

Виконавські
мистецтва:
традиційне,
сценічне,
масове

Андрій НАГАЧЕВСЬКИЙ
Переклад з англійської Марії ЛЕСІВ

ВІД НАЦІОНАЛЬНОГО ДО ВИДОВИЩНОГО: ПРО ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ В КАНАДІ*

Andriy Nahachewsky. Shifting Orientations in Dance Revivals: From "National" to "Spectacular" in Ukrainian Canadian Dance.

Я виростав в українській спільноті Західної Канади в 1960–1970-х рр., де традиція сценічного танцю була популярним засобом етнічного самовираження. З точки зору носія традиції, мені тоді видавалося, що виконання українських танців є важливим способом прояву нашої української самобутності, оскільки ці танці були красивими і приносили задоволення. Я належав до третього покоління українських канадців, отож ані моїм батькам, ані мені не доводилося на той час бувати в українському селі. Однак, тисячі нас, учасників танцювальних груп, не мали сумніву в правдивості, автентичності, цінності й природності наших танців. Ми присвячували цьому заняттю багато нашого часу, енергії і любові.

У зрілішому віці я почав спостерігати за різними танцювальними ансамблями, розмовляв зі своїми бабцями і дідусями, подорожував Україною, намагався створювати нові хореографічні постановки та знайомився з іншими танцювальними традиціями. Це загалом розширило моє розуміння танцю з історичної й порівняльно-критичної точки зору. Для мене стало очевидним, що контекст, зміст і форма тан-

* Перекладено за: Andriy Nahachewsky. "Shifting Orientations in Dance Revivals: From "National" to "Spectacular" in Ukrainian Canadian Dance". *Narodna umjetnost. Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research*, Zagreb, 43/1 (2006): 161-178.

Текст у збірнику адаптований автором для україномовного читача. Перша версія цієї статті була зачитана на Світовій конференції Міжнародної ради з традиційної музики (International Council for Traditional Music) в Шеффільді, Англія, в 2005 році.

ців значно змінилися з того часу, який ми прагнули наслідувати й відтворювали на своїх концертах (див. Сгун 1961, 5-15). Я поступово усвідомив, що наша діяльність була насправді "відродженням танцю", котрий в різних аспектах відрізнявся від "оригіналу" в столітньої давності українському селі. Проте, багато інших україно-канадських танцюристів не визнавали якої-будь різниці між їх діяльністю і "автентичними" сільськими танцями, які вони ідеалізували. Вони воліли не застосовувати термін "відродження". У випадку моєї громади, як і в багатьох інших, емічна (emic) точка зору, тобто думка носія традиції, суттєво відрізнялася від етичної (etic), порівняльної точки зору дослідника (див. Headland, Pike and Harris, 1990).

В історії танцю інших культур знаходимо різні настанови його відродження. В нашій праці розглядаються кілька видозмін цих настанов. Я вважаю, що традиція відродження танцю краще пізнавана, якщо поміркувати про це з точки зору "орієнтації", тобто основної мотивації, що надихає ентузіастів відродження. Україно-канадський сценічний танець асоціюється з двома такими орієнтаціями: в ньому простежується зміна від національної орієнтації 1920-х рр. до видовищної, витоки якої припадають на 1960-ті. Ця зміна віддзеркалена в міркуваннях лідерів, у цінностях учасників і в постановках самих композицій.

Визначення

Під "відродженням танцю" я маю на увазі танцювальну традицію, учасники якої активно свідомі її зв'язку з минулим. Відроджування танців передбачає водночас відрефлексування учасниками (найчастіше керівниками, а також танцюристами і, інколи, глядачами) цієї реальності і усвідомлення її історичності (Nahachewsky 2001 [2000], 125-143). З деяких оглядів термін "відродження" може виглядати суперечливим. В англійській літературі підібуємо чимало інших способів означити шерег подібних явищ: адаптація, привласнення (appropriation), аранжування (arrangement), культивування, відтворення, збереження, реконструкція, реконтекстуалізація, показ, відновлення, театралізація¹. Відродження танців часом називають також "давати тан-

¹ В українській літературі поширеним є термін "народно-сценічний" танець. Він відповідний в тому контексті, але не всі традиції відродження народного танцю зосереджені на сценічному виконанні.

що друге життя”, фольклором, фейклором² і фольклоризмом. Різними людьми кожен термін цього списку може сприйматися як позитивний, негативний або нейтральний (див. Dunin & Zebec 2001, 268-271). Я пропоную використовувати термін “відродження” як об’єднуючий для всіх них.

Важливим з моєї точки зору є ще один концепт — “живий” танець (vival dance), комплементарний двійник поняття “відроджений” танець (revival dance). Давній англійський прикметник “vival” передає сенс того, що танцювальна традиція “живе” в процесі виконання. Танець вважається яскравим досвідом, що супроводжується багатим потоком людської уяви. Виконуваний танець може мати свою історію, але це не важливо для учасників живого танцю. У живому танці наголос учасників падає завжди конче на даний момент. У відродженому танці наголос двоякий. Теперішній момент залишається важливим, але в додатку, принаймні дехто переймається часовою тяглістю тієї традиції і цінить танцювальну діяльність як зв’язок з минулим.

