховаджа. – Казань: Вольная типография Н. Коковина, 1850. – 151 с.

39. Крым-Ховаджа А.Ч. Татарско-русский разговорник, с присовокуплением к ним пословиц, басен, образцов (!) для склонений и спряжений татарских слов, составленные учителем татарского языка при Симферопольской губернской гимназии Абд-эль-Рахманом Крым-Ховаджа. – Казань: Вольная типография Н. Коковина, 1853. – 151 с.

40. Куровская, И. Р. Фольклор как средство сохранения национальной самобытности в условиях глобализации общества // Таврический научный обозреватель. 2016. № 5–1 (10). С. 18–23.

41. Мамин-Сибиряк Д.Н. «Кок боюн» [«Серая шейка»] / Д.Н. Мамин-Сибиряк; мютерджимлери: Джелял Меинов ве А. Хусни. – Санкт-Петербург: Типография Бораганского, 1909. – 16 с.

42. Мамут Ч. Крымский стиль / Ч. Мамут. — Киев: ВХ [студіо], 2011. — 40с.

43. Мужде. «Ветан хадими» газетасынынъ булунмасы [А. Чергеев ве А.С. Айвазов акъкъында янъы малюматлар] // Янъы дюнъя. – 1991. – № 39. – сентябрь 25.

44. Мурат Г. Эмир-Заде ве Усеин мырза // Янъы дюнъя. – 1997. – 24 октября.

45. Наблюдатель. На празднике. // Красный Крым. – 1925. – 2 октября.

46. Песни и танцы крымских татар / Сост. Я. Шерфединов. – М. – Симферополь, 1931. – 96 с.

47. Підлипська, Аліна Миколаївна Народна хореографічна культура кримських татар ХІХ - першої половини ХХ століття (1941 р.) у Криму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : [спец.] 17.00.01 &quot;Теорія та історія культури&quot; / Підлипська Аліна Миколаївна ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — Київ, 2005. — С. 40-48.

48. Рефатов, А. Крымскотатарские песни. Симферополь: Крымское государственное изд-во, 1932.

49. Русско-татарский букварь для чтения в первоначальных народных школах Таврической губернии / сост. А. Боданинский – учитель Симферопольского Народного Татарского Училища. – Одесса: Типография Л. Нитче, 1873. – 64 с.

50. Славянова З.М. Заметки об олимпиаде шести городов Крыма // Красный Крым. – 1938. – 26 октября.

51. Финогеев Б. Л. Филигрань ювелирное ремесло /Б. Л. Финогеев, Н. Н. Городецкая // Сельский туризм, ремесла и художественные промыслы — доминанта занятости и развития Крыма. — 2003. — с.78-82.
52. Херсонес Таврический. Путеводитель по музею и раскопкам. Симферополь: Крымиздат, 1969. 144 с.
53. Червонная С. М. Искусство татарского Крыма. Москва-Берлин: НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1995. 320 с.
54. Шерфединов, Я. Звучит хайтарма. Татарские народные песни и инструментальные наигрыши Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1978. 271 с.
55. Шерфединов, Я. Песни и танцы крымских татар. М.; Симферополь: Музгиз, 1931. 96 с. ~
56. Щ. Описание татарской свадьбы // Одесский Вестник. — 1828. — 21 июля.