В англійській академічній хореографічній літературі поняття “відродження” рідко є предметом уваги, хіба що за винятком випадків наукових реконструкцій, де воно складає інтерес для спеціалістів з історичного танцю. Втім, цілком можливо, що інтерес до зв’язку між танцем і відображенням минулого є значно більше, ніж видається на перший погляд, поширеними і значимими (див. Lowenthal 1985)³. В ряді публікацій аналізуються відмінності у настановах при відродженні танцю (див. Murillo 1983, Nahachewsky 1991; Greenhill 1994, 64-125; Nahachewsky 2005, 31-50). Центральна і Східна Європа раніше спродувала корпус академічної літератури про феномен відродженого народного танцю в контексті сценічної танцювальної традиції (див. Ivančan 1971; Dúzek 1973, 53-56; Nosál’ 1983; Василенко 1983; Смирнов 1986, 152-165). Про це писали також і англо-

мовні автори, скажімо Дунін та Вішінський (Dunin i Visinski 1995), Дунін і Зебец (Dunin i Zebec 2001, 133-271), а також Шей (Shay 2002). Родерик Ланге (Lange 1974, 44-51) та Міріям Філіпс (Phillips 1987, 45-63) порівнюють різні типи виконавчих традицій, які, загалом, співвідносні з нашою концепцією “живого” і “відродженого” танцю. Ланге, наприклад, описує виконання куяв’яка в селах Куявщини в Польщі і в організованій фольклорній групі. Філіпс полемізує про фундаментальні розбіжності та подібності у фламенко при його виконанні по хатах на дозвіллі і на сцені. Обоє авторів відзначають, що танцювальний досвід є багатим і цікавим у кожному з цих випадків, але відродження танцю безперечно змінює в певний спосіб традиційне виконання. В контексті відродження неможливо точнісінько повторити оригінал. Відроджені танці є інколи почасти новими композиціями, а інколи і суттєво відмінними від “живих” прототипів, які вони наслідують.

З іншого боку, важливо розуміти, що між “живими” і “відродженими” танцями не відбувається повного розриву (Buckland 1994, 47; Dunin & Zebec 2001, 268-269). Розуміння минулого є багатовимірним, різні спільноти та їх спонуки до танцю можуть перебувати на різних щаблях вісі між “живим” танцем та “відродженим”. Зацікавлення минулим може бути менш помітним в деяких осередках, може лише злегка простежуватись в інших, бути однією з кількох ключових тем в третій і, можливо, — головним компонентом у четвертій. Більше того, “живі” танці і традиції відродження не обов’язково відображають усталену послідовну еволюцію, а можуть інколи розглядатися як циклічно змінні тенденції (Nahachewsky 2001 [2000], 21-26). Майже кожна танцювальна традиція може схилитися до “живих”, а згодом до відроджених варіантів танцю упродовж різних періодів своєї історії⁴. Ключова відмінність полягає в тому, що тенденція відродження передбачає більш активний і свідомий зв’язок з минулим. Хоча грань між “живими” і відродженими танцями плаваюча, я вважаю, що ці концепти однаково є важливими.

На мою думку, відродження танцю треба розуміти як самостійну, самодостатню традицію, тривалу в часі, нормалізовану, але водночас і мінливу та чутливу до контекстів. Як “живі”, так і відроджені танці можуть бути традиційними, експресивними і ві-

² Англійський термін “folklore” складається з двох слів: “folk” — “народний” — і “lore”, що означає “знання”. Тобто, поняття “фольклор” вказує на знання, сформоване народом. Іменник “fake” в даному випадку означає “фальшивка”, “підробка”. Відповідно, іменник “fakelore” (фейклор), створений Річардом Дорсоном (див. Dorson 1976) вказує на “штучно сфабриковані фольклороподібні тексти”.

³ Це твердження може особливо стосуватися західної культури, де спадщина романтизму і пов’язаний з ним комплекс ідей були надзвичайно впливовими. Світогляд романтизму насичений думками про минуле.

⁴ Цей огляд частково є відповіддю на заклик розглядати відродження радше як процес, аніж фіксовану категорію (Dunin & Zebec 2001, 268).

дображають внутрішнє життя виконавців, а відтак обидва мають право бути предметами етнохореографічного дослідження.

Акт ретроспективних роздумів про те, як виконувався танець раніше, вказує, що учасники можуть асоціювати його з двома контекстами водночас — “дійсним середовищем”, в якому танець виконується на даний період, і “уявним середовищем” (imputed setting), яке імітується в момент виконання. Остан-



Світлина 1. “Запорізький герць”, виконуваний в одному з українських народних домів в Північній Америці приблизно 1930 р., хореографія Василя Авраменка (Авраменко 1947, 52)

не — це те середовище, яке відтворюють танцюристи, вдаючи його реальність.

Дійсним середовищем танцю, зображеного на світлинці 1, є український народний дім в Північній Америці приблизно 1930 року. Лаштунки ж сцени декоровані деревами, зображенням хати під солом’яною стріхою і церквою, а одяг танцюристів стилізований під історичну козацьку ношу Центральної України. Отже, уявним середовищем є центральноросійське село кількасотрічної давнини⁵. Таке уявне середовище може створюватися з допомогою й інших сценічних ефектів, рухами, музикою, костюмами, світлом, реквізитами, назвою танцю, задаватися в друкованих програмах виступу, в оголошеннях тощо. В деяких випадках організатори намагаються максимально підсилити ілюзію уявного простору, в інших акцент може бути суттєво слабшим.

⁵ Уявні середовища є невід’ємними компонентами діяльності, пов’язаної з відродженням народного танцю. Проте вони не обмежуються селянськими панорамами. Ця ідея є також характерною для інших типів презентаційного танцю. Впродовж своєї історії уявним середовищем для балету і сучасних танцювальних композицій було магічне озеро з лебедями, античний грецький храм, темна вулканопальня, корпоративний офіс, космічний супутник на Марсі і багато іншого.

Пріоритети різних традицій відродження танцю

В традиціях відродження народного⁶ і етнічного танцю⁷ дуже часто подибуємо націленість на різні орієнтири — на національну компоненту, рекреаційну, на видовищність, спіритуалізм тощо. Кожен з цих чинників до певної міри змінює задачі танцювального колективу у доволі передбачуваний спосіб.

Національний танець виконується перш за все як вираз відданості державі (або потенційній державі). Якщо мислити ширше, то національний танець — це танець, який виконується як позитивний символ “народу”. Більшість національних танців асоціюються з культурним відродженням. Традиція національного танцю має довгу і значиму історію в західній культурі.

Рекреаційна компонента у традиції відродження танцю, це коли носії першочергово зорієнтовані на соціальні аспекти діяльності, на отримання насолоди і на фізичну активність, релаксацію і проведення часу в доброму товаристві. Відроджений танець з рекреаційною орієнтацією інколи виконується на сцені, але, мабуть, найчастіше — в залах без сторонніх глядачів. З ним тісно пов’язаний освітній танець, якого навчають школярів, також задля різних соціальних, культурних і фізичних цілей.

В традиціях видовищного танцю виконавці і глядачі зосереджуються переважно на естетиці і красі. Це формальний мистецький танець. Загалом традиція видовищного танцю передбачає наявність сцени, і глядачі очікують вишколеності й майстерного виконання. Новизна, творчість та віртуозність високо поцінуються західною естетикою, і танцювальні традиції з видовищною орієнтацією часто перебувають під великим впливом цих пріоритетів.

Інколи танці виконуються зі спіритуалістичною метою. Головна ідея тут — повторення традиційних рухів задля отримання надзвичайного, паранормального досвіду і зближення з надприродними силами. В багатьох релігіях, в тому числі в християнстві, іудаїзмі й ісламі, танцюристи залучені в таку активність задля встановлення містичного зв’язку з Богом. Неоязичницькі і ритуальні культури також відроджують для цього свої танцювальні мистецтва. Деяко інша мотивація в відродженні танців живота: люди, буває, ви-

⁶ Під “народним” я розумію “селянський танець і відтворення сільського антуражу”.

⁷ Для мене “етнічний” танець означає танець в “кроскультурних ситуаціях”, тобто будь-який танець, що асоціюється з певною культурою при наявності культурних меж. Народний танець і етнічний танець — як категорії інколи збігаються, але не завжди.

вчають їх з еротичною метою. Кожна громада може демонструвати одну чітку домінуючу орієнтацію, або комбінацію першочергових і другорядних орієнтацій.

Від національного до видовищного в українсько-канадському танці

Декілька сотень тисяч українців іммігрували до Канади трьома великими хвилями: до 1914 р., у міжвоєнний період і знову після 1945-го (Pawliczko 1994, 327-356). Багато іммігрантів перших хвиль були селянами, які оселилися в родючих преріях Канади для ведення фермерського господарства. Ці люди привезли зі собою свій культурний спадок, включно з "живими" танцювальними традиціями (Nahachewsky 1985; Nahachewsky 2000, 223-272; Нагачевський 2001, 175-190). Василь Авраменко привіз національну танцювальну традицію з Європи в 1925 році (Книш 1966; Pritz 1977, 151-205; Пігуляк 1979; Pritz 1984, 87-101; Zerebecky 1986, 26-29). Ця традиція базувалася на сценічному виконанні й істотно відрізнялася від танців, з якими люди були знайомі (Nahachewsky, 1985, 71-74; Nahachewsky 1995, 1-15). До кінця 1927 р. Авраменко організував близько 120 концертів в десятках міст по всій Канаді. Заснувавши тут, разом зі своїми послідовниками, популярну танцювальну традицію, яка зберігала свою актуальність упродовж десятиліть, Авраменко вирушив до Сполучених Штатів Америки. Ця національно зорієнтована традиція знайшла в Канаді благодатний ґрунт. Імміграція була ще новою, і лідери громади прагнули підтримувати міцний зв'язок з землею їх народження і переймалися політичною і культурною долею України (Subtelny 1988, 339-379).

Наступні 50 років Авраменко навідувався до Канади, але ним започаткований феномен танцювального мистецтва жив своїм власним життям: його композиції рідко виконувались після 1960 р., замінені постановками молодших лідерів танцювальної індустрії. Сьогодні український танець залишається популярним, налічуючи тисячі учасників в сотнях ансамблів. Хоч українці заледве складають 3% канадського населення, український танець отримав визнання далеко за межами українських етнічних громад.

Послаблення національної орієнтації в українсько-канадському танці пов'язане зі змінами культурного контексту. Зв'язки з історичною батьківщиною поступово слабшали в умовах так званої "залізної завіси". Третє, четверте і п'яте покоління українців, народжених в Канаді, були добре інтегровані в канадську

культуру, одночасно нерідко утримуючи символічну українську ідентичність (Klymasz 1980; Gans 1979, 1-20; Fleras and Elliott 1996 [1992], 177-180).

Видовищна компонента танцю посилилася, перш за все, коли українські канадці пізнали розмаїття можливостей театрального мистецтва. По-друге, деякі українські хореографи іммігрували до Північної Америки після Другої світової війни (Pritz 1977, 178-194; Pritz 1983, 133-137; Pritz 1984, 88-89). По-третє, після 1961 р. український радянський сценічний танець почав активно сягати канадської спільноти⁸. Хоч постановки Авраменка були задовільними для перших декад ХХ ст., міжнародні стандарти стрімко мінялися, і в 1960-ті рр. давніші форми постановок вже не могли успішно функціонувати. До слова, сьогоднішні постановки є складнішими і структурно насиченішими (Nahachewsky 1991, 270-271)⁹.

Зосередимося на ознаках українсько-канадського національного відродженого танцю давнішого періоду і порівняємо їх із сучасними тенденціями¹⁰. На відміну від традицій "живого" танцю, національні і

⁸ Історично склалося, що український радянський народно-сценічний танець ідеологічно відрізнявся від свого канадського аналога. В той час як в Канаді упродовж тривалого часу національна орієнтація домінувала в українському сценічному танці, в радянській Україні вона була придушена ще в 1930-х роках. Наприклад, Василь Верховинець, лідер українського танцювального руху і один із учителів Авраменка, був знищений радянськими ідеологами в 1938-му за націоналістичні ідеї. Натомість, ще до 1937 р. розвинулася і домінувала видовищна орієнтація, відома через високобалетизовані постановки Ігоря Мойсеєва в Москві, Миколи Болотова, Павла Вірського в Києві і багатьох інших (Борівська, 1974, 16-31; Луцкая, 1968, 3-20; Nahachewsky 1998). Важливі зміни в бік видовищності в українсько-канадському танці збігаються з періодами активізації контактів з радянськими танцювальними ансамблями під час відлиги в 1960-х рр. і після падіння залізної завіси в середині 1980-х (Pritz 1983, 149-150; Pritz 1984, 96-98; Zerebecky 1986, 34-37; Nahachewsky 2002, 293-295).

⁹ Я намагався доказати це через кількісні показники у своїй дисертації про коломийку в Канаді. Кожна з національних постановок коломийок Авраменка з 1920-х рр. в середньому нараховувала 12 різних мотивів і 12 хореографічних фігур. Проте, кожна з дитячих коломийок, починаючи з 1980-х рр., в середньому налічувала вже 18 мотивів і 31 хореографічну фігуру. А от видовищні сценічні коломийки для старших танцюристів в середньому складають 82 мотиви і 47 фігур.

¹⁰ На формування наступних ідей вплинули праці Роберта Б. Климаша (Klymasz 1972) і Олександри Пріць (Pritz 1983). Я вивчав деякі з цих ідей в Nahachewsky (2005).

¹¹ На формування наступних ідей вплинули праці Роберта Б. Климаша (Klymasz 1972) і Олександри Пріць (Pritz 1983). Я вивчав деякі з цих ідей в Nahachewsky (2005).

видовищні орієнтації багато в чому схожі. Ці танці часто сприймаються радше як продукти, аніж як процеси, що характерніше для осередків існування “живих” танців. Відроджені танці стали репрезентантами культури. Відокремлені від локальних місць і середовищ побутування, вони добре і портативно вбудувалися в нове середовище. Вони були піддані осмисленому аналізу, а передача їх була формалізована. З іншого боку, національні і видовищні танці також помітно відрізняються, як це видно, зокрема, якщо проаналізувати два їх аспекти — символізм і чистоту.

Символізм

Національні танцювальні традиції є символічними. З точки зору семіотики сама танцювальна композиція є позначником (*signifier*), а позначуваністю (*signified*) є українськість. Це специфічне нове значення відродженого танцю майже ніколи не було застосовним до “живого” танцю. Танці з видовищною орієнтацією так само символізували українськість. Щоправда, в видовищних традиціях танці зазвичай символічно значно більш зосереджувалися на певному хореографові або виконавській трупі. Це акцентування індивідуальності творчості виразно впливає на професійне мистецтво західної культури. Закон про авторське право інституалізує існування мистецького твору як легальної одиниці, яка може бути власністю, купуватися і продаватися особою або корпорацією. Можна уявити собі континуум з колективними народними традиціями на одному полюсі і професійним, авторським мистецтвом на іншому. “Живі” танцювальні традиції локалізувалися б поблизу колективного полюсу континууму. Національні танцювальні традиції розміщуються ближче до середини, а видовищні сконцентрувалися б навколо полюсу авторськості. Напруга між двома полюсами чітко простежувалася в роботі Авраменка. Він постійно наголошував на важливості “генія нації” в створенні танців і хотів, щоб всі копіювали його роботи. З іншого боку, він очікував особистого пошанівку за ці композиції і авторський гонорар.

Відроджені танці національної традиції мають тенденцію актуалізувати обмежену кількість різновидів “живого” танцювального репертуару, з якого вони черпають натхнення. Десятки тисяч “живих” сільських видів танців існували на час, коли Авраменко формував свій національний репертуар. Дивовижно, що Авраменків корпус посідав загалом лише близько 18 танців (Авраменко 1928, Авраменко

1947). 99% танців “живого” репертуару залишалося невикористаним в контексті його національної танцювальної стратегії. Незалежно від їхніх заяв, завданням будівників національної традиції є не зберегти повний корпус побутових танців, а, радше, популяризувати кілька вибраних, які б були символами решти. З цієї точки зору національні танці функціонують подібно до комерційних логотипів¹¹. Національні танці є стандартизованими, аби якнайефективніше грати роль символу. Авраменко спеціально робив постановку одних і тих самих танців всюди, куди їздив: від Європи до Північної Америки, від Південної Америки до Австралії. Він наполягав, щоб одні й ті самі танці копіювалися якнайточніше. Його найпопулярніші танці виконувалися тисячі разів більш чи менш стандартно (Nahachewsky 1991, 164-165). Авраменко мріяв, що українець з Канади чи Бразилії, який зустрівся б з українцем з України, змогли б виконувати одні й ті самі танці разом; українці є єдиним народом, і українська культура повинна бути єдиною.

В контексті видовищної танцювальної орієнтації не всі українські громади наслідують стандартизований ідеал. Кожна група намагається виробити унікальний стиль і репутацію, щоб відрізнитися від її національних колег. Хореографи і танцюристи бажать відповідати українським танцювальним стандартам достатньо, щоб їх впізнавали як складову частину жанру, але виступають проти ідеї виконання одних і тих самих танців. Відмінність між різними українсько-канадськими ансамблями є помітною і навіть бажаною. З 1970-х рр. ансамблі з одного міста, які змагалися за увагу глядача, поляризувалися і шукали свій стиль радше в стилістично діаметрально протилежних нішах. Звинувачення одного ансамблю іншим у “викраданні” рухів або хореографічних ідей не є рідкісним явищем. Відношення до таких скарг є досить серйозним. В такій ситуації вважається, що рухи або хореографічні ідеї з часу їхнього становлення належать хореографові або першому ансамблю, який їх виконує, а не нації в цілому.

В українсько-канадських спільнотах національне скерування відродження танцю першочергово

¹¹ МакДональдс, Кока Кола, Найк та незліченна кількість інших компаній обережно вибирають один або два графічних символи, щоб бути впізнаваними для споживачів. За допомогою цих символічних знаків вони можуть швидко і недорого репроекувати себе в свідомості потенційних покупців. Це працює найбільш ефективно, коли унікальний логотип повторюється всюди і часто. Традиції національного танцю функціонують у подібний спосіб, хоча й дещо менш формально.

націлене на традиції полтавського регіону Східно-Центральної України. Танці гуцульського регіону в Карпатах стали важливим доповненням репертуарів¹². Здавалось би, що репрезентація репертуару більше ніж одного регіону потенційно могла б стати перевагою в репертуарі національного танцю, оскільки він об'єднав би різні етнографічні зони цілої країни. Проте, надто велике розмаїття послаблює потенцію знака як логотипа. В усіх випадках регіональне розмаїття чітко підпорядковувалося національній цілісності і часто чітко наголошувалося, що регіональні відмінності складають лише поверхневі варіації глибинно цільної національної форми (Книш 1966, 47-48; Торп 1993, 276, 283-284)¹³. У видовищній традиції танцю колоритні регіональні костюми, музичний супровід, кроки і структура танцю сприймаються як привабливі і тому їх завзято адаптують. В цьому випадку зацікавлення національною єдністю чи якимось окремим стилем слабшає. У 1980-х і 1990-х рр. стали повсюдно з'являтися українсько-канадські танці, які представляли Волинь, Закарпаття, Покуття, Буковину, Поділля, Лемківщину, Кубань та інші околиці.

Національні танці є ідеологічними. Авраменкова ідеологія була українською націоналістичною. У своїх довгих промовах на майже кожному концерті і публічному заході Авраменко наголошував на пан-українській позиції. Він також виражав чіткі антикомуністичні й антипольські ідеї. Діяльність, пов'язана з видовищним танцем, є менш ідеологізованою. В Канаді танцюристи часто відділяють себе від проблем української політики, акцентуючи радше на м'якших питаннях ідентичності, таких як спадщина, культурне вираження та етнічна творчість (Shaw 1988, 83-100). Слабша політична й ідеологічна заангажованість також відображена у відношенні громади до впливів та індивідуальних митців з України. До початку 1980-х до радянських хореографів і по-

¹² Насправді, оригінальний репертуар Авраменка містив взірці танцювальної творчості з чотирьох чи п'яти регіонів України, але ці регіональні ознаки в Канаді швидко злилися, залишивши лише полтавський і гуцульський.

¹³ Сценічний народний танець радянської України налічував певну кількість популярних композицій, які виконувалися в костюмах багатьох республік/регіонів. Композиція неминуче закінчувалась щасливою кульмінацією з ведучим національним/радянським символом на передньому плані і в центрі (пор. Борівська 1974, 67; Вірський 1978, 7-126). З цієї точки зору радянський сценічний танець поділяв "національну" (або радянську ультра-національну) орієнтацію. Але, врешті, він більше тяжів до видовищної орієнтації.

становок ставилися критично через потенційні комуністичні елементи і русифікацію. Уникалося певних стилів костюмів, танцювальних кроків і композицій, які вважалися несумісними з правдивим українським танцем. Сьогодні, проте, більшість народжених в Канаді постановників, танцюристів і їх батьків почали приймати інновації з України беззаперечно. Викладачі, які народилися в радянській Україні і які зараз керують більшістю канадських ансамблів, загалом не є обізнаними зі стандартами і межами, якими українсько-канадська танцювальна громада демаркувала себе перед їх прибуттям. Вони відтворюють у постановках ті видовищні естетичні цінності і стандарти, яким самі колись навчалися. Ці керівники ансамблів менше переймаються розмежуванням танцювальних кроків чи мелодій українського і російського походження, і часто вважають їх "природною" складовою танцювальної видовищної традиції. Носії канадської традиції виправдовують ці зміни тим, що вони прийшли безпосередньо з України. Іронією долі виглядає той факт, що довший час табуйовані в українсько-канадському танці російські і радянські елементи адаптувалися тут, як тільки радянська пропаганда перестала проторювати їм дорогу.

Чистота

Лідери традиції національного танцю тяжіють до національної чистоти і уникають чітких спільних ознак або запозичень з культур інших народів. Одне із базових переконань романтичного націоналізму полягає в тому, що всі люди на землі можуть бути поділеними на раси (народи, нації). Спочатку ці нації були окремими і чистими, кожна з її національним духом, національними характеристиками і батьківщиною. Чіткість цих національних меж вважається необхідною умовою, а перемішування позанаціональних елементів, що часто описується як іноземні вторгнення чи засмічення, є небажаним. Чистота національних символів особливо важлива для націй, чия політична незалежність під загрозою. Репертуар українського національного танцю складений так, щоб відрізнитися унікальністю і контрастувати з російським, польським, угорським та іншими національними репертуарами. Якщо інша нація заявляє право на якийсь музичний мотив, елемент костюма чи рух, швидше за все національний репертуар буде ретельно від нього очищений.

Видовищні танцювальні традиції не мають ідеалу чистоти, і можуть, власне, виносити на передній

план інтернаціональні елементи. Деякі українські ансамблі в Канаді іноді виконують молдавські, циганські і татарські композиції, а також танці моряків з помітним російським впливом. Такі танці вважаються привабливими завдяки незвичності костюмів і рухів. Їх залучають до репертуару, не зважаючи на опозицію більш національно зорієнтованих членів громади.

Українсько-канадський танець завжди також мав тенденцію інкорпорувати багато елементів класичного балету¹⁴. Залучення балету є привабливим для тих, хто прагне пов'язати народну традицію з високим статусом елітного мистецтва. Ця стратегія може видаватися доцільною, аби надати нації гідної поваги міжнародної символічної аури. Національно зорієнтовані лідери воліють тримати такий балетний вплив під контролем, уникаючи звинувачень у нечистоті. Натомість у видовищній традиції, балетній естетиці завжди дозволялось глибоко і відкрито позначатися на українсько-канадському танці. Ця схильність "балетизації" поділяється також українською радянською хореографічною школою. Характерні витягнуті носки, оберти, розтягнуті композиційні лінії, піднімання танцюристок і багато інших рис українсько-канадського танцю безумовно родом з балету. Справді, за винятком кількох програм для малих дітей, більшість шкіл українського танцю по всій Канаді зараз починають репетиції з класичних вправ біля балетного станка. На сьогодні танцюристи найчастіше посилаються на такі танцювальні кроки як *pas des basques* і *capriole*, а не вживають відповідні українські терміни *тинок назад* і *голубець*. Багато віртуозних сольних кроків в українсько-канадському танці є ідентичними, або дуже близькими до класичного балетного *pas*. Стратегія поєднання технічних танцювальних сегментів з пантомімою задля створення двогодинних розповідних "народних балетів" є також адаптованою з класичних балетних традицій минулого століття. В інших українсько-канадських танцювальних композиціях є чіткий відсил до сучасної танцювальної техніки, естетики джазу, Бродвею та інших неукраїнських джерел натхнення. Змішування радше розглядається як позитивна ознака.

¹⁴ В молодості Авраменко навчався в тій самій київській балетній школі, що і Серж Ліфар, який зробив великий внесок у розвиток французького балету ХХ століття. Авраменко вживав термін "балет" для опису своїх великих концертів, але не використовував чітких балетних технік чи термінологій в тренуванні українських танцюристів.



Світлина 2. "Впродовж років танцювальний ансамбль "Шумка" свідомо працював над тим, щоб оволодіти техніками балету й іншими танцювальними формами задля підсилення презентації традиційних українських рухів. Елегантність таких танцюристів як Тереня Муха демонструє вплив цього процесу на крок з гопака" (Major 1991, 75)

Концепція чистоти танців національної стилістики впливає з уявлень про їх древність. В Авраменкових програмах *аркан* виводився від античних скіфів, які жили кілька тисяч років назад. Така заявка, власне, відповідає позитивній оцінці античності (хоча це може і не бути історично підтверджено)¹⁵. Далі, в Авраменкових публікаціях проводився чіткий зв'язок між його *гаївками*, дохристиянською і античною класичною культурою. *Гопак* є молодшим танцем, можливо має тільки 500 років, але золотий

¹⁵ Скіфи були індо-іранськими мовними племенами, які проживали в Євразійських степах приблизно з 900-го до 300-го рр. до н. е. Античний грецький історик Геродот описав їх як перших вершників. В їх похованнях знайдені багаті скарби. На жаль, ми нічого не знаємо про їхні танці, а зони їхнього поселення географічно не збігаються з ареалом побутування *аркана* (пор. Rolle 1989). Лісбет Торп констатує, що спосіб роботи ніг в базовому кроці *аркана* є поширеним на Балканах і в інших частинах Європи. Вона вивчає 1291 ланцюгових і колових танців з багатьох країн цілої Європи (але не України). Майже чверть з них (310) поділяють ті самі базові кроки з *арканом*, який вона ідентифікує як базова "Модель 2" (Торп 1990, в. 1, 99-111, в. 2, 62, 83-92).

вік козаків шанобливо вважається достатньо античним. Молодших танцювальних форм в репертуарі національно скерованого танцю активно уникається. До часу Авраменка польки, вальси, танго й інші танці ставали звичними в українських селах, але вони цілковито відсутні в його концертах¹⁶.

У контексті національної орієнтації танці повинні не тільки бути античними, але й мусять залишатися постійними/незмінними та жити в позачасі. Авраменко часто описував свої національні танці як такі, що є глибоко закарбованими в колективному українському минулому (Авраменко 1947, 10; Негман 1961, 16-18)¹⁷. Танці повинні жити поза часом, як і українська нація. Як тільки національна танцювальна традиція впроваджена, вона повинна назавжди залишатися незмінною.

На відміну від цього, видовищні танцювальні традиції не орієнтуються на існування в позачасі; вони тяжіють до зміни стилів і течій. Хореографічний стиль, а також специфічні хореографічні форми тут перебувають під впливом інновації. З 8000 підрахованих танців, виконаних в 2005 р. в Західній Канаді (може 2000 унікальних постановок, кожна з яких виконувалась на сцені в середньому чотири рази: на танцювальних конкурсах, фестивалях, концертах в кінці року, домах для людей похилого віку, супермаркетах, весіллях та на багатьох інших okazіях), переважна більшість композицій була створена того шкільного року. Більше того, переважна більшість з них припинила своє існування того ж року. Цей короткий життєвий шлях підсилюється тим, що зачислення в кожен танцювальну школу може змінюватися щороку. Це також підсилено страхом, аби танцюристи не знулилися тривалим відпрацюванням однієї й тієї ж хореографічної постановки, і аби не

¹⁶ Єдиним винятком з цього правила є *кадриль*. Варіанти *кадрилі* набули поширення в українських селах в кінці XIX-го і в першій половині XX-го століть (Гуменюк 1969, 24). Опублікований репертуар Авраменка включає чотири танці з елементами *кадрилі*. Видіється, що Авраменко не знав історичного родоводу цих танцювальних фігур, але його приваблював їх цікавий малюнок.

¹⁷ Хоча Авраменко намагався наголошувати на позачасі, його власний хореографічний репертуар помітно злився в 1920-х роках. Такий танець як "Коломийка у дві пари" базувалась на живому сільському матеріалі, описаному Авраменком. Інші танці, такі як "Катерина" і "Чумак", базувалися на давніших хореографічних постановках покоління театральних артистів, які працювали до Авраменка, а ще інші видаються оригінальними створеними ним композиціями (Nahachewsky 1991, 141).

розчарувати глядачів показом одного і того ж танцю більше одного разу. Очевидно, що українська хореографія в Канаді є продуктивною і щороку створює багато нових композицій.

Хоча послідовники національних танцювальних традицій наголошують на цінності чистоти, їхня громада і її танцювальна продукція мусять бути космополітичними до певної міри, щоб залишатись ефективними. Оскільки багато з членів аудиторії мають доступ до інших національних танцювальних культур, зрозуміло, що українські танці повинні бути не менш красивими, ніж танці інших націй. В цьому сенсі українці конкурують з іншими в полі міжнародних театральних стандартів. Авраменко любив, коли його концерти відвідували неукраїнці, і дуже гордився позитивними оцінками, даними неукраїнськими оглядачами (Авраменко 1947, 9, 67-69). Лідери національних традицій мають тенденцію оглядати танцювальні виконання інших націй і тихо інкорпоровувати ідеї, які, на їхню думку, покращили б їхні власні проекти. В більшості випадків в національній орієнтації космополітні риси танцювальної традиції не виражаються чітко, а, радше, є навіть завуальованими. Натомість, в громадах з видовищною орієнтацією цей баланс між чистотою і космополітизмом помітно тяжіє до космополітизму.

Кожна орієнтація відродження містить певну кількість інших специфічних ознак. Наприклад, видовищні танцювальні традиції тяжіють до комплексних, важких, високотехнічних і віртуозних танцювальних форм. Традиції, зорієнтовані на рекреацію, опираються на прості танцювальні композиції, які дозволяють учасникам з будь-яким рівнем майстерності приймати в них участь. Національно зорієнтовані танцювальні традиції займають середню позицію з точки зору танцювальної складності. Типово ці танці є достатньо складними, щоб надати національному символу ваги і вишуканості, але водночас — достатньо простими, і цим видаються природними і доступними кожному.

Заключні ремарки

Традиція відродження українсько-канадського танцю помітно змінила свій вибір від національно скерованих постановок до видовищних. Щодо рекреаційних чи спірітуалістичних танцювальних практик, то вони не типові для українсько-канадської спільноти.

Багато рис відродженого народного танцю випливають з засадничої орієнтації громади. Отже, ми пови-

нні очікувати подібностей в національно зорієнтованих трупах виконавців народного танцю різних культур. Те саме повинно стосуватися рекреативних, видовищних та інших орієнтацій. З іншого боку, також зрозуміло, що специфічні історичні і культурні ситуації кожної громади суттєво впливають на її діяльність. На повер-

ховому рівні ідентифікувати відмінності може видатися легше, ніж визначити спільні риси. На мою думку, вивчення міжкультурних особливостей відроджених танців з використанням запропонованого набору межових ознак може стати в добрій нагоді для осмислення відродження танцю як феномену.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Авраменко Василь. Українські національні танки: Опис.– Вінніпег: Школа українського національного танку, 1928.
- Авраменко Василь. Українські національні танки, музика і стрій.– Вінніпег: Видано автором, 1947.
- Борімска Генрієтта. Самоцітві українського танцю.– Київ: Мистецтво, 1974.
- Василенко Кім. Композиція українського народно-сценічного танцю// Райдуга. Бібліотека художньої самодіяльності. Вип.. 13.– Київ: Мистецтво, 1983.
- Вірський Павло. У вихорі танцю // Райдуга. Бібліотека художньої самодіяльності.– Київ: Мистецтво, 1978.
- Гуменюк Андрій. Українські народні танці.– Київ: Наукова думка, 1969.
- Книш Ірина. Жива душа народу (до ювілею українського танку).– Вінніпег: Видано автором, 1966.
- Луцкая Елена. Жизнь в танце.– Москва: Искусство, 1968.
- Нагачевський Андрій. Побутові танці канадських українців.– Київ: Родовід, 2001.
- Пігуляк Іван. Василь Авраменко а відродження українського танку.– Сиракуз; Нью-Йорк: Видано автором, 1979.
- Смирнов Игорь Валентинович. Искусство балетмейстера.– Москва: Просвещение, 1986.
- Buckland, Theresa. 1994. "Traditional Dance: English Ceremonial and Social Forms," in *Dance History: An Introduction*. Janet Adshead and June Layson, eds. London: Routledge, 64-125.
- Crum, Richard. 1961. "The Ukrainian Dance in North America," in *The Ukrainian Folk Dance: A Symposium*. Robert B. Klymasz, ed. Toronto: Ukrainian National Youth Federation, 5-15.
- Dorson, Richard. 1976. *Folklore and Fakelore: Essays Toward a Discipline of Folk Studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dunin, Elsie Ivancich and Stanimir Visinski. 1995. "Introduction," in *Dances in Macedonia: Performance Genre: Tanec*, Skopje, Tanec Ensemble, 1-16.
- Dunin, Elsie Ivancich and Tvrtko Zebec, (eds.). 2001. *Proceedings: 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology: 2000 Korcula*. Zagreb: International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology and the Institute of Ethnology and Folklore Research.
- Dúzek, Stanislav. 1973. "Tanecny folklor a problematika jeho scénického spracovania". In *Folklór a scéna. Zborník príspevkov k problematike stylizácie folklóru*. Pod red. Milan Lescak and Svetozár Svehlák. Bratislava: Osvetovy ústav.
- Gans, Herbert. 1979. "Symbolic Ethnicity: The Future of Ethnic Groups and Cultures in America". *Ethnic and Racial Studies* 2: 1-20.
- Fleras, Augie and Jean Leonard Elliott. 1996 [1992]. *Unequal Relations: An Introduction to Race and Ethnic Dynamics in Canada*. Scarborough, Ontario: Prentice Hall.
- Greenhill, Pauline. 1994. "Morris: An 'English Male Dance Tradition' ," in *Ethnicity in the Mainstream: Three Studies of English Canadian Culture in Ontario*. Montreal, McGill-Queen's University Press, 64-125.
- Herman, Mary Ann. 1961. "Vasyl Avramenko – As I Knew Him," in *The Ukrainian Folk Dance: A Symposium*. Robert B. Klymasz, ed. Toronto: Ukrainian National Youth Federation.
- Headland, Thomas N., Kenneth L. Pike, Marvin Harris, (eds.). 1990. *Emics and Etics: The Insider / Outsider Debate*. Newbury Park, Calif., Sage Publications.
- Ivančan Ivan. 1971. *Folklór i scena. Priručnik za rukovodioe folklornih skupina*. Muzicka Biblioteka. Zagreb, Prosvjetni Sabor Hrvatske.
- Klymasz, Robert B. 1972. *Continuity and Change: The Ukrainian Folk Heritage in Canada*. Ottawa: Canadian Centre for Folk Culture Studies and the Communications Division of the National Museum of Man.
- Klymasz, Robert Bogdan. 1980. *Ukrainian Folklore in Canada: An Immigrant Complex in Transition*. New York: Arno Press.
- Lange, Roderyk. 1974. "On Differences Between the Rural and the Urban: Traditional Polish Peasant Dancing". *Yearbook of the International Folk Music Council* 6: 44-51.
- Lowenthal, David. 1985. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Major, Alice. 1991. *Ukrainian Shumka Dancers: Tradition in Motion*. Edmonton: Reidmore Books.
- Murillo, Steven. 1983. "Some Philosophical Considerations Regarding the Cross Cultural Stage Adaptation of Folk Dance". *Journal of the Association of Graduate Dance Ethnologists*, UCLA 7: 21-24 .
- Nahachewsky, Andriy. 1985. *First Existence Folk Dance Forms Among Ukrainians in Smoky Lake, Alberta and Swan Plain, Saskatchewan*. MA thesis, University of Alberta.
- Nahachewsky, Andriy. 1991. *The Kolomyika: Change and Diversity in Canadian Ukrainian Folk Dance*. 2 vols. PhD dissertation, University of Alberta.
- Nahachewsky, Andriy. 1995. "Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories". *Dance Research Journal* 27(1): 1-15.
- Nahachewsky, Andriy. 1998. "Ukraine: Traditional Dance", in Vol 6. *International Encyclopedia of Dance*, Selma Jean Cohen, ed. New York: Oxford University Press, 220-224.
- Nahachewsky, Andriy. 2000. "Group Dances Performed by Ukrainians in Swan Plain, Canada," in *Dance-Choreology-Humanities: Jubilee Volume Dedicated to Professor Roderyk Lange*. Dariusz Kubinowski, ed. Poznan, Poland: Rytmos, 161-178.
- Nahachewsky, Andriy. 2001 [2000]. "Once Again: On the Concept of 'Second Existence Folk Dance'". Yearbook for Traditional Music 33:17-28. Originally published in *ICTM 20th Ethnochoreology Symposium Proceedings 1998: Traditional Dance and its Historical Sources, Creative Processes: Improvisation and Composition*, eds. Frank Hall and Irene Loutzaki, Dans Múzik Kültür Folkloru Dogru. Istanbul: Bogazici University Folkore Club.
- Nahachewsky, Andriy. 2002a. "Canadian Influences on Ukrainian Dance," in *Migrations from Western Ukraine to Western Canada: Proceedings of the Joint Conferences, Alexander Makar and Radomir Bilash*, eds. Edmonton: Canadian Centre for Ukrainian Culture and Ethnography, University of Alberta, and Historic Sites and Archives Services, Alberta Community Development, 289-298.
- Nahachewsky, Andriy. 2002b. "New Ethnicity and Ukrainian Canadian Social Dances." *Journal of American Folklore* 115(456): 175-190.
- Nahachewsky, Andriy. 2005. "Avramenko and the Paradigm of National Culture." *Journal of Ukrainian Studies* 28/2, 31-50.
- Nosál, Stefan. 1983. *Choreografia l'udového tanca*. Bratislava: Slovenské Pedagogické Nakladateľstvo.
- Pawliczko, Ann Lencyk, ed. 1994. *Ukraine and Ukrainians Throughout the World: A Demographic and Sociological Guide to the Homeland and its Diaspora*. Toronto: University of Toronto Press.
- Phillips, Miriam. 1987. "Where the Spirit Roams: Toward an Understanding of 'Duende' in Two Flamenco Dance Contexts". *UCLA Journal of Dance Ethnology* 11: 45-63.
- Pritz, Alexandra. 1977. *Ukrainian Cultural Traditions in Canada: Theatre, Choral Music and Dance, 1891–1967*. MA thesis, University of Ottawa.
- Pritz, Alexandra. 1983. "Ukrainian Dance in Canada: The First Fifty Years, 1924-74," in *New Soil – Old Roots: The Ukrainian Experience in Canada*. Jaroslav Rozumnyj, ed. Winnipeg: Ukrainian Academy of Arts and Sciences, 124-154.
- Pritz, Alexandra. 1984. "The Evolution of Ukrainian Dance in Canada," in *Visible Symbols: Cultural Expression Among Canada's Ukrainians*. Manoly R. Lupul, ed. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 87-101.
- Rolle, Renata. 1989. *The World of the Scythians*. London: Batsford.
- Shaw, Sylvia J. 1988. *Attitudes of Canadians of Ukrainian Descent Toward Ukrainian Dance*. PhD dissertation, University of Alberta.
- Shay, Anthony. 2002. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Subtelny, Orest. 1988. *Ukraine: A History*. Toronto: University of Toronto Press.
- Torp, Lisbet. 1990. *Chain and Round Dance Patterns: A Method for Structural Analysis and Its Application to European Material*. 3 vols. Copenhagen: University of Copenhagen, Museum Tusulanum Press.
- Torp, Lisbet. 1993. "It's All Greek to Me: The Invention of Pan-Hellenic Dances - And Other National Stories," in *Telling Reality: Folklore Studies in Memory of Bengt Holbek*. Michael Chesnutt ed., Copenhagen & Turku: Nordic Institute of Folklore, 273-294.
- Zerebecky, Bohdan. 1986. *A Survey of the History of Ukrainian Dance, Ukrainian Dance Resource Booklet*, series 1, vol. 1. Second Ed. Saskatoon, Saskatchewan: Ukrainian Canadian Committee – Saskatchewan Provincial Council.